

A close-up portrait of Evgeny Vodolazkin, a man with short, light-colored hair, a beard, and glasses. He is wearing a striped scarf and a jacket. The background is blurred, showing what appears to be a window or a wall with some light patterns.

Знаковые имена современной
русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Знаковые имена современной русской литературы
ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Wybitni pisarze współczesnej
literatury rosyjskiej

JEWGIENIJ WODOŁAZKIN

Praca zbiorowa pod redakcją
Anny Skotnickiej i Janusza Świeżego

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

**Знаковые имена современной
русской литературы**

**ЕВГЕНИЙ
ВОДОЛАЗКИН**

Коллективная монография под редакцией
Анны Скотницкой и Януша Свежего

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego
ЗНАКОВЫЕ ИМЕНА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Tom II

Redakcja naukowa
Anna Skotnicka, Janusz Świeży

Recenzenci
Tatiana Kuczina, Eliza Małek, Michał Sarnowski, Alicja Wołodźko-Butkiewicz

Zdjęcie Jewgienija Wodołazkina na okładce © Ilya Tolstoy

Projekt okładki
Tomasz Sekunda

© Copyright by Anna Skotnicka, Janusz Świeży
& Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2019
All rights reserved

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków
Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Wydziału Filologicznego

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISSN 2658-1124
ISBN 978-83-233-4762-0
ISBN 978-83-233-7053-6 (e-book)



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

СОДЕРЖАНИЕ

Анна Скотницка, Януш Свежий Предисловие	11
---	----

Часть I

Наталья Иванова Евгений Водолазкин: филолог? историк? писатель	23
Марина Абашева Что значит быть знаковым писателем: Евгений Водолазкин в контексте русской прозы	37
Марк Липовецкий Анахронизмы в <i>Лавре</i> Евгения Водолазкина, или Насколько серьезна «новая серьезность»	49
Юлия Говорухина Мотив проще(а)ния в прозе Евгения Водолазкина	67
Александр Горбенко Воскрешение и убийство словом: метаморфозы жизнетворчества в прозе Евгения Водолазкина	83
Ольга Журавель Визуальная поэтика Евгения Водолазкина	97
Жужанна Калафатич Семантическая функция риторической конструкции <i>mise en abyme</i> в произведениях Евгения Водолазкина	109
Филиппо Каманьи Образ кладбища в прозе Евгения Водолазкина	121

Константин Бондарь О некоторых приемах изображения гуманитариев у Евгения Водолазкина	135
Роман Шубин Романы Евгения Водолазкина в системе координат самости и другости	145
Антони Бортновски Концепт «свое — чужое» в романе Евгения Водолазкина <i>Соловьев</i> <i>и Ларионов</i> (а также в других произведениях автора)	159
Ирина Савкина Функция воспоминаний в <i>Истории</i> и истории (роман Евгения Водолазкина <i>Соловьев и Ларионов</i>)	169
Тюнде Сабо «Настоящая любовь вне времени»: итальянский текст в романе Евгения Водолазкина <i>Лавр</i>	181
Анна Скотница Общение влюбленных в <i>Лавре</i> Евгения Водолазкина	191
Галина Михайлова Человек в пространстве природы (по роману Евгения Водолазкина <i>Лавр</i>)	203
Матеуш Яворски Борьба за сохранение памяти: о письме и речи в <i>Лавре</i> Евгения Водолазкина	215
Мария Саргсян Концепция повторяемости и неповторимости в романе Евгения Водолазкина <i>Лавр</i>	223
Лоренцо Амберг «Для господина нет чужеземцев»: заметки об образе и функции иностранца в романе Евгения Водолазкина <i>Лавр</i>	235
Роман Красильников Врачи Средневековья: <i>Лекарь. Ученик Авиценны</i> Ноя Гордона и <i>Лавр</i> Евгения Водолазкина	245
Витольд Пацино Травма сквозь призму Средневековья: современный русский медиевализм как способ описания постсоветской травмы	253

Ольга ГримоваНарративизация травмы в романе Евгения Водолазкина *Авиатор* 263**Александр Распопов**Роман Евгения Водолазкина *Авиатор* и проблема исчезновения 271**Илона Мотеюнайте**Травма советского лагеря в современном русском романе
(Гузель Яхина, Евгений Водолазкин) 283**Габриэлла Элина Импости**Роман Евгения Водолазкина *Авиатор*: воздушное обозрение
русской литературы начала XX века 297**Янина Солдаткина**Диалог с русской литературой XX века
в романах Евгения Водолазкина *Лавр* и *Авиатор* 309**Владимир Абашев**«Проект грядущего восстановления мира...»:
роман Евгения Водолазкина *Авиатор* в контексте
художественной сотериологии русской литературы 319**Татьяна Рыбальченко**Сюжет воскрешения в романах Евгения Водолазкина *Авиатор*
и Владимира Шарова *Воскрешение Лазаря* 333**Валерий Тюпа**Интрига идентичности в романе Евгения Водолазкина *Авиатор* ... 345**Владимир Шуников**Поэтика жизнеописательности в романе Евгения Водолазкина
Авиатор 355**Джулия Маркуччи**Язык и предметный мир в *Авиаторе* Евгения Водолазкина:
между прошлым и настоящим 367**Михаэль Кун**О значимости немецкого смыслового фона в романе
Евгения Водолазкина *Авиатор* 379**Наталья Семёнова**Адрес как свидетельство: рассказ Евгения Водолазкина
Ждановская набережная между литературой и жизнью 393

Александра Зывэрт

Любовь и смерть во время чумы (*Близкие друзья*
Евгения Водолазкина) 405

Евгения Кравченкова

Человек науки в *Мелочах академической жизни*
Евгения Водолазкина и *Кафедре* И. Грековой 419

Часть II**Эльжбета Тышковска-Каспшак**

Восприятие романа *Лавр* Евгения Водолазкина в Польше 431

Элина Кахла

Восприятие и перевод романа *Лавр* Евгения Водолазкина
в Финляндии 441

Лайош Палфальви

О венгерском переводе романа *Лавр* Евгения Водолазкина
(заметки переводчика) 451

Александра Козиол

Религиозная лексика и возможность ее передачи на польский
язык (на материале романа *Лавр* Евгения Водолазкина) 461

Вероника Разумовская

Русская культурная память в романе Евгения Водолазкина
Лавр: переводческая перспектива 475

Зденька Выходилова

Роман Евгения Водолазкина *Авиатор* в переводе на чешский
язык (наблюдения переводчика) 487

Часть III**Ирина Мартянова**

Многокомпонентное сложное высказывание как характерная
черта стиля Евгения Водолазкина 497

Вероника Мальцева

Полидискурсивность в романе Евгения Водолазкина *Лавр*
как способ создания образа всечеловека 509

Татьяна Тарасенко

Обыденная жизнь и ее отражение в романе Евгения Водолазкина
Авиатор 521

Часть IV

Александр Шайкин	
Евгений Водолазкин — медиевист	535
Евгений Водолазкин	
Филология и методология (несколько слов по поводу статьи Александра Шайкина)	551
Владимир Мякишев	
Отголоски мифов о «дивиихъ людяхъ» в <i>Хронике...</i> Мартина Бельского (на материале книг о Московии и Новом Свете)	555

Часть V

Евгений Водолазкин	
Вопросы на ответы	571
Сведения об авторах	587
Указатель имен	609

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая Вашему вниманию книга — второй том серии «Знаковые имена современной русской литературы»¹, задуманной для всестороннего изучения творчества писателей, выделяющихся силой и оригинальностью своего таланта, пользующихся профессиональным признанием и читательским успехом. Собранные здесь тексты основаны на докладах, которые прозвучали на одноименной II Международной научной конференции, прошедшей в Ягеллонском университете в Кракове 17–19 мая 2018 года². Конференция вызвала широкий интерес среди исследователей: в организационный комитет поступило более 100 заявок из 20-ти стран мира. В программу вошли 82 доклада, но, к сожалению, по таким или иным причинам не все могли быть нами опубликованы. Почетным гостем конференции был сам ее герой — Евгений Германович Водолазкин.

Имя Водолазкина (род. 1964) — одно из самых известных среди прозаиков последних лет, хотя писать он начал сравнительно недавно. Его первый роман, *Похищение Европы*, вышел в 2005 году, потом появились романы *Соловьев и Ларионов* (2009) и *Лавр* (2012), который стал в России литературным событием и принес автору всемирную известность. В 2016 году был опубликован роман *Авиатор*, а в конце 2018 — *Брисбен*. Писатель является также автором рассказов и эссе, вошедших, в частности, в сборники *Инструмент языка. О людях и словах* (2012) и *Совсем другое время* (2013), а также двух книг драматических произведений: *Пара пьес* (2014) и *Петербургские драмы* (2015).

В литературу Водолазкин пришел из литературоведения. Окончив филологический факультет Киевского университета, он связался с Отделом

¹ Двамя годами раньше вышел нумерованный том *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017.

² Первая конференция, посвященная творчеству Михаила Шишкина, прошла в присутствии виновника торжества в 2016 г.

древнерусской литературы Пушкинского Дома (Института русской литературы АН СССР, ныне РАН), где его наставником был Дмитрий Сергеевич Лихачёв; в ИРЛИ защитил кандидатскую и докторскую диссертации и продолжает работать в должности ведущего научного сотрудника. Первый визит Водолазкина в Краков был связан именно с наукой — в 1998 году петербургский медиевист принял участие в XII Международном съезде славистов.

Участниками конференции были освещены — хотя в разной степени — обе сферы деятельности Евгения Германовича, что нашло отражение и в нашем сборнике.

Монография разделена на пять частей. Первая, самая крупная и разнообразная, вбирает в себя 34 статьи, посвященные литературоведческому анализу прозы Водолазкина. Вторая часть (шесть статей) отведена вопросам переводов и восприятия произведений писателя за рубежом. Третья — это три статьи, исследующие его творчество в лингвистическом ракурсе. Четвертая связана с научными интересами Водолазкина (две статьи и комментарий Е. Г. Водолазкина). Пятая — это текст речи автора, произнесенной им на заключительном заседании конференции.



Открытие конференции в актовом зале Collegium Novum Ягеллонского университета.
На первом плане Е. Г. Водолазкин с женой Т. Р. Руди,
17.05.2018 г. Фото Июанны Мадлох

Сборник открывает статья Натальи Ивановой, которая задается вопросом о том, каким образом взаимосвязаны и как влияют друг на друга разные ипостаси творческой активности Водолазкина — филолога, историка и писателя, а также обращает внимание на свободу, достигнутую им в каждой из этих областей. В следующей статье Марина Абашева пытается ответить на вопрос, что значит быть знаковым писателем, и, исходя из словарной дефиниции слова «знаковый», ищет в творчестве Водолазкина то, что позволяет увидеть симптомы актуального и будущего развития литературы. Кроме того, исследовательница размышляет о писательских стратегиях, которые обеспечивают автору читательский успех.

Исходным пунктом статьи Н. Ивановой является образ Водолазкина как ученого-филолога, в связи с чем подчеркивается значение в его биографии личности Дмитрия Лихачёва и заданных им жизненных и профессиональных стандартов. Автор статьи считает, что эти стандарты нашли отражение также в литературном творчестве Водолазкина. Как известно, сам писатель утвердил такой образ восприятия вопроса в многочисленных высказываниях автобиографического и публицистического характера, в которых рассказывает о Пушкинском Доме и как о своей рабочей среде, и как о доме, много внимания уделяя именно академику Лихачёву. Поэтому неудивительно, что имя ученого присутствует на многих страницах нашей монографии, прежде всего в статьях Романа Шубина, Евгении Кравченковой и Натальи Семёновой.

Филологическая сфера активности Водолазкина привлекла внимание нескольких исследователей. В статье Александра Шайкина предметом интереса стали собственно научные труды писателя, посвященные русскому Средневековью. К их интерпретации Водолазкин приложил краткую реплику. В свою очередь, Владимир Мякишев обращается к изучаемой петербургским ученым теме представления монстров в хронографии Древней Руси и пытается дополнить результаты его наблюдений.

К научным трудам Водолазкина (а также к интервью и публицистике) отсылают читателей также авторы статей, посвященных его художественной прозе. Итак, Марк Липовецкий, анализируя анахронизмы в романе *Лавр*, полемизирует с концепцией медиевиста, тезисы которой изложены в его статье *О средневековой письменности и современной литературе*. Липовецкий не находит общности между эстетиками Средневековья и постмодернизма, спорит с аргументами Водолазкина, а его прозу готов причислить, скорее всего, к модернизму, или связывать с творчеством тех писателей, кто «представляет попытку создать условия для диалога между различными дискурсами трансцендентного». Наконец, молодая армянская славистка Мария Саргсян обращается к докторской диссертации

Водолазкина *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического палейного повествования XI–XV веков)*, используя ее для анализа концепции повторяемости и неповторимости в романе *Лавр*, в котором структурообразующим приемом считает повтор.

Интересной для авторов сборника оказалась также тема жизни и работы ученых, представленных в произведениях Водолазкина. Константин Бондарь прослеживает связи и переклички между этими образами и исследует театрализацию как прием их создания. Евгения Кравченкова сосредоточивает внимание на публицистическом цикле Водолазкина *Мелочи академической жизни* и сопоставляет его героев с персонажами романа *Кафедра* И. Грековой — писательницы и ученого-математика Елены Вентцель.

Следующую ипостась Водолазкина, соприкасающуюся с предыдущей — филолога и очередной — писателя, согласно Наталье Ивановой, составляет историк. Знаменательно, что роман *Соловьев и Ларионов*, вызвавший большой интерес критики и оказавшийся в шорт-листах премий Андрея Белого и «Большая книга», ставит в центр внимания именно персонаж историка. Ирина Савкина, проанализировавшая понимание истории в этом романе, сфокусировала внимание на роли автодокументов. Термин «история» рассматривается исследовательницей в ракурсе науки, жизни и как эквивалент понятия нарратив.

Тема истории присутствует и в других статьях сборника, освещающих особенности третьей ипостаси Евгения Водолазкина — писателя. Несколько работ поднимает вопросы памяти и травматического лагерного опыта, запечатленные в его прозе; несомненно, именно этот пласт вписывает ее в современный литературный мейнстрим.

Матеуш Яворски, на основании работ Жака Деррида и Мартина Хайдеггера — в частности, мысли последнего, что «язык — это дом бытия», — анализирует письмо и речь как инструменты борьбы за сохранение памяти в романе *Лавр*. В свою очередь, Филиппо Каманьи исследует вопрос гетеротопии (Мишель Фуко) в художественной прозе Водолазкина на примере кладбища, в образе которого совмещаются витальность и фунеральность: живые сосуществуют с умершими. Джулия Маркуччи занимается проблемой языка и вещи в процессе восстановления памяти главного героя романа *Авиатор*. Анализ в ее работе продвигается от проблемы языка (слова), вещи, предметного мира к сфере идей.

Лагерная травма рассмотрена в статье Ольги Гримовой, заинтересовавшейся связью между травмой и нарративом, который трактуется ею как «репрезентация опыта пребывания в некоем пограничном состоянии». Исследовательница обращает внимание на то, что для героя романа *Авиатор*

лагерный опыт является менее фрустрирующим, чем совершенное преступление. Автор доказывает, что нарративизация травмы помогает герою выработать новую идентичность.

С другой перспективы на вопрос лагерной травмы смотрит Илона Мотеюнайте, которая замечает, что роман с лагерной темой отвечает на запросы времени. Автор статьи сравнивает два романа — *Авиатор* Водолазкина и *Зулейха открывает глаза* Гузель Яхиной. Ученая доказывает, что Яхина изображает репрессивный социальный опыт, а Водолазкин противопоставляет личную и общественную истории, в результате чего «универсализация чувственного переживания приводит к христианскому персонализму».

Вопрос лагерного опыта рассматривается также Александром Распоповым, который размышляет о проблеме исчезновения в романе *Авиатор*. Писатель возвращается в нем к теме Соловецких островов, которой был посвящен составленный им альбом *Часть суши, окруженная небом* (2011). Основой анализа А. Распопова является «эстетика исчезновения» и «эстетика Лазаря», а целью обращения к ним — противостояние забвению. Польский русист связывает изображение Водолазкиным советского лагерного опыта с постконцентрационной поэтикой и эстетикой французского экзистенциалиста Жана Кейроля.

Один из признаков «знаковости» писателя, которые выделила Марина Абашева, — это способность использовать опыт литературных предшественников и образовать общность тем и топосов с другими авторами. Именно это качество прозы Водолазкина стало предметом многих статей, авторы которых обнаруживают разного рода связи с творчеством русских писателей эпохи модернизма, советского периода и новейшего времени, а также с литературой Запада.

Габриэлла Элина Импости уделяет внимание контексту романа *Авиатор*, который составляют мотивы летчика и полета, выступающие в русской литературе начала XX века — в произведениях Валерия Брюсова, Игоря Северянина, Ильи Эренбурга, Леонида Андреева, Владислава Ходасевича, Алексея Кручёных, Василия Каменского. Янина Солдаткина пишет о диалоге между русской советской литературой и романами Евгения Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*, указывая на переключки с *Собачьим сердцем* Михаила Булгакова, *Котлованом* Андрея Платонова и *Доктором Живаго* Бориса Пастернака. Владимир Абашев обрисовывает контексты романа *Авиатор*, а именно его диалог с произведениями 1920–1930-х годов, «объединенными сотериологической интенцией». Автор обращает внимание на *Другие берега* Владимира Набокова, *Жизнь Арсеньева* Ивана Бунина и на пастернаковского *Доктора Живаго*, но прежде всего пытается представить сходство книги

Водолазкина с мемуарами Владимира Домогацкого *Кладовка. Попытка консервации*. Помимо того пермский филолог характеризует способ цитации, присущий писателю, который определяет как суммирующий.

Две следующие статьи посвящены сопоставлению произведений Водолазкина с творчеством писателей новейшего времени. Итак, Татьяна Рыбальченко сравнивает сюжет воскрешения в романах Евгения Водолазкина *Авиатор* и Владимира Шарова *Воскрешение Лазаря*, а Витольд Пацино предлагает заметки на тему современного русского медиевализма как способа описания постсоветской травмы, сопоставляя роман *Лавр* с такими произведениями, как *Дурочка* Светланы Василенко и *Крепость* Петра Алешковского.

Реминисценции из западной литературы оказались в центре внимания, в частности, Романа Красильникова, который сличает образ врача в книгах *Лавр* Водолазкина и *Лекарь. Ученик Авиценны* Ноя Гордона и выявляет основные сходства и отличия между ними. В свою очередь, Тюнде Сабо анализирует итальянский текст в романе *Лавр* и доказывает, что произведения Данте и Петрарки соотносятся с водолазкинским текстом через творчество Александра Блока. Жужанну Калафатич заинтересовал вопрос редупликации, изучаемой на примере двух произведений-субтекстов — *Александрии* и *Робинзона Крузо*, которые оказываются важными для понимания романов *Лавр* и *Авиатор*. Книга Даниэля Дефо как инструмент интерпретации *Авиатора* привлекла внимание также других ученых: Юлии Говорухиной, Валерия Тюпы и Ольги Гримовой.

Можно сказать, что авторам сборника удалось обнаружить и истолковать многие интертекстуальные контексты прозы Водолазкина, причем бросается в глаза некая закономерность: публикуемые нами исследователи не уделяют внимание вопросу связей творчества писателя с древнерусской словесностью и литературой XIX века, например с Николаем Гоголем, которого Евгений Германович причисляет к своим любимым писателям, или с Федором Достоевским.

Следующий аспект «знаковости», существенный для современных гуманитариев, — это вопросы Другого, своего и чужого. Концептом «свое — чужое» (соприкасающимся с концептами «родина» и «дом») занимается Антони Бортновски, который анализирует его на материале нескольких произведений Водолазкина, и в первую очередь романа *Соловьев и Ларионов*. Автор статьи приходит к выводу, что названный концепт имеет в прозе писателя антропоцентрический характер. К этой работе примыкают две другие, посвященные образам иностранца в творчестве Водолазкина. Лоренцо Амберга интересует в этом отношении *Лавр*, а Михаэля Куна — *Авиатор*. Л. Амберг считает, что фигура иностранца вводится писателем



Е. Г. Водолазкин и Т. Р. Руди в Collegium Maius Ягеллонского университета,
18.05.2018 г. Фото Иоанны Мадлох

для расширения кругозора других персонажей, и констатирует, что «одно из основополагающих мировоззренческих положений романа» — диалог «разных культур, принадлежащих к общей системе нравственно-духовных ценностей». М. Кун размышляет о значении немецкого фона в прозе Водолазкина, прежде всего в романе *Авиатор*, особое внимание уделяя образам русских немцев.

С вопросами «своего» и «чужого» связана также волнующая писателя проблема идентичности. В этой связи внимание авторов сборника привлекает, главным образом, *Авиатор*. Итак, Роман Шубин, основываясь на герменевтике Вардана Айрапетяна, фокусируется на категориях «самости» и «другости», которым соответствует творчество Владимира Набокова и Михаила Бахтина, кроме того анализирует «островное мышление», свойственное Лихачёву и Бахтину, равно как и Водолазкину. Проблематика идентичности рассматривается также Валерием Тюпой, обратившимся к категориям нарративной идентичности и интриги, разработанным Полем Рикёром. Анализируя роман *Авиатор*, ученый замечает, что произведение распадается на две части: в первой имеем дело с интригой самовосстановления, во второй — вписывания личности

в общенациональную и общечеловеческую историю. Александр Горбенко в статье, посвященной практике соотношения жизни и искусства в прозе Водолазкина, также занимается вопросом идентичности и, разрабатывая тему взаимной детерминированности слов и людей, указывает на такие модели жизнотворчества, как театрализация (*Соловьев и Ларионов, Близкие друзья*) и реконструкция идентичности в процессе письма (*Авиатор*).

Владимир Шуников обращается к жанру «жизнеописания», истоки которого заложены в творчестве Плутарха и Тацита, объясняя свой выбор практикой самого Водолазкина, в романе *Авиатор* использующего именно это название. Автор статьи применяет нарративную методологию, чтобы выявить специфику построения автобиографии героя, восстанавливающего память. В частности, московский литературовед обращает внимание на визуализацию воспоминаний и киномотографичность текста писателя. О визуальном коде, и прежде всего о кинокоде в романистике Водолазкина пишет Ольга Журавель. В ходе анализа ученая исследует приемы монтажа, технику кинокадра, а также визуальные метафоры и фокализацию. Все они связаны «с идеей преодоления времени и с концептом памяти, занимающим центральное место в ценностных установках писателя».

Ряд статей содержит анализ определенных тем или мотивов. Итак, мотиву любви посвящены статьи Александры Зывэрт, которая пишет о рассказе *Близкие друзья*, и Анны Скотницкой, которая разрабатывает тему общения влюбленных в романе *Лавр*. Те же вопросы появляются и в статьях, описывающих проблемы идентичности (Р. Шубин) или интертекстуальности (Т. Сабо). Как вытекает из статей, любовь у Водолазкина тесно связана с проблемой смерти, а в героях-мужчинах преобладает инфантилизм (Р. Шубин).

Юлия Говорухина, исходя из концепции Игоря Силантьева, предлагает анализ мотивов прощания и прощения и обнаруживает следующую закономерность: «Обе категории актуальны для романа *Похищение Европы*, в *Лавре* значимой становится отмена „прощания“, а в *Авиаторе* под сомнение ставятся и „прощание“, и „прощение“».

Галина Михайлова размышляет об отношениях человека с природой в романе *Лавр* и выдвигает тезис о присущей им субъективизации. В частности, автором статьи выявляются эмоциональные связи героя с лесом — местом обитания Бога, что ведет к сакрализации природы. Ученая отмечает также, что в романе проявляется светское, современное постиндустриальное понимание природы, и высказывает предположение, «что автор романа мыслит категориями экосвободы и автономии природы».

Наталья Семёнова анализирует рассказ *Ждановская набережная между литературой и жизнью*. По ее мнению, писатель в этом произведении продолжает традицию петербургского текста русской литературы (Владимир

Топоров), что проявляется прежде всего на уровне организации пространства, но одновременно нарушает эту традицию, не придерживаясь, в частности, биполярной структуры.

Отдельная группа текстов посвящена зарубежной судьбе творчества Водолазкина. Статьи переводчиков, транслатологов и исследователей литературной рецепции заставляют задуматься над тем, какие факторы влияют на популярность писателя в отдельных странах и почему она не везде одинакова. Достаточно сказать, что на польском языке вышел пока лишь роман *Лавр*, тогда как, например, на сербском, помимо *Лавра*, еще *Соловьев и Ларионов*, *Авиатор* и сборник *Дом и остров, или Инструмент языка*, а на *Брисбен* заключен договор с издательством³. О рецепции *Лавра* в Польше пишет Эльжбета Тышковска-Каспшак, а как читают этот роман в Финляндии, рассказывает Элина Кахла. Финская славистка и переводчица, а также венгерский переводчик *Лавра* Лайош Палфальви и чешская переводчица *Авиатора* Зденька Выходилова — делятся рефлексиями, вызванными своей работой. В частности, называют основные трудности, с какими столкнулись в процессе перевода, объясняют свои решения, на которые иногда повлияли издатели. С другой точки зрения на переводы посмотрели транслатологи, которые пишут о *Лавре*: Вероника Разумовская, занимающаяся вопросом русской культурной памяти, и Александра Козиол, анализирующая перевод религиозной лексики на польский язык.

Последняя группа статей — это работы филологов-языковедов. Ирина Мартыанова исследует многокомпонентное сложное высказывание как стилевую доминанту в прозе Водолазкина, а также обращает внимание на такие ее маркеры, как детализация, диалогичность, стилизация на древнерусскую интонацию, способы отображения течения времени и сознания героев. Вероника Мальцева занимается вопросом полидискурсивности в романе *Лавр* как способа создания образа всечеловека и, анализируя проблему в рамках постмодернистской парадигмы, приходит к выводу, что благодаря полидискурсивности возникает открытый текст, а также мир,

³ Роман *Соловьев и Ларионов* переведен на английский, македонский, румынский и сербский языки; сборник *Дом и остров, или Инструмент языка* — на сербский язык; *Лавр* — на албанский, английский, арабский, армянский, болгарский, венгерский, голландский, греческий, грузинский, итальянский, китайский, латвийский, литовский, македонский, малайямский (южная Индия), немецкий, польский, румынский, сербский, словацкий, словенский, турецкий, французский, финский, хинди, чешский, шведский, эстонский и японский языки; *Авиатор* — на албанский, английский, арабский, вьетнамский, испанский, итальянский, латвийский, македонский, малайямский, немецкий, персидский, румынский, сербский, финский, французский, хорватский и чешский языки, а на издания на болгарском, греческом, китайском, турецком и хинди заключены договоры; *Брисбен* переводится сейчас на французский, венгерский и сербский. Этой информацией мы обязаны Е. Г. Водолазкину.



Е. Г. Водолазкин в актовом зале Collegium Novum Ягеллонского университета,
19.05.2018 г. Фото Иоанны Мадлох

имеющий вневременной характер, и универсальный герой. В свою очередь, Татьяна Тарасенко, обращаясь к концепту повседневности, изучает в лингвистическом ключе культуру чаепития и винопития в романе *Авиатор*.

Ценность описанных в статьях настоящего сборника особенностей авторского мира Евгения Водолазкина будет проверяться очередными его произведениями. На закрытии конференции автор прочитал отрывки из своего новейшего, тогда еще не опубликованного романа *Брисбен*, в котором, как и прежде, важная роль отводится воспоминаниям. Прозвучал теплый рассказ о польской семье в Киеве, что, конечно, пришлось по душе польским участникам и гостям конференции, но не только им. Таким образом писатель подтвердил то качество своей прозы, на которое обратил внимание Лоренцо Амберг, а именно — что она является мостом, соединяющим Россию с Западом. Спасибо Вам, Евгений Германович!

Анна Скотницка и Януш Свежий
Краков, февраль 2019 г.

Часть I

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Наталья Иванова

Россия, Москва

Литературный журнал «Знамя»

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН: ФИЛОЛОГ? ИСТОРИК? ПИСАТЕЛЬ

I

По воспоминаниям Семена Липкина, Корнею Ивановичу Чуковскому принадлежит афоризм: «В литературу трудно попасть, еще труднее в ней задержаться, и почти невозможно в ней остаться»¹.

Евгению Водолазкину удалось первые два пункта, вполне вероятно осуществление и третьего. Это зависит от многих условий и обстоятельств: от изменений литературной реальности и предпочтений читателей (объективно), а прежде всего — субъективно — от собственной писательской энергии, таланта, новых крупных замыслов и их воплощения. Но это о будущем. В настоящем же времени литературная биография Евгения Водолазкина есть история успеха, не гарантированного началом его литературной деятельности, для которой характерно, по его утверждению, «удивительно позднее взросление»².

¹ С. Липкин, *Собственная жизнь — это клад*, «Знамя» 1998, № 1, с. 184.

² Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2014, с. 313.

Роман *Соловьев и Ларионов* был опубликован в 2009 году тиражом 1000 экземпляров. Это был второй роман, первый вышел безо всякого успеха — *Похищение Европы*³, когда уже совсем не юный автор приобрел прочную репутацию профессионального филолога, работающего в крупнейшем литературном академическом центре, Пушкинском Доме РАН.

Замечу, что для хорошо настроенного читательского, а тем более для литературно-критического уха словосочетание «Пушкинский Дом» обозначает не только знаменитое учреждение Российской академии наук, где, в частности, хранятся черновики Александра Пушкина, но и название знакового романа Андрея Битова⁴, вкпе с его сложным путем к отечественному читателю, для прохождения которого понадобились две эпохи и дописанный позже автором комментарий к самому тексту и времени — *Ближнее ретро*⁵. Кстати, роман Битова — тоже роман ученого, филолога, только костюмированного, примеряющего на себя эту роль уже после того, как стал писателем. *Пушкинский дом* написан по живым впечатлениям автора в пору его филологической аспирантуры в московском ИМЛИ, Институте мировой литературы РАН, но само действие перенесено Битовым в ленинградский Пушкинский Дом⁶. (Автор подарил мне — вручение состоялось в ЦДЛ — книгу *Статьи из романа* с шутливым инскриптом: «Наташа! Вот и я ученый».)

Ступенчатый научный бэкграунд — аспирант, кандидат наук, доктор и ведущий научный сотрудник (все как положено), защищенные диссертации, публикации и прочие научные плоды обеспечили Водолазкину репутацию уважаемого филолога, за пределами науки о Древней Руси мало кому известного. Смиренную репутацию. Кстати, Водолазкин, рассуждая о средневековой стике и филологии в целом, использовал это слово — смиренный⁷. «Жизнь гуманитария в русской академической традиции всегда была несуетной»⁸.

Не надо забывать, что наставником и в определенном смысле ролевой моделью для Евгения Водолазкина был Дмитрий Сергеевич Лихачёв, расширивший цель учености до просветительства, академические исследования до эссеистики, до нон-фикшн, до публикации не только в научных

³ «[...] был роман *Похищение Европы*, стилизованный под „литературную речь“, — своего рода протест против расхристанных текстов, которые так любили в девяностые. На нынешний мой взгляд этот роман недопустимо публицистичен [...]» (Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 313).

⁴ *Пушкинский дом*. Закончен в 1971 г., впервые издан в США в 1978 г. Первое издание на родине: А. Битов, *Пушкинский дом*, «Новый мир» 1987, № 8–9.

⁵ А. Битов, *Ближнее ретро*, «Новый мир» 1988, № 10.

⁶ Андрей Битов числился в аспирантуре ИМЛИ с 1983 по 1985 гг.

⁷ Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 309.

⁸ Там же, с. 314.

записках, но и в известных литературных журналах, с самого начала, даже в лагерный период расширявший свои научные интересы. Тут и лагерный филологический труд *Картежные игры уголовников*, тут и первая научная публикация *Черты первобытного примитивизма воровской речи*, и *Поэзия садов*, и *Письма о добром и прекрасном*, громко прозвучавшее эссе 1981 года — *Заметки о русском*, — сыгравшее важнейшую роль в неравновесное идеологическое время⁹, как прививка от шовинизма и великодержавности.

Для Дмитрия Лихачёва, введшего свою книгу *Поэтика древнерусской литературы* (да и саму древнерусскую словесность) в актуальное гуманитарное сознание современников, причем отнюдь не только профессионалов, был важен приоритет нравственности и совести — во всем как он жил, писал и что завещал своим ученикам прежде всего. При том что — подчеркивал Лихачёв — он никогда не был диссидентом и более того — искал компромисс с властью.

Евгений Водолазкин унаследовал от своего учителя перевод особого мира древнерусской литературы (с его особым хронотопом) в живое слово уже нового времени. Приведу цитату из *Поэтики древнерусской литературы* Лихачёва:

[...] в отличие от наших представлений о времени, располагающих будущее впереди нас, а прошлое — позади, средневековые русские представления о времени называли прошлые события «передними» и располагали время не эгоцентрически (относительно нас), а в едином, каждый раз своем ряду — от их начала до настоящего, «последнего» времени¹⁰.

Эти принципы были взяты на вооружение Евгением Водолазкиным уже не как филологом-историком, а как современным писателем (особенно — в романе *Авиатор*, где хронологическое последовательное течение времени смещено и перевернуто, не известное сейчас герою его же прошлое разворачивается в создающихся здесь и теперь, как бы на глазах у читателя, записях, и давно прошедшие события возникают как неожиданные, новые, «передние»). Впрочем, это и для творческой личности Водолазкина особое состояние: «Что до моих собственных перемещений во времени, то, изучая древнерусскую литературу, я только тем и занимаюсь»¹¹.

⁹ См.: Н. Митрохин, *Русская партия: Движение русских националистов в СССР 1953–1985 годы*, Москва 2003. См. также: *Классика и мы* [дискуссия состоялась 21 декабря 1977 года в ЦДЛ], «Москва» 1990, № 1–3.

¹⁰ Д. С. Лихачёв, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1974, с. 215.

¹¹ Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 323.

II

Смена амплуа — или, вернее, обретение еще одного амплуа — была безусловным риском.

Современная русская словесность знает примеры (и попытки) смены роли филолога или литературного критика на роль прозаика: от аналитика и теоретика к литературной практике. Чаще всего эти попытки кончаются неудачей. Примеров много, они известны, перечислять не буду. Но в мировой культуре есть и другие случаи — невероятного успеха при смене профессионального амплуа: например, кино французской «новой волны», в частности Жан-Люк Годар, выросло из поколения кинокритиков журнала «Кайе дю Синема». Правда, став режиссерами, кинокритику Годар и его друзья оставили. Не то наш сегодняшний автор — работает на своем месте в Пушкинском Доме. Может быть, из суеверных соображений?

«Пушкинский Дом — благословенное место. Оно заставляет думать о вещах не сиюминутных», — заметил Водолазкин в одном из интервью¹². Трижды в связи с Пушкинским Домом он повторяет эпитет «метафизический»: «метафизическое поле», «метафизическая сущность», «метафизическое явление»¹³. Прорыв к метафизике рожден пребывающим в Пушкинском Доме и присутствует в его прозе: от разнонаправленного времени к вечным вопросам и вечным проблемам¹⁴.

Недаром он сам называет свой роман «неисторическим», а литературные критики «внеисторическим»¹⁵. Водолазкин замечает:

Многолетние занятия историей откроют мне: человечество не имеет цели, цель имеет только человек. Им одним, говоря всерьез и стоит заниматься. Во всем, что шире человека, есть какая-то ненадежность¹⁶.

Он сравнивает историю человечества с толпой на стадионе, которую из окна квартиры наблюдает постоянно:

Медленное, лишённое всего постоянного шествие, глухой, не распадающийся на отдельные фразы рокот казались ему воплощенной поступью истории. Величавой и бессмысленной, как всякое совместное движение¹⁷.

¹² Там же, с. 314.

¹³ Там же, с. 316.

¹⁴ «Хороший писатель должен быть немножко не здесь» (там же, с. 368).

¹⁵ См., напр.: Т. Морозова, *Стать Лавром*, «Знамя» 2013, № 4, <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/m18.html> [дата обращения: 03.09.2018].

¹⁶ Е. Водолазкин, *Мелочи академической жизни*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 120.

¹⁷ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2017, с. 288.

Получается, что история враждебна человеку, враждебна его памяти, враждебна «детскому времени»: «в нем нет главного качества времени — необратимости». Автор полемичен по отношению к истории и историкам: «История — наука о мертвых, [...] в ней очень мало места для живых»¹⁸.

История как наука жертвует жизнью:

Куда они исчезли? Куда исчезли автоматы по продаже газированной воды? Квас и пиво в бочках? Ни один учебник истории [...] не отметил их ухода [...]. Но они ведь — были¹⁹.

Сам автор пытается совместить прошлое, настоящее и будущее не только в романах, но и в таком, например, ответе интервьюеру: «Спросите меня, какой я хочу видеть нашу страну, и я отвечу: Россией столетней давности»²⁰. (Сравним с высказыванием Д. С. Лихачёва, помещенным на обложку тома *Воспоминаний*: «Я хотел удержать в памяти Россию»²¹, а ниже даты жизни, вместившей столетие, — 1906–1999.)

Попытка прорваться за академический круг интересов привела Евгения Водолазкина к замыслу романа *Соловьев и Ларионов*. Здесь филолог прозрачно заменен на историка. Впрочем, и в своих филологических занятиях Водолазкин тоже историк. Его докторская, напомним, посвящена теме *Всемирная история в литературе Древней Руси*.

Писателем как беллетристом Водолазкина сделало не внезапное обращение Савла в Павла — от строгой и сухой науки к вымыслу, сюжетам, персонажам, — а свобода, достигнутая с двух разных сторон. Первая — это свобода внутри материала, наедине с которым ученый-исследователь провел не один десяток лет. Вторая — свобода необычного, отмеченного литературной критикой как игровое, обращения с жанром романа внутри романа с историей.

¹⁸ Там же, с. 62.

¹⁹ Там же, с. 184.

²⁰ Евгений Водолазкин: *Россия — страна литературоцентрична*, интервью Ю. Татаренко, «КапиталЪ», 12.01.2015, <https://kapital-knigi.ru/interviews/evgenij-vodolazkin-rossiya-strana-literaturotsentrichnaya/> [дата обращения: 03.09.2018].

²¹ Д. С. Лихачёв, *«Я хотел удержать в памяти Россию...»*. *Воспоминания*, Москва 2017.

III

Филологическая основательность Евгения Водолазкина не оставляет сомнений. Но та же филологическая основательность никак не раскрепощает, напротив, может сужать, ограничивать творческое сознание. И тем не менее:

Когда-то он любил узнавать прошедшее в настоящем. В этом он видел чуть ли не предназначение историка. Впоследствии под влиянием проф. Никольского он избавился от однонаправленного взгляда на вещи, научившись узнавать и настоящее в прошедшем²².

Филология смиряет амбиции, а не стимулирует.

Медиевист своего рода Акакий Акакиевич Башмачкин, переписчик и переводчик средневековых понятий.

Один из важнейших смыслов словесности Древней Руси — это смысл сосуществования разнонаправленных времен. Обратная перспектива существует не только для изображения пространства в иконе — то же самое происходит и со временем. (Кстати, эта тема взаимоусловленности «слова и изображения в Древней Руси» исследована Д. С. Лихачёвым в одноименной работе.)

Время [...] — улица с двусторонним движением. Возможно также, что этого движения вообще нет²³.

Влияние филологии на прозу Евгения Водолазкина ровное, постоянное и непреходящее.

Филология для него как для прозаика играет креативную роль.

Собственно говоря, с самого начала и по сегодняшний день средневековые хронотопы организуют у Водолазкина движение сюжета, ставят героев, рожают жанр и стиль повествования.

Остановимся на жанре.

Три главных на сегодня произведения Евгения Водолазкина — романы: *Соловьев и Ларионов*, *Лавр* и *Авиатор*. Всякий раз выстраивая время в романе, автор трансформирует жанр.

Соловьев и Ларионов, по аналогии с ботаническим определением, — роман обыкновенный, написанный по традиционным литературным канонам. Вспоминая о замысле и работе над ним, автор приводит (в том числе, как итог прожитых в восьмидесятих-девяностых лет) идею частного

²² Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов...*, с. 186.

²³ Там же.

существования: «Не вызывает сомнений, что задача истории — нас испытывать, наша же — как-то держаться, прежде всего, в нравственном отношении»²⁴. Сочетание двух пластов времени — в линии гражданской войны и линии научно-биографической — неслучайно: повествователь движет сюжет вперед, направляя разыскания молодого историка в сторону архивных изысканий. Но прошлое в лице генерала Ларионова вытесняет современность, становится главным временем произведения, именно в этом времени и завершается роман.

Это лишь один пример из парадоксов о времени и роли учености в прозе Водолазкина. Эти парадоксы подсказаны филологией и отчасти историческими занятиями автора. И не только занятиями. У академического ученого, постоянно живущего внутри своего научного мира, идеи находятся на глубине сознания и даже подсознания и вступают в полемические отношения с настоящим.

Пушкинский Дом — действительно остров, в том числе и в море идеологии. Книга Водолазкина называется *Дом и остров*, но он мог бы дать ей название *Дом-остров*. Еще в годы брежневизма так называемой русской партией формировалась идеологическая претензия присвоить Древнюю Русь в союзе с православием. Активную роль в «русской партии» играла влиятельная группа советских писателей, функционеров и идеологов. Это были новые славянофилы, «патриоты», вступившие в открытый конфликт с писателями и деятелями культуры либеральной ориентации на знаменитой дискуссии «Классики и мы» в конце семидесятых. Дмитрий Сергеевич Лихачёв и тогда, и после того не только близко не подходил к «русской партии» — он являлся ее опасным оппонентом.

(Фазиль Искандер иронически заметил, что нельзя перепатриотичить патриота²⁵. Понятно, каких патриотов, экспроприирующих патриотизм, он имел в виду.)

Дмитрий Лихачёв не называл этих «патриотов» по имени в своих эссе и выступлениях. Но людям, для которых любовь к отечеству и его культуре была естественным, не взвинченно пафосным, имперским чувством, после лихачёвских *Заметок о русском* («Новый мир» 1981) было к кому примыкать. А Водолазкину было у кого учиться.

Это уже была, условно говоря, другая «русская партия», партия Лихачёва, и она стала противовесом и официальному патриотизму, и неофициальному

²⁴ Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 324.

²⁵ Ф. Искандер, *Кролики и удавы*, в кн.: он же, *Собрание*, т. 9: *Козы и Шекспир*, Москва 2004, с. 80.

шовинизму (одна из глав *Заметок о русском* Д. С. Лихачёва так и называется *Национализм и патриотизм*).

Ко всему этому, имеющему непосредственное отношение к идеологии, Лихачёв повлиял на Водолазкина восприятием времени как личностного:

С рождением человека рождается и его время. В детстве оно молодое и течет по-молодому — кажется быстрым на коротких расстояниях и длинным на больших. В старости время точно останавливается. Оно вялое. Прошлое в старости совсем близко, особенно детство²⁶.

Сама жизнь Лихачёва — это еще и прообраз, благодаря которому возник замысел романа *Авиатор*. И еще один завет Лихачёва — эстетический — Водолазкин никогда не забывал: «Самое главное — мелочи». Случайности жизни, схваченные памятью Лихачёва в его *Воспоминаниях*, попутные афоризмы, например такой: «Оптимизмом я обязан дачам»²⁷.

Мысль Лихачёва предложена и освоена «учеником по жизни»: «Вневременность — райское качество, а детство — маленький личный Рай»²⁸; «Детское время [...] в нем нет главного свойства времени — необратимости»²⁹.

IV

Соловьев и Ларионов стал для Евгения Водолазкина индивидуальным прорывом к исторической реальности в ее человеческом измерении.

История как наука и как псевдонаучный ритуал здесь представлена с мягким юмором, что тоже было индивидуальным стилистическим выбором филолога и историка (сноски к существующим и несуществующим трудам существующих и несуществующих ученых).

Особенно юмористически изображена посвященная Ларионову как герою исследований конференция «Генерал Ларионов как текст». Не могу удержаться от цитаты:

Выступать с подготовленным текстом предписывал академический кодекс чести. Лежащая на кафедре пачка бумаги была первым, пусть и самым приблизительным, удостоверением научности сообщения. Все дальнейшие качества произносимого без него как бы не существовали³⁰.

²⁶ Д. С. Лихачёв, *Мысли о жизни. Воспоминания*, Санкт-Петербург 2016, с. 7.

²⁷ Там же, с. 8, 98.

²⁸ Е. Водолазкин, *Совсем другое время*, в кн.: он же, *Совсем другое время...*, с. 467.

²⁹ Там же, с. 467–468.

³⁰ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов...*, с. 166–167.

Юмор, с каким изображено вхождение аспиранта Соловьева в профессию, соединен с теплотой проникновения в повседневность жизни вроде бы оставшихся навсегда в истории характеров и персонажей. Обе эти «истории» — современная и персональная, но давно прошедшая, — пересекаются в авторском повествовании.

Действительно, куда подевались автоматы с газированной водой? Об этом, как и о слезе на щеке убитого в Перекопском сражении, знает только генерал Ларионов и всезнающий автор.

Еще более экспериментальным стало пересечение времен в *Лавре*. Если в романе *Соловьев и Ларионов* это пересечение было масштабным монтажом крупных планов прошлого и настоящего, то в романе *Лавр* Водолазкин уже работает с их пересечением на стилистически ином, почти молекулярном уровне: на уровне языка.

V

Водолазкин говорит о себе с присущим ему мягким юмором: «[Я. — Н. И.] был бы неплохим древнерусским писателем»³¹. Он «обратился к древней форме — к житию, предназначенному для такого рода повествования, только писал это житие современными литературными средствами»³².

Его писательским открытием на уровне персонажа стало центральное изображение героя — юродивого. (Упомяну, что филологическая работа Татьяны Руди, жены автора, в Пушкинском Доме напрямую связана с темой юродства.)

Юродивый находится на периферии *Бориса Годунова*, но становится главным персонажем романа Федора Достоевского *Идиот*. Отчасти юродивым можно признать и Юрия Андреевича Живаго. Позволю себе напомнить и апокрифические слова Сталина о Пастернаке: не трогайте этого юродивого. (Пианистка Мария Вениаминовна Юдина — реальный пример поведения, которое в сталинские времена выглядело как поведение юродивой.) Эта линейка персонажей отсутствовала в советской литературе, была под строгим запретом, прикасаться было нельзя в жизни и литературе. А если прикасаться, то с ироническим комментарием.

Герой романа — Арсений-Устин-Амвросий-Лавр — персонаж, проходящий через тяжкие грехи и испытания.

³¹ Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 337.

³² Там же, с. 333.

Преобразование текущего времени, соединение времен в вечности, есть «хронотоплес», по характеристике, которая нравится автору *Лавра*: «попытка упразднить время и пространство [...] в определенном смысле личная история человека важнее истории человечества»³³.

В романе *Лавр* автор, с одной стороны, дал себе свободу от науки, от истории и филологии, а с другой стороны, получил свободу внутри истории и филологии, идя к своему юродивому «поверх барьеров», по выражению переделкинского юродивого:

Первоначально я хотел работать только с древнерусской *интонацией*, которую освоил за годы занятий медиевистикой. А потом решил на салты-мортале — включение древнерусской *лексики*. [...] «крепкие слова», элементы сленга, канцелярита [...] все это стало новым языком, который я изобрел для этого романа³⁴.

В романе *Лавр* есть и фантастическая линия. Фантастический сдвиг через сознание итальянца Амброджо: он провидит на пять столетий вперед. Фантастическое допущение легло и в основу сюжета романа *Авиатор*. Сюжетом здесь стала не просто амнезия, не полная потеря памяти, а отсутствие памяти о более чем полувеке, прожитом героем романа в безучастном, замороженном существовании. Несколько десятилетий прошло мимо Иннокентия Платонова, подвергнутого экспериментальной заморозке лагерными учеными (как тут не вспомнить о фашистских научных экспериментах над людьми в начале 30-х)³⁵.

Евгений Водолазкин устанавливает ракурс с другой стороны. Это сказка о мертвой царевне, написанная от имени ожившей мертвой царевны. Вот она, наконец, проснулась — это конец сказки.

Водолазкин начинает там, где сказка кончается. (Вспоминается афоризм Юрия Тынянова: «Там, где кончается документ, там я начинаю»³⁶.) Выбор техники повествования, запись вспомнившегося вперемешку с только что

³³ Евгений Водолазкин: «История человека важнее истории человечества», интервью Марине Токаревой, «Новая газета», 30.09.2013, № 109, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187> [дата обращения: 03.09.2018].

³⁴ Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 346.

³⁵ Если отвлечься от темы лагеря, сюжет довольно распространенный — от *Сказки о мертвой царевне* и предшествующего ей фольклора до сюжетов массовой литературы в жанре фэнтези. Из беллетристики назову роман Анатолия Королёва *Сгинь, коса!*; журнальный вариант см.: «Знамя» 2008, № 5, отдельное издание в том же 2008 г. (*Stop, коса!*) с вычурным, как это свойственно Королёву, подзаголовком «роман-амулет» (впрочем, читательского успеха и литературно-критического внимания не обретший).

³⁶ Ю. Тынянов, *Как мы пишем. Очерки технологии литературного мастерства*, Ленинград 1930.

произошедшим позволяет присоединить читателя — и процесс чтения совпадает с процессом восстановления сначала вовсе отсутствующей, а потом дырявой памяти Иннокентия Петровича Платонова. Не в раскопках истории происходит процесс обретения памяти, но здесь и сейчас в записях карандашом в толстой тетради, буквально на глазах у читателей.

Первое, что восстанавливается в сознании Иннокентия, — это молитва («Отче наш»), дальше — образ храма, дальше — слово и место действия (Россия), и фраза: «В России все возможно»³⁷, которую волшебным образом вслед за словами, всплывающими в сознании героя, повторяет доктор Гейгер. Чувство литературного юмора не покидает нашего автора: в дореволюционное сознание он запускает цитату из Пастернака, которая без шва входит в текст.

Такие стилевые фокусы автор творит на протяжении всего романа. Если в *Лавре* спрягались лексические слои от древнеславянского до сленга, то в *Авиаторе* сопрягается язык Серебряного века с цитатами, которые при фантастическом допущении никак не могли быть известны герою, хотя его чуткое ухо при помощи мягкой иронии автора отмечает их поэтичность.

Что касается времени, или, вернее сказать, времен, то сначала восстанавливается время циклическое (дни недели), и только потом «реальное» и воспоминательное. В романе *Авиатор* автор освобождается от филологии и истории — они остаются в авторском капитале, но не являются двигателями его прозы. История замещается памятью, филология — дневником. Память отнюдь не идентична истории, память просыпается в частном сознании и принадлежит одному человеку. Дырявая, или, лучше сказать, кружевная, она побеждает железную поступь истории, готовой раздавить своей пятой любого, кто окажется на ее ходу. Филология и история вытесняются литературой — ее эхо и ее влияние в *Авиаторе* становятся все ощутимее, и не только из-за разбросанных по тексту, как цветы из поэтического гербария, цитат. Важнее та переключка с литературой, которая происходит, может быть, и вне воли автора. Там звучит словесность XX века (1900–1999: не даты рождения и смерти, а годы рождения № 1 и № 2 героя повествования), то есть Владимир Набоков, Дмитрий Лихачёв, Варлам Шаламов, Борис Пастернак.

С началом 30-х эта переключка обрывается: советская литература с 30-х до начала 90-х здесь пропущена, как и десятилетия в жизни «замороженного» Иннокентия. При этом шаламовские и лихачёвские, колымские и соловецкие лагерные картины помещены рядом с ироничными строками о современных вещах, компьютере или телевизоре. Так — постепенно

³⁷ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 22.

и дозированно — русскую жизнь и литературу понимать легче. Тем более повторяя фразу Иннокентия «в России все возможно»: да, и ужасное, и смешное.

В заключение отошло к началу своей статьи, к апокрифическим словам Корнея Чуковского: «В литературу трудно попасть, еще труднее в ней задержаться и почти невозможно в ней остаться»³⁸.

Зададимся незатейливым вопросом: кто же остается? Далеко ходить не будем. Взглянем на ближнее прошлое. Вспомним трех ушедших писателей: Юрия Трифонова, Фазиля Искандера и Владимира Маканина. Каждый из них создал свой мир, свою Йокнапатофу, Трифонов — московскую, Искандер — чегемо-мухусскую, Маканин — московско-уральскую.

Владимира Маканина я вспомнила неслучайно. Прочитую Евгения Водолазкина:

После вручения одной из литературных премий ко мне подошел почитаемый мной Владимир Семенович Маканин. Он сказал мне, что рассчитывал на победу моего романа *Соловьев и Ларионов* и сожалеет, что этого не случилось. И прибавил: «Всё у вас для этого было — кроме имени. Вам не хватило имени»³⁹.

Имя (и даже знаковое), благодаря названию нашей конференции⁴⁰ и сборника, теперь у Евгения Водолазкина есть.

Водолазкин счастливо избежал публицистичности, яростно проникающей в словесность из внешнего мира. Но есть и опасность превращения своего мира в убежище и укрытие — для себя и для читателя. Об этом тоже нельзя не думать. Особенности становящегося авторского мира и посвящена наша конференция и этот сборник.

³⁸ См.: прим. 1.

³⁹ Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы...*, с. 308.

⁴⁰ II Международная научная конференция «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин», Краков: Ягеллонский университет, 17–19.05.2018 г.

Ключевые слова: современная проза, Пушкинский Дом, Д. С. Лихачёв, трансформация жанра, постмодерн

EUGENE VODOLAZKIN: PHILOLOGIST? HISTORIAN? WRITER

Summary: The writer and academician, Eugene Vodolazkin is a Head of the Department of Old Russian Literature in the Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences, the Pushkin House in Saint Petersburg. His academic works are devoted to the culture and literature of Russian Middle Ages. In his days, he experienced strong influence of his teacher, Dmitry Likhachov, who later became a prototypical figure for his literary hero. The novel *Laurus* is connected with the theme of Russian saints and fools for Christ (*yurodivye*). The mixture of times as a technique of the *vita (zhitie)* applied into the novel connects the hero and other personages with modernity. The atmosphere of Middle Ages incorporates modern details and words. The protagonist of the novel *The Aviator*, fantastic story of his life and his amnesia, may be comparable with the tragic history of the Russian XX century. Mixture of times, narrations, notebooks, clouds and spots of memory show the postmodern strategy of Vodolazkin's prose.

Keywords: contemporary Russian prose, the Pushkin House, Dmitry Likhachov, transformation of genre, postmodernism

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Марина Абашева

Россия, Пермь

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

Пермский государственный научно-исследовательский университет

ЧТО ЗНАЧИТ БЫТЬ ЗНАКОВЫМ ПИСАТЕЛЕМ: ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Слово «знаковый», вынесенное в заглавие конференции и настоящей книги, настолько многозначно, что нуждается в уточнении. Как нуждается в понимании феномен «знаковый писатель».

Обратимся прежде всего к словарям. В словаре Владимира Ивановича Даля «знаковый» — «ко знаку относящийся», а «знак» — это «признак, примета, отличие; предзнаменование; предвестие; чувственное доказательство, свидетельство; чувственное изъяснение, обнаружение чего-либо»¹. «Знаковый» в *Словаре синонимов* трактуется как «имеющий определяющее значение, меточный, семиотический, симптоматичный, являющийся признаком важного»². Словари, то есть, подталкивают считать: творчество «знакового» писателя обнаруживает важные симптомы времени, места, литературы.

¹ В. И. Даль, *Словарь живого великорусского языка*, т. 1, Москва 1978, с. 687.

² *Словарь синонимов*, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/51950 [дата обращения: 22.06.2018].

Настоящая работа и является попыткой увидеть в метах Евгения Германовича Водолазкина приметы настоящего и, может, будущего развития российской литературы³, рассмотреть литературные стратегии писателя, обеспечившие ему читательский успех. Задача эта предполагает необходимым держать в фокусе внимания «общие места» литературы, то есть наследуемые или складывающиеся топосы. Мераб Мамардашвили понимает топос как «закон законов и порядок порядков»⁴. Алексей Михайлович Панченко связывал понятие топоса с национальной аксиоматикой⁵.

Если говорить о топосах как темах, проблемах и местах, признаем: Водолазкин работает на тех же территориях, что иные современные писатели. В романах *Соловьев и Ларионов* (2009), *Авиатор* (2016) он думает об истоках и смысле русской революции, как Владимир Шаров в *Возвращении в Египет* (2013) или Алексей Варламов в *Мысленном волке* (2014); пишет о травматическом лагерном опыте, как Захар Прилепин в *Обители* (2014) или Гузель Яхина в романе *Зулейха открывает глаза* (2015); проверяет на прочность отношения литературы и религиозного опыта, как Майя Кучерская в книге *Современный патерик: Чтение для впаавших в уныние* (2005).

Если говорить о сюжетных топосах — в современной русской прозе можно найти немало удивительных совпадений. Так, в *Лавре* (2012) Евгения Водолазкина и *Письмовнике* (2010) Михаила Шишкина из двоих любящих один умирает, но их диалог продолжается. Бывает, совпадают даже имена: записки Ларионова мы читали не только в романе Водолазкина *Соловьев и Ларионов*, но и в первом романе Шишкина тоже⁶. Жанровые совпадения особенно заметны в текстах с установкой на документ. Авторское определение романа *Лавр* как «неисторического» характеризует актуальный сегодня тип отношений романного

³ Ограничимся здесь именно современной русской литературой, хотя отдельного внимания заслуживают, например, сюжетно-смысловые сходства романов *Авиатор* Е. Водолазкина (2016) и *Таинственное пламя царицы Лоаны* Умберто Эко (2004). В романе У. Эко герой так же, как Платону у Водолазкина, теряет память (правда, в результате инсульта) и восстанавливает ее, в частности, с помощью ведения дневника. См.: У. Эко, *Таинственное пламя царицы Лоаны*, пер. Е. Костюкович, Москва 2008.

⁴ М. К. Мамардашвили, *Стрела познания. Набросок естественноисторической гносеологии*, ред. Ю. П. Сенокосов, Москва 1996, с. 34.

⁵ А. М. Панченко, *Топика и культурная дистанция*, в кн.: *Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения*, ред. М. Б. Храпченко и др., Москва 1986, с. 246.

⁶ Первоначальное название первого романа Михаила Шишкина было *Записки Ларионова*, однако журнал «Знамя» опубликовал роман под названием *Всех ожидает одна ночь* («Знамя» 1993, № 7, 8). В 2010 г. роман вышел книгой в издательстве «Астрель» под исходным названием.

и исторического нарративов: настоящее на исторических источниках, реальных документах, филологическом знании свободное с ними обращение — не документальность, а документность (термин Ирины Каспэ), то есть эффект документа⁷. Из последних по времени текстов таков *Тайный год* (2017) Михаила Гиголашвили.

Ключевые топосы современной литературы в их сегодняшних стилевых трансформациях описал медиевист, специалист по древнерусской литературе Е. Г. Водолазкин. В альманахе «Текст и традиция»⁸ автор с позиций исследователя обосновал сходство литератур Средневековья и современной постмодернистской. В оба периода, замечает он, создаются фрагментированные центонные гипертексты с проблематизацией авторства. И это действительно так: вспомним хотя бы споры вокруг шишкинского плагиата в *Венерином волосе* (2005)⁹. В противовес фрагментарности, полагает Водолазкин, возникает стремление к целостности уже на другом уровне — тяготение к сборникам, энциклопедиям. И это так: назовем *Десятку* (2011) и *14. Женская проза «нулевых»* (2012), собранные Захаром Прилепиным; сборники *Москва — место встречи* (2016) и *В Питере жить* (2017); сборник *Большие чувства. Азбучные истины* (2017); составленный Дмитрием Быковым *Детский мир* (2014) или Евгением Водолазкиным же — *Часть суши, окруженная небом: соловецкие тексты и образы* (2011). И как не согласиться с идеей Водолазкина о тяге обеих эпох к невымышленному повествованию, когда раз за разом победителем самой большой литературной премии («Большая книга») становятся авторы биографий: в последний раз — о Ленине (*Пантократор солнечных пылинок /2017/ Льва Данилкина*).

Некоторые из свойств постмодернистской словесности, названных исследователем Водолазкиным, воплощает в своих текстах Водолазкин-писатель, разделяя представления постмодернизма если не идеологически, то стилистически: его тексты нередко тяготеют к фрагментарности и центонности, он сам участвовал во многих из перечисленных сборников и т. п. Постараемся определить особенности индивидуальной, авторской

⁷ И. Каспэ, *Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х*, Москва 2010.

⁸ Е. Водолазкин, *О средневековой письменности и современной литературе*, «Текст и традиция» 2013, вып. 1, с. 37–65.

⁹ Об этом подробнее см.: М. П. Абашева, С. Н. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (к вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2012, nr 2, с. 234–241.

конфигурации (в терминах Поля Рикёра¹⁰) общего для эпохи постмодерна префигуративного опыта.

Прежде всего, Водолазкин эффективно использует опыт литературных предшественников. Однако его интертекстуальность — особого рода. Это не прямая цитатность, он расставляет знаки не иконические, но индексальные — то есть указывает на знакомый читателю опыт, который усиливает суггестивность его собственных текстов. Так, например, в описаниях детства Иннокентия Платонова в *Авиаторе* нередки отсылки к детским воспоминаниям писателей-эмигрантов начала XX века, для которых детство стало синонимом невозвратно оставленной родины и переживалось особенно остро¹¹. Детство Платонова невозвратно ушло еще до его заморозки, после революции, и утраченный рай становится спасительным воспоминанием героя в Соловецком лагере:

[...] нужно этот ад хотя бы на время покидать — хотя бы мысленно. Думать о Рае. [...]

Проснешься, бывало, на даче рано утром — все спят еще. Чтобы никого не будить, выйдешь на цыпочках на веранду. [...] распахнешь окно — радуешься. Занавески не колышутся, ни малейшего ветра. Удивляешься, каким густым и хвойным может быть воздух. По раме ползет паук. [...] Трава искрится каплями, тени на ней по-утреннему резки. Тихо, как в Раю. Мне почему-то кажется, что в Раю должно быть тихо.

В сущности вот он, Рай. В доме спят мама, папа, бабушка. Мы любим друг друга, нам вместе хорошо и покойно. Нужно только, чтобы время перестало двигаться, чтобы не нарушило того доброго, что сложилось. Я не хочу новых событий, пусть существует то, что уже есть, разве этого мало? Потому что, если все будет продолжаться, дорогие мне люди умрут. Безмятежно спящие в доме — умрут. Не ведающие, над какой жуткой пропастью висит наше счастье. [...]

Рай — это отсутствие времени¹².

¹⁰ Трансформация человеческого опыта в повествование проходит, по Рикёру, три стадии. Первая — префигуративная: это предпонимание, общее для автора и читателя (мимесис-I). Вторая — конфигуративная (мимесис-II), когда автор преобразует последовательность событий в значимую целостность. Последняя стадия мимесиса — рефигурация — связана с актуализацией истории в процессе чтения (П. Рикёр, *Время и рассказ*, т. 1, пер. Т. В. Славко, Москва–Санкт-Петербург 2000, с. 93–94).

¹¹ Владимир Набоков сформулировал эти «первичные чувства» эмблематически точно: «Они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства, — и в силу этой гармонии, они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками» (В. В. Набоков, *Другие берега. Автобиография*, в кн.: он же, *Собрание сочинений русского периода: в пяти томах*, т. 5, Санкт-Петербург 2000, с. 150). Набоков связывает «поистине гениальную восприимчивость» русских детей его поколения с грядущей исторической катастрофой: «точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда прелестную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души и тем, что по годам им еще не причиталось» (там же).

¹² Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 163–164.

Этот идиллический хронотоп в воспоминаниях героя Водолазкина поразительно напоминает набоковский в *Других берегах* (1954):

Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память [...]. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет¹³.

Подобные описания хрупкого детского рая есть не только у Владимира Набокова, но также у Ивана Бунина в *Жизни Арсеньева* (1952), и во *Временах* (1955) Михаила Осоргина... Во всех названных текстах находим повторяющиеся мотивы: счастье единения ребенка с природой, пребывание его детства вне времени, первые воспоминания об отце и матери, первые читательские впечатления. Так, например, роман Даниэля Дефо *Робинзон Крузо* переживается как жизнестроительный опыт во всех названных книгах: «Картинки в Робинзоне и во „Всемирном путешественнике”, а вместе с ними большая пожелтевшая карта земного шара с великими пустотами южных морей и точками полинезийских островов пленили меня уже на всю жизнь»¹⁴, — пишет Бунин в *Жизни Арсеньева*. Книги Владимира Набокова, Ивана Бунина, Ивана Шмелёва, Михаила Осоргина о детстве восходят, в свою очередь, к трилогии *Детство, Отрочество, Юность* (1852–1854) Льва Толстого и к *Детским годам Багрова-внука* (1858) Сергея Аксакова. Под обозначенным Водолазкинским топосом скрывается айсберг-центон литературной традиции.

По такой же модели (центонной по природе, но основанной не на словесном повторении, а на суггестивности узнаваемых топосов) выстроена история о летчике Фролове в романе *Авиатор*. Одноименное блоковское стихотворение здесь прямо цитируется, судьба Фролова совпадает с сюжетом Александра Блока. Однако в этом контексте неизбежно всплывает в читательской памяти «авиаторский текст» русской литературы: рассказы *Мой полет* (1911) и *Люди-птицы* (1917) Александра Куприна и *Полет Леонида Андреева* (1914), *Состязание в Лиссе* (1910) и *Тяжелый воздух* (1912) Александра Грина, стихи Велимира Хлебникова (*Тризна*, 1915), Михаила Зенкевича (*Смерть авиатора*, 1922; *Мертвая петля*, 1923), стихи (*Вызов авиатора*, 1916; *Полет в облаках*, 1934) и личный опыт Василия Каменского, пережившего крушение аэроплана¹⁵.

¹³ В. В. Набоков, *Другие берега...*, с. 187–188.

¹⁴ И. А. Бунин, *Жизнь Арсеньева*, в кн.: он же, *Собрание сочинений: в девяти томах*, т. 6, Москва 1966, с. 36.

¹⁵ Об этом подробнее см. статью Габриэеллы Импости в настоящем сборнике.

Можно привести примеры и автоцитатности Водолазкина: так, описания алуштинского пляжа повторяются во многих его текстах: *Соловьев и Ларионов, Авиатор, Совсем другое время...* Настойчивая цитатность создает эффект узнавания. Водолазкин при этом активно подключает к своим «центонам» и опыт самого читателя — не только литературный, а сенсорный, чувственный. Писатель сказал об этом в интервью:

Это похоже на точечный массаж: знаете, на пятке есть точки, отвечающие за почки или за сердце. Так вот, весь *Авиатор* — это такая большая ступня, нажимая на точки которой, я стараюсь вызвать цепочку ассоциаций в душе читателя. И эта картинка начинает двигаться уже не на бумаге, а в сознании¹⁶.

Примечателен характер этой метафоры: воздействие словом сравнивается с телесными практиками. Рефигурация (продолжим использовать удобные термины Рикёра¹⁷) в читательском опыте основана на универсальной человеческой потребности в чувственном переживании. Чувственное ясновидение Водолазкина — «звук гирлянды на сквозняке»¹⁸, «стрекотание кузнечика» и «запах вскипевшего самовара»¹⁹ — снова отсылает к текстам Бунина, Набокова, Марселя Пруста. Но и к личному опыту любого читателя.

Вообще то обстоятельство, что Водолазкин филолог (как многие современные писатели — Михаил Шишкин, Андрей Геласимов, Евгений Абдуллаев и другие), — несомненно, важный инструмент Водолазкина-писателя. При чтении *Лавра* отдельный читательский интерес — обнаруживать источники, отсылки к текстам хронографическим, космографическим, паломническим, летописным, и здесь топосы составляют основу нарратива²⁰. Чтение монографии Водолазкина *Всемирная история в литературе Древней Руси*²¹ позволяет обнаружить «профессиональное» начало в моделировании романного мира: сочетание циклического и линейного измерений времени, понимание времени как богословского и экзегетического.

¹⁶ Евгений Водолазкин: *Слово держит мир*, интервью Е. Коноплеву, «Православие и мир», 20.09.2016, <http://www.pravmir.ru/na-etape-gaya-1> [дата обращения: 12.06.2018].

¹⁷ П. Рикёр, *Время и рассказ...*, с. 94.

¹⁸ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 205.

¹⁹ Там же, с. 237.

²⁰ Примечательно, что российские медиевисты школы Лихачёва в исследованиях древнерусской литературы применяют методы изучения, связанные с исследованием топики. См., напр.: *Топика русских житий (вопросы типологии)*, в кн.: *Русская агиография. Исследования. Публикация. Полемика*, ред. С. А. Семячко и Т. Р. Руди, Санкт-Петербург 2005, с. 59–101.

²¹ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси*, Санкт-Петербург 2008.

Самое важное следствие первой профессии в поэтике Водолазкина — устройство точки зрения в его текстах, детерминированное древнерусской традицией. В целом интрига рассказывания у Водолазкина, как в летописях, состоит в создании такой конфигурации времени, что оно всегда переживается как настоящее. Текст строится как чередование временных пластов, изнутри обеспеченных повествовательными техниками, создающими эффект присутствия: перволичное повествование (воспоминания Платонова, а потом и не только его, в *Авиаторе*), дневниковые ежедневные записи Ларионова, Платонова, Насти, косвенная речь героя в *Лавре* с дерзкими пролеписами в будущее, на сегодняшнюю Комсомольскую площадь. Художественное время в романе *Лавр* тоже строится по модели древнерусского — часто выходит во вневременное измерение. Дмитрий Сергеевич Лихачёв писал о потребности средневекового человека «подняться над обыденностью», о зрении с высоты «птичьего полета», «поднятом горизонте»²² повествователя в древнерусской литературе. Это качество, по мнению ученого, утрачено литературой с XVII века²³, но Водолазкин его воссоздает: во всех текстах он строит именно такую точку зрения повествователя — ищет того, «чей обзор достаточно широк»²⁴. Эта точка очевидно сакральной природы: «[...] в мозаике жизни твоей есть то, что объединяет все отдельные ее части, говорит Лавру старец, — это устремленность к Нему. В Нем они вновь соберутся»²⁵. (Похоже на точку схода у Шишкина в *Письмовнике*, где предполагалась встреча-воскресение героев²⁶.) Такая точка зрения позволяет выйти за пределы времени. Амброджо, близкий, кажется, автору-повествователю, говорит: «Мне все больше кажется, что времени нет. [...] иначе как мог бы я знать небывшее будущее?»²⁷. Последнее объяснимо законами житийного повествования. Д. С. Лихачёв писал:

В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременный смысл событий²⁸.

²² Д. С. Лихачёв, *Поэтика древнерусской литературы*, изд. 3, доп., Москва 1979, с. 344, 346, 349.

²³ Там же, с. 351.

²⁴ Там же, с. 409.

²⁵ Е. Г. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2013, с. 402.

²⁶ М. П. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2015, с. 279.

²⁷ Е. Г. Водолазкин, *Лавр...*, с. 279.

²⁸ Д. С. Лихачёв, *Поэтика древнерусской литературы...*, с. 251.

Подобным образом у Водолазкина моделирование времени, соответствующее древнерусским канонам, рождает эффекты фантастического предвидения. Лавр живет и в профанном, и в сакральном времени. Мамардашвили достигаемые в топологии пути вневременные состояния называл «машинами времени», «временными сумками отсроченного действия»²⁹; в такую, кажется, попадает Лавр в финале: с высоты птичьего полета видится, что он один имеет протяженность, а другие представляются скоплением точек³⁰.

Идея пути и лежит в основе произведений Водолазкина, так же как инициальный миф, преобразованный в соответствии с идеей христианского персонализма. На пути к Богу нераскаянный грех делает не только жизнь, но и сам мир невозможным. «Воскрешение»-разморозка дано Платонову, чтобы вспомнить и искупить грех (разумеется, в романе работает и топос *Преступления и наказания*): после исповеди, даже если судьба зависшего в воздухе авиатора остается незавершенной в разомкнутом в современность романе, восстанавливается единство бытия. Опять бабушка читает мальчику *Робинзона Крузо*, у статуэтки Фемиды на месте весы — все пришло в состояние, каким было до греха убийства. Однако возможность обернуть время вспять существует уже не только для Платонова, но — для читателя. В рассказе Водолазкина *Совсем другое время* подобный акт представлен с кинематографической ясностью:

Мне даже мерещилось, что нужно просто отмотать время назад, и — восстановится Наташа печень, дядя Саша поднимется с обледелого тротуара, вернется на свои полки «Библиотека приключений», Белки под руки (надо полагать, задом наперед) поведут меня обратно через канаву, совок, вынырнув из воды, втянется в детское ведро, а кипящий чайник медленно остынет³¹.

Описанные здесь способы работы Водолазкина с оживлением читательской памяти — часть актуальной для современной российской ситуации большой проблемы. Идеи памяти, ностальгии, исторического прошлого сегодня обсуждаются активно и порой болезненно, напряженно. Впрочем, эта проблематика — не только российская. Проблемой памяти сегодня озабочены интеллектуальные сообщества и в Европе, США. Очевидно, она должна рассматриваться в контексте глобальных перемен в самоощущении современного человека, поскольку обусловлена изменением

²⁹ М. К. Мамардашвили, *Стрела познания...*, с. 53, 41.

³⁰ «Если глядеть сверху, стоящие представляются невиданным скоплением точек, и лишь Лавр имеет протяженность» (Е. Г. Водолазкин, *Лавр...*, с. 439).

³¹ Е. Г. Водолазкин, *Совсем другое время*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2013, с. 478.

«темпоральных режимов»³² в культуре. Алейда Ассман, предложившая этот термин, полагает, что эта смена вызвана кризисом восприятия времени в эпоху завершения Модерна.

Однако в интерпретации категории памяти в современной российской культуре есть свои особенности. В европейских странах сегодня можно говорить о направленных разработках **политик памяти**: работы Мориса Хальбвакса вводят понятия о коллективной памяти, о социальных рамках ее конструирования, Ян Ассман пишет о культурной памяти, Марианна Хирш — о постпамяти³³. О связи социальной конструируемой памяти с переживанием травм XX века по-разному писали Сьюзен Сонтаг, Пьер Нора, Доминик ЛаКапра, Джеффри Александер, Рон Айерман, Петр Штомпка³⁴. В тесной связи с проблематикой травмы осмыслиется идея ностальгии³⁵. То есть в академическом и в общественно-политическом дискурсах имеет место сознательная работа с памятью, травматическими нарративами (такими, как история Холокоста), социальная рефлексия.

В России такая работа с памятью представляется невозможной. Дело даже не в том, что не достигнут консенсус в вопросах об общественной памяти, об истории (у России непредсказуемое прошлое), а в том, что нет широкой площадки для широкого общественного обсуждения. Обсуждение, конечно, ведется на специализированных площадках — в журнале «Новое литературное обозрение», в специальных монографиях. В нем участвуют ученые (и не только российские): Александр Эткинд, Марк Липовецкий,

³² А. Ассман, *Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна*, пер. Б. Хлебникова, Москва 2017.

³³ См., напр.: М. Хальбвакс, *Коллективная и историческая память*, пер. с франц. М. Габовича, «Неприкосновенный запас» 2005, № 2–3 (40–41); Я. Ассман, *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, пер. с нем. М. М. Сокольской, Москва 2004; М. Хирш, *Что такое постпамять*, пер. К. Харлановой, «Уроки истории XX век», 17.06.2016, <http://urokiistorii.ru/article/53287> [дата обращения: 15.06.2018].

³⁴ С. Сонтаг, *Смотрим на чужие страдания*, пер. с англ. В. Гольшцева, Москва 2014; П. Нора, *Всемирное торжество памяти*, пер. с франц. М. Сокольской, «Неприкосновенный запас» 2005, № 2–3 (40–41), <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html> [дата обращения: 15.06.2018]; D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore 2001; Д. Александер, *Культурная травма и коллективная идентичность*, пер. Г. К. Ольховикова, «Социологический журнал» 2012, № 3, с. 5–40; Р. Айерман, *Культурная травма и коллективная память*, пер. с англ. Н. Поселягина, «Новое литературное обозрение» 2016, № 5, <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-pamyat.html> [дата обращения: 15.06.2018]; П. Штомпка, *Социальное изменение как травма*, пер. А. Ю. Мосеевой и Н. В. Романовского, «Социологические исследования» 2001, № 1, с. 6–16.

³⁵ См., напр.: С. Бойм, *Будущее ностальгии*, «Неприкосновенный запас» 2013, № 3 (89), <http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/11s.html> [дата обращения: 15.06.2018].

Дина Хапаева, Сергей Ушакин, Илья Калинин и другие³⁶. Но в целом место общественной рефлексии занято государственной политикой ностальгии по советскому, бесшовного сшивания великого имперского и советского прошлого. Гасан Гусейнов справедливо заметил:

Настоящая травма — десятилетий несвободы, физического истребления целых сословий, поголовных депортаций народов, бессудных и незаконных расправ над людьми под любыми предлогами — подменена свежей эмоциональной травмой распада государственной машины. [...] той самой машины, которая как раз и ответственна за первичную травму³⁷.

В этой ситуации литература, как всегда в России, становится интеллектуальной лабораторией. В отсутствие **политик памяти** она берет на себя труд создания **поэтик памяти**. Одно перечисление текстов о памяти, об исторической травме, опубликованных, например, в 2017 году, заняло бы немало времени: *Генерал и его семья. Исторический роман* Тимура Кибирова, *Сера и огонь* Бориса Хазанова, *Остров мертвых* Алексея Иванова, *Колокольников — Подколокольный* Ксении Драгунской... И это не единственный год, конечно. В 2015 году одновременно с *Авиатором* премию «Большая книга» получили *Зимняя дорога* Леонида Юзефовича и *Лестница Якова* Людмилы Улицкой (два последних автора из перечисленных работали с личными документами). Отдельно следует сказать о Нобелевском лауреате Светлане Алексиевич: общую память «красного человека»³⁸ создают голоса Утопии³⁹, коллективные свидетельства. Может быть, самые продуктивные способы работы с памятью сегодня — это книги Полины Барсковой *Живые картины* (2014) и Марии Степановой *Памяти памяти* (2017).

С российской литературой эпохи постпамяти проза Евгения Водолазкина имеет свои сходжения: доживший в покое и почете до

³⁶ М. Липовецкий, А. Эткинд, *Возвращение тритона: советская катастрофа и постсоветский роман*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 94, с. 174–206; Д. Р. Хапаева, *Готическое общество. Морфология кошмара*, Москва 2008; S. A. Oushakine, *The Patriotism of Despair: Nation, War and Loss in Russia: Culture and Society after Socialism*, Ithaca, N. Y. 2009; И. Калинин, *Историчность травматического опыта: рутина, революция, презентация*, «Новое литературное обозрение» 2013, № 124, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/4k.html> [дата обращения: 15.06.2018].

³⁷ Г. Гусейнов, *Язык и травма освобождения*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 94, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/gg14-pr.html> [дата обращения: 18.06.2018].

³⁸ Нобелевская лекция Светланы Алексиевич. *О проигранной битве*, «The Nobel Prize», https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html [дата обращения: 15.06.2018].

³⁹ *Голоса Утопии* — название цикла книг Алексиевич: *У войны не женское лицо* (1985), *Последние свидетели* (1985), *Цинковые мальчики* (1989), *Зачарованные смертью* (1994), *Чернобыльская молитва* (1997), *Время секонд-хенд* (2013).

девяностых годов соловецкий палач Воронин в *Авиаторе* родственен «второму деду» в романе Сергея Лебедева *Предел забвения* (2010), где герой обнаруживает, что близкий человек был начальником лагеря. Герой сорокинского рассказа *Моноклон* (2010) — того же ряда. В *Авиаторе* удивительным образом воссоздан процесс **реконструкции коллективной памяти** — когда Иннокентий настаивает на том, чтобы Настя и Гейгер записывали воспоминания: «Наше совместное писание — это, если угодно, попытка передать опыт потомкам»⁴⁰. Платонов говорит, что он перемещает свое «Я» в память своей семьи: «Не исключено, что [...] наше я станет общим»⁴¹.

Собственно, именно так Хальбвакс описывал коллективную память: «группа, живущая прежде всего для самой себя, стремится увековечить те чувства и образы, которые составляют материю ее мысли. В таком случае главное место в ее памяти занимает то время, в течение которого с ней не произошло глубоких изменений»⁴². Те «не-события», которые культивирует Иннокентий Платонов, и являются частью коллективной памяти — в противовес памяти исторической, событиями измеряемой.

Таким образом, Водолазкин вступает на территорию не только художественных топосов, но и в область интеллектуальной истории. Он создает образы культурной памяти, которые можно рассматривать как художественный аналог теоретических конструктов. Так, Александр Эткинд анализирует след, оставленный исторической травмой в сознании потомков (детей и внуков жертв), определяя его эстетическое воплощение как «магический историзм»: создание духов, монстров, аллегорий как поэтического воспроизводства катастрофического прошлого⁴³. Думается, воскрешенный призрак, «непогребенный» Иннокентий Платонов (а отчасти волшебным образом проживший вторую, незаметную жизнь генерал Ларионов) и есть те самые аллегории катастрофического прошлого, являющиеся поколению внуков (Насте или Соловьеву, в частности).

В целом есть два пути терапии травмы: проговаривание травмы и изживание ее через авторефлективную проработку. Проза Водолазкина по-своему делает то и другое: в ней рефлексирующая ностальгия по началу XX века соседствует с анализом обезбоженного (это тревожит писателя) мира современника.

⁴⁰ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 378.

⁴¹ Там же, с. 384.

⁴² М. Хальбвакс, *Коллективная и историческая память...*

⁴³ А. Эткинд, *Кривое горе: Память о непогребенных*, авториз. пер. с англ. В. Макарова, Москва 2016, с. 276–305.

Наш анализ показал, что Евгений Водолазкин умеет транслировать и трансформировать общие литературные топосы (темы, сюжеты, идеи, тексты) в ближайшем приближении к пониманию сегодняшнего читателя. Знаковый писатель поверяет актуальную этическую, эстетическую, интеллектуальную проблематику культурно-историческими моделями национальной аксиоматики.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, знаковый писатель, литературный топос, современная русская проза, политика памяти, поэтика памяти

WHAT IT MEANS TO BE A LANDMARK WRITER: EUGENE VODOLAZKIN IN THE CONTEXT OF RUSSIAN PROSE

Summary: The article analyzes the notion of a “landmark writer”. As landmark (representative, semiotic, being the signs of time), the features of poetics and the problematics of prose of Eugene Vodolazkin, which have analogues in the works of other contemporary Russian writers, are considered. Vodolazkin consciously uses the repeated topoi of classical Russian literature (themes, genres, techniques, textual fragments) to actualize the reader’s memory — both literary and sensory. The main focus of attention in the article is on the actual contexts of contemporary literature. The prose of Vodolazkin is examined in comparison with the literary topoi of Mikhail Shishkin, Leonid Yuzefovich, Maria Stepanova, etc., especially those associated with the problematics of memory. In Russia, unlike in Western countries (where the problems of cultural memory, collective memory, post-memory are actively discussed in social, political, and academic discourses), the politics of memory is excluded from the sphere of state policy. Therefore, in the literary discourse the poetics of memory are developing compensatorily. The poetics of memory in Vodolazkin’s writings is one of the main tasks and successes of the writer and has largely determined the success of his works among the public.

Keywords: Eugene Vodolazkin, a landmark writer, literary topos, modern Russian prose, policy of memory, poetics of memory

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Марк Липовецкий

США, Нью-Йорк
Университет Колумбия

**АНАХРОНИЗМЫ В ЛАВРЕ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА, ИЛИ НАСКОЛЬКО
СЕРЬЕЗНА «НОВАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ»**

Постмодернизм и Средневековье

Защищаясь от так называемых «обвинений в постмодернизме», Евгений Водолазкин, будучи не только писателем, но и литературоведом-медиевистом, выдвинул концепцию, обосновывающую сходство между эстетиками Средневековья и постмодернизма:

То, что кажется кому-то постмодернизмом в *Лавре*, на самом деле — древнерусская поэтика, которая совпадает с постмодернизмом в каких-то существенных частях. И поэтому я говорю и мне неоднократно приходилось об этом писать, что через постмодернизм мы до некоторой степени возвращаемся к средневековой поэтике¹.

¹ Евгений Водолазкин: «Я немного средневековый человек», интервью Г. Батюк, «Культура Алтайского края» 2017, № 2, с. 4, http://evgenyvodolazkin.ru/1054_evgenij-vodolazkin-ya-nemnogo-srednevekovyj-chelovek/ [дата обращения: 09.05.2018].

Основные положения этой концепции были изложены в статье 2013 года *О средневековой письменности и современной литературе*², а затем повторены с некоторыми вариациями в англоязычной публикации с бердяевским названием *Новые Средневековье* (2016)³. Какие же сходства между средневековой и постмодернистской поэтикой видит автор *Лавра*?

Во-первых, это цитатность, фрагментарность и своеобразно понятая «смерть автора». Если, как Водолазкин показывал в своих научных работах, средневековый текст по своей структуре, как правило, фрагментарен, то фрагментарность постмодернистского текста связана с его децентрализацией. Фрагментарность проявляется и в том, как часто произведение включает в себя «чужие» тексты — либо осколки неких дискурсов, либо раскавыченные фрагменты авторских текстов (как, например, в центоне шишкинского *Венериного волоса*):

Центонная структура многих современных текстов открывает возможности и для разговора о пресловутой «смерти автора». Несмотря на несвойственную науке образность, «смерть автора» отражает вполне определенную тенденцию современной литературы, перекликающуюся с тем, что было в Средневековье. И хотя автор новейшего времени не устраняется, подобно средневековому, от подписи текстов, ослабление авторского начала, столь долго утверждавшегося Новым временем, очевидно. Автор не только становится до определенной степени редактором прежних текстов, но и осознает это [ТТ, с. 57–58].

Во-вторых, Средневековье и постмодернизм сближает представление о реальности как о сотканной из разнообразных текстов:

Как и в Средневековье, мир на современном этапе становится текстом, хотя в каждом из случаев это разные тексты. Средневековый мир читался и толковался как состоявшийся текст — текст, написанный Богом, исключающий непродуманное и случайное. [...] Для постмодерниста, того, кто завершает эпоху Нового времени, мир — это набор цитат, литература, отразившая его целиком и вразбивку. Но на этом этапе рождается и восприятие мира как *потенциального* текста, который творится вместе с бытием [ТТ, с. 62].

Один из примеров этой тенденции Е. Водолазкин видит в развитии сетевой словесности — если в Средневековье «фактором, способствовавшим свободному соединению фрагментов являлось фактическое отсутствие границ средневекового текста» [ТТ, с. 48], то сегодня:

² Е. Водолазкин, *О средневековой письменности и современной литературе*, «Текст и традиция» [Санкт-Петербург] 2013, вып. 1, с. 37–65. Статья цитируется далее как ТТ с указанием номера страницы.

³ E. Vodolazkin, *The New Middle Ages*, transl. by L. C. Hayden, «First Things» [Нью-Йорк] 2016, August/September, с. 31–36, www.firstthings.com/article/2016/08/the-new-middle-ages [дата обращения: 09.05.2018].

Благодаря Интернету текстам была возвращена открытость, отобранная книгопечатанием Нового времени... Некоторые произведения [...] уже создаются в блогах, и даже если какой-то их этап фиксируется печатным изданием, ничто не мешает этим текстам по-летописному продолжать свое развитие в Интернете [ТТ, с. 57–58].

Другое подтверждение этого сходства, по мнению Е. Водолазкина, — современный подъем нон-фикшн, притом что границы между последней и более или менее традиционной художественной литературой, основанной на вымысле, становятся все более неуловимыми — что напоминает ему о средневековой словесности:

Главное, что бросается в глаза при взгляде на современную литературную продукцию, — это ее несомненное тяготение к невымышленному... В этом — еще один пункт их сходства со Средневековьем, нарративные тексты которого без зазоров укладывались в определение нон-фикшн... В настоящее время можно говорить если не о смерти художественности, то о ее размывании. Литература некоторым образом стремится к дохудожественному состоянию, которое повторится на новом этапе — с памятью о преодоленной художественности [ТТ, с. 60–61].

В-третьих, Водолазкин обращает внимание на то, что и в литературе Средневековья, и в постмодернизме современный читатель видит дискредитацию идеи прогресса как в понимании логики истории, так и в понимании культурной эволюции. Если в Средневековье категории прогресса еще просто не было, то в постмодернизме она находится под массивным огнем философской критики. Впрочем, Водолазкин скорее акцентирует замену прогрессизма — эсхатологизмом:

Ощущение конца истории — не обязательно в эсхатологическом смысле, а во вполне позитивном либеральном ключе, как у Ф. Фукуямы, — несовместимо с прогрессистским мировосприятием Нового времени. Это то, что приходит с постмодерном как новой культурной эпохой и сближает его со Средневековьем. Всякое время мыслится Средневековьем как потенциально последнее. Даже если оставить за скобками периодическое ожидание конца света, в Средневековье не было принято говорить о будущем, и уж во всяком случае — о светлом будущем [ТТ, с. 63–64].

Концепция писателя и ученого, несмотря на почтительные ссылки, отличается от *Нового средневековья* Бердяева — с его вниманием к новым формам религиозности, которые философ еще в начале 1920-х годов распознал в фашизме и коммунизме⁴. Рассуждения Водолазкина

⁴ «Это не значит, что в новом средневековье обязательно количественно победит религия истинного Бога, религия Христа, но это значит, что в эту эпоху вся жизнь со всех своих сторон становится под знаком религиозной борьбы, религиозной поляризации, выявления предельных религиозных начал. Эпоха обостренной борьбы религии Бога и религии дьявола,

также противоположны концепции Умберто Эко, изложенной в его работе *Возвращение Средних веков*: для Эко Средневековье — это, скорее, возвращающаяся фантазия об альтернативе модерности: по мере того как меняется модерность, меняется и образ Средневековья (Эко насчитал 10 возможных моделей — *Лавр* ближе всего подходит к тому, что он называет «филологической реконструкцией»)⁵.

В своем сопоставлении Средневековья с постмодернизмом Водолазкин первоначально ограничивается сферой чистой эстетики. Однако он сам обращает внимание на ненадежность сопоставлений между Средневековьем и постмодернизмом в этой области. Так, например, он отмечает, что «целтонность» средневековой литературы предполагает ориентацию на единый и не подвергаемый сомнению текст Священного Писания: «Ключ к миру Божьему — в Священном Писании. Этот мир [...] целен, а потому и фрагменты текста, отражающие эти проявления, в известном смысле универсальны и соединимы друг с другом» [ТТ, с. 45]. Само собой, ничего подобного не наблюдается в постмодернистской работе с культурными дискурсами и цитатами — они сталкиваются и конфликтуют друг с другом, воплощая трудносовместимые языки и диалекты культуры и тем самым подрывая всякое представление о возможной целостности культурной вселенной.

Аналогичным образом и постмодернистская «смерть автора» по своему смыслу противоположна средневековому отношению к субъекту высказывания. В средневековой культуре категория авторства минимизирована потому, что, по словам самого Водолазкина, субъект «уступал в важности требованию истинности высказывания» [ТТ, с. 47]. Напротив, та «смерть автора», о которой писал Ролан Барт, предполагает отказ от «требования истинности высказывания», поскольку сам субъект оказывается лишь клубком сформировавших его дискурсов⁶. В сущности, постмодернистская

начал Христовых и начал антихристовых будет уже не секулярной, а религиозной, сакральной эпохой по своему типу, хотя бы количественно побеждала религия дьявола и дух антихриста» (Н. А. Бердяев, *Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы*, в кн.: он же, *Смысл истории. Новое средневековье*, Москва 2002, с. 230).

⁵ См.: U. Eco, *The Return of the Middle Ages*, в кн.: он же, *Travels in Hyperreality: Essays*, transl. by W. Weaver, San Diego 1986, с. 59–87 (особенно 68–72).

⁶ «С точки зрения лингвистики, автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как „я“ всего лишь тот, кто говорит „я“; язык знает „субъекта“, но не „личность“, и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы „вместить“ в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности. [...] Писатель подобен Бювару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел *выразить себя*, ему все равно

«смерть автора» состоит в том, что он более не может быть «передатчиком, носителем высшей истины»⁷, а предстает наделенным самосознанием клубком спорящих друг с другом дискурсов, каждый из которых со своей моделью истины. Как видим, это представление контрастно по отношению к средневековой концепции субъекта и автора, о которой пишет Водолазкин.

Кроме того, тезис Водолазкина о ценностности вступает в противоречие с его же наблюдением, касающимся роста интереса к нон-фикшн, где как раз фигура автора и его/ее личный опыт находятся в центре внимания, тем самым подрывая буквально понятую идею «смерти автора»⁸.

На первый взгляд, можно согласиться с мыслью Водолазкина о сходстве между Средневековьем и постмодернизмом, объединенными выпадением такой важнейшей категории Нового времени, как прогресс. Для постмодернизма фундаментальная критика идеи прогресса является одной из важнейших предпосылок, не случайно рождение постмодернизма связывают с осмыслением Холокоста и Гулага — как продуктов двух прогрессистских утопий (*Век лагерей?* Зигмунта Баумана⁹). Однако в постмодернизме прогресс — это лишь один из метанарративов модерности (наряду с нарративами разума/науки, метафизической философии, демократии как торжества большинства над меньшинством и свободы как абсолютной ценности), на которые, в соответствии со знаменитой формулой Жана-Франсуа Лиотара, направлена постмодернистская критика: «недоверие в отношении метанарративов» («incredulity toward metanarratives»)¹⁰. Именно на этой основе вырастает и фундаментальная для постмодернистского сознания деконструкция бинарных оппозиций как той структуры, которая оформляет метанарративы и символически обеспечивает порождаемую ими культурную и социальную репрессию (стороны оппозиций всегда асимметричны).

следовало бы знать, что внутренняя „сущность”, которую он намерен „передать”, есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности» (Р. Барт, *Смерть автора*, пер. С. Н. Зенкина, в кн.: он же, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, сост., общая ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова, Москва 1989, с. 386, 388).

⁷ Ю. М. Лотман, *Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция*, в кн.: он же, *Избранные статьи в трех томах*, т. 3, Таллинн 1993, с. 127.

⁸ Другое дело, что в постмодернистской нон-фикшн (в качестве примера назову, например, книгу Марии Степановой *Памяти памяти*) отсутствие вымысла не только не мешает, но и усиливает эффект «текстуальности», обращенный в данном случае и на самого субъекта и те свойства личности, что, кажется, задают незывлемые параметры его или ее идентичности.

⁹ Z. Bauman, *A Century of Camps?*, в кн.: *The Bauman Reader*, ed. by P. Beilharz, Oxford 2011, с. 266–280.

¹⁰ Ж.-Ф. Лиотар, *Состояние постмодерна*, пер. Н. А. Шматко, Санкт-Петербург 1998, с. 10.

В Средневековье, наоборот, отсутствие идеи прогресса отнюдь не означает критики метанарративов. Напротив, вся средневековая эстетика, как видно и по *Лавру*, подчинена метанарративу спасения — как для всего мира, так и для отдельно взятого персонажа. На этом метанарративе основана средневековая идеология «всеобъемлющей и осмысленной упорядоченности вещей», высшего порядка мира, исходящего от «абсолютно трансцендентного, абсолютно всемирного Бога»¹¹. Соответственно, в средневековой культуре оппозиции между высоким и низким, божественным и дьявольским, праведным и грешным, вечным и преходящим не только не проблематизируются, но и, наоборот, эссенциализируются — то есть превращаются в вечные и богоданные категории бытия.

Принцип деконструкции бинарных оппозиций определяет логику постмодернизма как художественной системы, наделяя каждый ее элемент смыслом, отличающимся от изолированного значения центонности или «смерти автора». Более того, именно наличие этого принципа позволяет распознать продолжение постмодернизма в таких, казалось бы, не похожих на него тенденциях, как гипернатуралистическая «новая драма» или «новая искренность», подрывающая саму надежду на «аутентичное» высказывание. Боюсь, что вне соотнесения с этим принципом всякое сопоставление постмодернизма с другими художественными языками ведет к теоретической омонимии: постмодернизм без деконструкции можно найти и у Франсуа Рабле, и у Лоренса Стерна, и у Александра Пушкина, и у Антона Чехова, а при большом желании и у Владимира Путина с Дональдом Трампом. Так почему бы и не в Средневековье тоже?

Очищенный от деконструкции, постмодернизм, в интерпретации Водолазкина, становится проводником авторитарности¹² и прокладывает дорогу для эпохи новых метанарративов, которую в 2015 году писатель называл «новой серьезностью», а в 2016-м определял как «эпоху концентрации». В качестве целей новой серьезности предполагалась критика излишнего индивидуализма, безбожного гуманизма, а также секуляризма:

¹¹ С. Аверинцев, *Порядок космоса и порядок истории*, в кн.: он же, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1997, с. 87.

¹² «Общим местом являются утверждения о демократичности постмодернизма, о свойственной ему разрушительной (и очистительной) силе, сминающей авторитеты и иерархии... Как раз наоборот. Созвучная постмодернизму поэтика Средневековья являлась проводником авторитарного (в понимании М. М. Бахтина) дискурса. Фрагментированный гипертекст, в котором все части потенциально соединимы друг с другом, для авторитарного дискурса предоставляет неограниченные возможности. Чем больше в этом тексте раздроблено индивидуальное, тем сильнее проступает всеобщее. Что будет этим всеобщим — остается только гадать...» [ТТ, с. 65].

Each epoch resolves certain problems. What issues stand before the Epoch of Concentration? I'll name two, though they're actually one twofold issue: excessive individualization and the secularization of life. [...] The cult of the individual now places us outside divine and human community. The harmony in which a person once found himself with God during the Middle Ages has been destroyed, and God no longer stands at the center of the human consciousness.

The humanism of the modern age takes that the human being is the measure of all things. The same could be said of the Middle Ages, with one correction: The person is the measure of all things, if it is understood that the measure was given by God. Humanism becomes inhuman without that correction¹³.

Не удивительно, что частью этой культурной программы также становится апология российского «консервативного проекта», который должен спасти Запад от так называемой «диктатуры меньшинства»:

If the West is able to move beyond its geopolitical disagreements with Russia and take a good look at the conservative project that's taking shape in Russia now, it will see one possible future for our common European civilization. Today as ever — contrary to progressive conceits — it is possible for a society to recognize a place for religion and uphold traditional notions of marriage and family¹⁴.

В этом контексте эстетический проект Е. Водолазкина обнаруживает неожиданное сходство не только с *Теллурией* Владимира Сорокина, но и с политическими декларациями Александра Дугина, видящего в Средневековье (которое он также сравнивает со своеобразно понятым постмодернизмом) антитезу западной модели модерности:

Кризис современного западного общества, исчерпанность парадигмы Просвещения и есть приглашение к возврату в Средневековье. Да, нам нужно строить новое Средневековье, модерн свою повестку дня исчерпал. Парадигма модерна отходит в прошлое. Безвозвратно. А разве не к Средневековью мы возвращаемся после краха советской системы?! Разве не к Средневековью взывает повышение роли церкви в нашем обществе, повышение национальной идеи?! [...] Средневековье подверглось черному пиару в эпоху Возрождения и особенно в эпоху Просвещения. На самом же деле Средневековье, если смотреть другими глазами, — это блестящий, прекрасный золотой век мировой культуры, это самобытный уникальный расцвет традиционной политической антропологии. Это вера, это подвиг, это сила, это великие люди, это прекрасные дамы, это удивительные приключения. Средневековье — это золотой век человечества. Такой красоты искусства, такого напряжения человеческого духа, такой широты подвигов и действий, такого напряжения человеческой драмы и полноты духа, как в Средневековье, такого расцвета религии и духовной культуры не знала, пожалуй, ни одна другая эпоха. И поэтому возврат в Средневековье — это прекрасно! На

¹³ E. Vodolazkin, *The New Middle Ages*...

¹⁴ Там же.

самом деле в современном мире будет либо возврат к Средневековью, добровольный, сознательный, и причем к своему Средневековью, либо мы попадем в чужое Средневековье, например в исламское Средневековье. Это очень близко к реальности. Вопрос не в том — к Средневековью или нет (ответ только один — к Средневековью — да, конец модерну — да). Но к какому Средневековью — к своему или к чужому? Именно в этом вопрос для России¹⁵.

Смыслы сдвига

Однако цель моего выступления состоит не в том, чтобы поспорить с Е. Водолазкинским о постмодернизме. Я бы хотел показать, что Водолазкин спорит сам с собой. Поэтому меня интересуют различия между нео-медиевализмом Водолазкина, развернутым в его статьях и интервью, и той худ о же ст в е н н о й интерпретацией средневекового мировоззрения, которая возникает в романе *Лавр*. Я постараюсь обсудить это различие, сосредоточив внимание на такой черте романа, как стилистические анахронизмы. Вопрос об анахронизмах, в свою очередь, неизбежно подводит к вопросу о концепции времени в *Лавре*.

Водолазкин неоднократно говорил о том, что в *Лавре*, романе о русском праведнике и лекаре, жившем в последнюю четверть XV– начале XVI века, он стремился передать языковой и даже интонационный строй русского Средневековья. Водолазкин подчеркивал:

Я чувствовал себя не столько писателем, сколько переводчиком, транслятором... И понимал одно: от того, насколько правильно и точно передам звучание тогдашней речи, зависит жизнь этого текста сегодня...

Но еще больше боялся, что будет сладко, фальшиво, такой околодукховный умильный сюсюк¹⁶.

Большая часть романа написана относительно нейтральным языком, в котором минимизированы заимствования и современные языковые конструкции. Время от времени в текст включены фразы (или цитаты)

¹⁵ А. Дугин, *Приложение 3. Новое Средневековье?*, интервью информационно-аналитическому portalу «ОРЕС.RU», 08.11.2005, в кн.: он же, *Геополитика постмодерна*, Санкт-Петербург 2007, http://propagandahistory.ru/books/Aleksandr-Dugin_Geopolitika-postmoderna/12 [дата обращения: 09.05.2018].

¹⁶ Евгений Водолазкин: «История человека важнее истории человечества», интервью М. Токревой, «Новая газета», 30.09.2013, № 109, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187> [дата обращения: 09.05.2018].

на древнерусском или старославянском. Однако на этом фоне существенным сдвигом (в формалистическом понимании этого термина) становится довольно обширный пласт стилистических анахронизмов — слов, выражений и целых фрагментов, явно выпадающих из стилевой ткани Средневековья (и даже нейтрального стиля) и отчетливо отсылающих к современной речи, причем, не обязательно литературной, но часто и субстандартной, то бранной, то по-зощенковски соединяющей просторечие и бюрократические конструкции, и т. п. Кроме того, в этих фрагментах текста иногда встречаются раскавыченные цитаты, явно не имеющие отношения к средневековой культуре и потому звучащие иронически или отчетливо комедийно:

Мы в ответе за тех, кого приручили, говорил, глядя волка, Христофор [с. 33]¹⁷.

Спросишь, бывало, молодого: кто сей Елеazar? *Не дает ответа* [с. 44].

Не давай псковским спать: они *ленивы и нелюбопытны*. Аминь [с. 179–180].

Арсений часами наблюдал за качанием ее вымени и иногда припадал к нему губами. Корова (*что в вымени тебе моем?*) не имела ничего против, хотя всерьез относилась лишь к утренней и вечерней дойке [с. 170–171].

Какой, спрашивается, *гармонией ты поверишь всю эту алгебру?* [с. 247]

Со стилистическими анахронизмами также резонируют видения Амброджо, в которых он мысленным взором проникает то в советский 1977-й, то в постсоветское время, то в Италию 1907 года.

В чем смысл этих стилистических — и смысловых — сдвигов? Как они влияют на тот образ Средневековья, который создается в *Лавре*?

Попытка типологизировать стилистические анахронизмы приводит к выделению нескольких семантических ареалов, вокруг которых они группируются.

Первым и самым очевидным из этих ареалов является речь менторов главного героя — премудрых и праведных старцев, от его деда Христофора до его последнего наставника старца Иннокентия, с которым герой беспрепятственно общается, невзирая на разделяющее их расстояние:

Помогал Христофор и в делах постельных. [...] Иногда отправлял их помыться в соседнее помещение, особое внимание предлагая обратить на крайнюю плоть. Он был убежден, что *правил личной гигиены следует придерживаться*

¹⁷ Все цитаты из романа приводятся по изданию: Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2014. Здесь и далее анахронизмы отмечены курсивом. — М. Л.

и в *Средневековье*. С раздражением слушал, как вода из ковша прерывисто льется в деревянную кадку.

Что убо о сем речеши, записывал он в сердцах на куске бересты. И как это женщины таких к себе подпускают? *Кошмар* [с. 16–17].

В принципе, ответил старец, мне нечего тебе сказать. Разве что: живи, друже, поближе к кладбищу. Ты такой *дылда*, что нести тебя туда будет тяжело. И вообще: *живи один*.

Так сказал старец Никандр [с. 14].

Что ты хочешь прочесть в моих глазах, спросил старец.

То ты и сам, отче, ведаеши.

Скажу тебе лишь, что счет идет не на годы. И даже не на месяцы. *Прими эту информацию спокойно, без соплей*, как то и подобает истинному христианину [с. 54].

Поверь, *я сейчас не в лучшей своей форме*, но счел необходимым появиться здесь и забрать у тебя нож. [...] Отдай им эти тела, ведь не в телах же дело, сказал старец. [...] Что же до воскресения и спасения душ преставльшихся раб Божиих, *то эту информацию я предоставлю тебе, что называется, тет-а-тет* [с. 111].

Да и обстановка в целом, как ты знаешь, к долгому раскачиванию не располагает. И если нас действительно ждет конец света, лучше бы тебе его встретить постриженну. Хотя, может, еще и обойдется [с. 372].

В ожидании конца света *у некоторых сдают нервы*, сказал старец Иннокентий. И в том, что они ждут эликсира бессмертия от Амвросия, *есть своя логика* [с. 384].

Как видим, во всех этих примерах особую остроту анахронизмам придает соседство отчетливо современных оборотов с фразами на древнерусском. Кроме того, обращает внимание и то, что во многих (хотя и не во всех) случаях стилистические анахронизмы здесь возникают в соседстве с темой смерти или конца света — то есть в эсхатологическом контексте.

Особый случай среди старцев представляет собой речь юродивого Фомы. Наставник Арсения на поприще юродства, он, вместе с тем, блистательно совмещает древнерусские цитаты с современным сленгом и развеселой бранью. Заметим, что здесь эсхатологический контекст необязателен, зато присутствует знание советской (или постсоветской) топографии («на будущей Комсомольской площади»):

Так что юродствуй, *дорогой мой*, не стесняйся, иначе своим почитанием *они тебя в конце концов достанут*. Их поклонение с целями твоими несовместимо. Вспомни, как было в Белозерске. *Оно тебе надо?*

Кто сей знающий тайны мои? Арсений повернулся к Фоме:

Ты кто?

Хуй в пальто, ответил Фома. Ты спрашиваешь о *второстепенных вещах*. А я скажу тебе о главном. Возвращайся в Завеличье, где на *будущей Комсомольской площади* стоит монастырь Иоанна Предтечи. [...] Бесчинствуй. Быть благочестивым *легко и приятно*, ты же будь ненавидим. [...] Сделай больше, прошептал ему в самое ухо Фома. *Откажись от своей личности*. Ты уже сделал первый шаг, назвавшись Устином. А теперь откажись от себя совершенно [с. 179–180].

Мне нужна твоя консультация, сказал он Арсению. Случай не из простых, только потому я и веду тебя в свою часть города. [...] *Медицина бессильна* [с. 186].

Огненные имя ти не калачник, но кулачник, крикнул Прохору Фома. Вас же, засранцев (он обвел стоявших глазами), *ознакомлю со следующими фактами*. Минувшей ночью *сей фрукт* совокуплялся с женой. Потом, не омывшись, месил тесто и лепил свои калачи. Утром хотел продавать нечистый *продукт* православным и, если бы не брат наш Устин, как пить дать продал бы [с. 190].

Душевно рад, коллега, что ты не принял сего безотрадного образа. [...] *Большому требуется свежесть*, крикнул Фома, *а у вас здесь, как, простите, у черта в жопе* [с. 192].

Скрипи, скрипи, *сранный веник*, хмыкнул юродивый Фома, и настоятельница снова отвернулась. [...]

А теперь *линяйте отсюда, вертихвостки*, сказал юродивый Фома сестрам... Насчет твоей молитвы завеличские уже в курсе, я им говорил. [...] *Рыло тебе, друже, еще начистят* — и не раз [с. 193].

Поясняя свою мысль, *прибегну к парадоксу*. [...] *Твою дивизию*, в сердцах воскликнул юродивый Фома [с. 194].

Любезный друг, граница между частями города ныне стерта естественным путем. *Следует констатировать*, что разделявшая нас преграда скрылась на время под невиданно толстым льдом. Если желаешь собирать *замерзающий элемент* и на *моей территории*, ничтоже вопреки глаголю [с. 201].

Есть тут у меня одна идея, ответил юродивый Фома [с. 245].

Что же касается описаний трав, то для тебя, я считаю, *это уже пройденный этап* [с. 245].

Постскриптум. Пусть Арсений имеет в виду, что его ждет монастырь аввы Кирилла. Всё [с. 357].

Под влиянием наставников и в разговорах с ними меняется и речь самого Арсения/Амвросия/Лавра, который также непринужденно совмещает старославянизмы с современной лексикой и стилистикой — особенно во внутренней речи. Эти переходы смягчаются несобственно-прямой речью, находящейся, тем не менее, в зоне героя:

Арсений ответил непонимающим взглядом. Предложил пришедшему *не отвлекаться от его проблемы*, иначе он никогда с ней не справится [с. 76].

Здесь уже и так летают мухи, *не характерные для месяца ноября*, и их появление меня, честно говоря, удивляет [с. 104].

Боюсь, что она *принимает меня за кого-то другого*, сказал Арсений после паузы. И что *ожидания ее завышенны* [с. 127].

В селе Вознесенском он оставил зипун у одной из изб, сказав Устине: Знаешь, *со всем этим бараклом* мы вослед за вознесшимся Спасителем не вознесемся [с. 174].

Тогда, можно сказать, хуже всего: вот уж поистине *критический случай* [с. 175].

У меня, любовь моя, хороший спутник, *молодой интеллигентный человек с широким кругом интересов*. [...] Пытается определить время конца света, и хотя я не уверен, что сие *в его компетенции*, само по себе *внимание к эсхатологии* кажется мне достойным поощрения [с. 251–252].

Многие русские мрачны, поделился наблюдением Амброджо. *Климат*, кивнул Арсений [с. 264].

У тебя, Прокопие, *опухоль дыхательных путей*. *Положение твое опасно, но не безнадежно* [с. 264].

Приходя к Лавру, медведь жаловался на морозы, *отсутствие питания и свою общую неустроенность* [с. 411].

Вся эта группа анахронизмов прямо соотносится со средневековой концепцией истории, о которой Водолазкин пишет в своей книге *Всемирная история в литературе Древней Руси*. Внутри «просто истории», которая разворачивается во времени, находится «история спасения», которая находится в не времени и непосредственно соотнесена с трансцендентным измерением — как пишет цитируемый Водолазкиным Карл Ранер, «совершенное спасение — это не момент истории, а ее упразднение»¹⁸. Сходным образом в одном из интервью писатель определял центральную тему романа: «*Лавр* — попытка упразднить время и пространство, точнее — показать, что всё достигается работой духа, если понимать свое время как часть вечности»¹⁹.

Поскольку старцы, юродивый Фома и сам Арсений/Амвросий/Лавр праведны, а следовательно, и спасены, то и анахронизмы в их речи как

¹⁸ K. Rahner, *Weltgeschichte und Heilsgeschichte*, «Schriften zur Theologie» 1962, Bd. 5, с. 115, цит. по: Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков)*, München 2000, с. 16.

¹⁹ Евгений Водолазкин: «История человека»...

раз и выражают историческую вневременность при внешней вписанности в средневековый исторический контекст.

С этой интерпретацией согласуется то, что так же, как старцы или сам Арсений, говорит в *Лавре* и ангел:

Ангелы не устают, ответил Ангел, потому что они *не экономят сил*. Если ты не будешь думать о конечности своих сил, ты тоже не будешь уставать. Знай, Арсение, что по воде способен идти лишь тот, кто не боится утонуть [с. 125].

Аналогичным образом высказывает свои мысли и Устина, неграмотная возлюбленная Арсения, умирающая родами, с которой он потом всю жизнь мысленно беседует, — она, по интерпретации самого Е. Водолазкина, выступает как заместитель Бога в сознании героя: «Она так и сказала: эта рубаша будет твоей, только ты должен сменить имя. Не имея *объективной возможности* быть Устиной, нарекись Устином. Договорились?» [с. 98]. Все эти персонажи причастны трансцендентному измерению, а потому анахроничны.

То же, на первый взгляд, можно сказать и об Амброджо, который обладает пророческим знанием, и потому также часто использует анахронизмы — причем не только стилистические, но и культурно-исторические:

Я заметил, сказал Амброджо, глядя вслед прохожему, что за негодностью дорог люди Древней Руси предпочитают водный путь. Они, кстати, еще не знают, что Русь — Древняя, но со временем разберутся [с. 258].

Поэт гибнет, скажем, в 37 лет, и люди, скорбя о нем, начинают рассуждать о том, что бы он мог еще написать. А он, может быть, уже состоялся и всего себя выразил [с. 288].

Выйдя из Кракова, караван пошел вдоль Вислы. Река здесь была еще неширокой. Петляя вместе с ней, дошли до местечка Освенцим. Амброджо сказал:

Верь мне, Арсение, через века это место будет наводить ужас. Но тяжесть его чувствуется уже сейчас [с. 291].

Однако, в сущности, Амброджо выступает как представитель другого, чем старцы и сам Арсений, не божественного трансцендентного. Этот персонаж непосредственно репрезентирует автора, авторское всезнание и авторскую (по Михаилу Бахтину) вневременность. Не только автор доверяет Амброджо самые серьезные размышления о времени и истории, но и сама авторская речь стилистически неотличима от речи Амброджо, а местами (в видениях) полностью сливается с ней. Подобно тому, как Амброджо говорит о современной ему Руси как о Древней, так автор не устает определять время действия романа как Средневековье, тем самым удерживая дистанцию от него:

Ввиду ограниченного набора медикаментов роль слова в Средневековье была значительнее, чем сейчас. И говорить приходилось довольно много. [...]

Родственники могли открыто выразить опасение, что болезнь неизлечима, и (Средневековье не было временем сентиментальным) пожаловаться на то, как трудно иметь дело с больным [с. 8].

В Средневековье вообще читали преимущественно вслух, на худой конец просто шевелили губами [с. 41].

Посадник мог бы дать их и больше, но он знал, что в Средневековье монеты редко задерживались у путешественников надолго [с. 248].

Арсений давал ему на сытый желудок щепоть купороса, чтобы глисты вышли окончательно. В Средневековье глистов было много [с. 152].

В этом была особенность расставаний того времени. Средневековье редко имело возможность дважды свести людей в течение земной жизни [с. 308].

Но в Средневековье не было фотографий, и забвение становилось окончательным [с. 355].

Сенсаций в Средневековье мало, и произошедшее с Лавром является, несомненно, одной из них, потому что речь идет о падении праведника [с. 428].

Таким образом, на вневременность истории спасения накладывается чисто литературная вненаходимость авторского всезнания, и мерцание между этими двумя типами порождает явственно иронический эффект, окрашивающий анахронизмы. Эффект этот связан еще и с тем, что в качестве языка вечности выступает современный язык, с его развязностью, цинизмом, бюрократизмами и т. п. В результате, возможно, вопреки намерениям автора, стремившегося показать превращение времени в «часть вечности», вечность в *Лавре* подменяется явно не годящейся на роль трансцендентного измерения современностью — вернее, многими современными дискурсами. Так подрывается бинарная оппозиция не только между Средневековьем как эпохой духовного бытия и бездуховной современностью, но и между прошлым и настоящим, преходящим и вечным.

Этот эффект, весьма близкий деконструкции, поддерживается еще одним, третьим, типом анахронизмов — в свою очередь, также предполагающих историческую вненаходимость. Ведь анахронизмы проникают в *Лавре* и в речь обыкновенных людей, ни в коем случае не праведников, а часто и вовсе грешников, как видно по следующим примерам:

Ах ты ё-моё... Да теперь Жила зарежет меня при первой встрече. Я ж, бля, не только тебя — я общие деньги с собой увез... Теперь он сидит и думает, что я его кинул, вот что херово. Вот что херово, я говорю! [с. 158]

Вот тебе, баба, гость, который ничего не говорит, кроме того, что он Устин. *Согласись, что это хоть какие-то сведения.*

Считаю, что и сего немало, кивнула Евдокия. [...]

Голоден, отметил Иван.

Факт, подтвердила Евдокия. Пусть остается [с. 167].

По их наблюдениям, эти хлебы придавали сил, останавливали кровотечение и улучшали обмен веществ [с. 198].

Это есть феномен, достойный всяческой поддержки, сказал посадник Гавриил [с. 198].

Славные, милые мои *хлебобулочные изделия*, говорил, плача, калачник. Я любил вас паче жизни моей и чужой, ибо умел вас взлелеять как никто другой в целом граде Пскове [с. 244].

Ну что вам здесь, цирк, что ли, спрашивала у приходивших настоятельница. Человек четырнадцать лет *жил на свежем воздухе*, так дайте же ему прийти в себя [с. 246].

Главное, не шуми, я беру недорого, *можно сказать, символически*, я бы вообще не брала, но муж, *ты же видел это животное*, он считает, что *во всяком деле должна быть экономическая составляющая*, его, подлеца, не переубедишь, а тебе ведь хочется, ну хочется ведь... [с. 255]

Орда, сказал им прохожий, показав на потемневшую стену. Признав в вас странников, поясняю вам причину сей обугленности: орда Менгли-Гирея. *Большая, прямо скажем, головная боль* [с. 268].

Да оно, как говорится, и заметно, подтвердили родственники, *нет в нем прежней душевности*. Говоришь ему: *многая лета, дедушка*. А он: *да катитесь вы...* *Такая жуткая метаморфоза*. Но что же нам с ним делать тем не менее? [с. 371]

Так когда же, спрашивается, конец света, закричала толпа. Нам это важно, *простите за прямоту, и в отношении планирования работы, и в смысле спасения души. Мы многократно обращались в монастырь за уточнениями, но однозначного ответа не получали* [с. 373].

Передвижение из пункта А в пункт Б, сокрушались в слободке, *не представляется возможным или сильно осложнено. Мы фактически лишились дорог, которых в настоящем значении этого слова не было и раньше* [с. 114].

Со всеми случается, говорит кому-то на ухо мельник Тихон. Абсолютно со всеми. *Уж такая это сфера, что, как говорится, никто не застрахован* [с. 427].

Если информация соответствует действительности, говорят Тихону слободские, лучше признайся, потому что *в данном случае брошена тень на праведника* и на Страшном суде нелегким будет твое предстояние [с. 436–437].

В отдельных случаях анахронизмы этого типа связаны с близостью к смерти (мор, конец света, нашествие, смерть праведника) или с «зоной» Арсения, но по большей части эти критерии не действуют, и анахронизмы здесь маркируют дискурсы повседневности и повседневных отношений, которые также мало подвержены воздействию времени. По своей функции с этими анахронизмами согласуются видения Амброджо. Казалось бы, они должны выступать как знамения, в средневековых текстах, по интерпретации Водолазкина, функционирующие как «связки» и «мостики» между различными фрагментами (священной) истории и воплощающие «нравственный аспект события», единственно подлежащий историческому рассмотрению²⁰. Но так ли это?

Упущенные возможности и меланхолия в истории про «без пяти минут кандидата наук» Юрия Александровича Строева; грусть по исчезнувшему без следа прошлому в новелле про фотографию в честь пятилетия открытия магазина «Русский лен»; раздражение промышленного альпиниста, устанавливающего на колокольню Петропавловского собора ангела с крестом; видение о Франческе Флекии, ревнующей свою сестру к ее жениху и видящую сны об Амброджо — все эти «связки» соединяют средневековый сюжет с будущими временами, не на уровне символических прозрений или нравственных образцов, а через повторяющиеся и легко воспроизводимые эмоции и аффекты самого обыденного происхождения. Если перед нами вневременное трансцендентное, то оно располагается на уровне того, что Гэри Сол Морсон когда-то назвал «прозаикой» — дискурсом, придающим значение всему обыкновенному и недраматичному, всему, ускользающему от идеологии и систематизации²¹. Ученый пытался обосновать этот дискурс теориями Бахтина, но куда родственней ему оказались художественные языки Льва Толстого, Антона Чехова и Юрия Трифонова. Именно о вневенности, связанной с повседневностью и заключенной в обыкновенной человеческой жизни, говорит Амброджо, беседа с Арсением:

Значит, по-твоему, и конец света уже существует, спросил Арсений.

Я этого не исключаю. Существует ведь смерть отдельных людей — разве это не личный конец света? В конце концов, всеобщая история — это лишь часть истории личной.

Можно сказать и наоборот, заметил, подумав, Арсений.

Можно и наоборот: эти две истории изначально не могут друг без друга [с. 279].

²⁰ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси...*, с. 52.

²¹ См.: G. S. Morson, *What is Prosaics?*, в кн.: он же, *Prosaics and Other Provocations: Empathy, Open Time, and the Novel*, Boston 2013, с. 12–31.

Что следует из этого анализа о роли анахронизмов в романе? Прежде всего, можно заключить, что в *Лавре* средневековая вечность, которую романист стремится возродить для современного читателя как безусловную «онтологическую» ценность, — деэссенциализируется, то есть предстает продуктом языка и дискурса. Более того, средневековый дискурс трансцендентальной истории спасения вступает здесь в сложные, конкурентные, а то и полемические отношения с двумя другими дискурсами трансцендентного — с авторской вненаходимостью и с вневременной прозаикой повседневности. Взаимодействие этих трех дискурсов, маркированных анахронизмами, приводит к невольному, но вполне ощутимому подрыву дискурса средневековой, а шире — религиозной метафизики. Он лишается «абсолютности» и предстает одним из подобных и не менее значительных дискурсов.

Разумеется, это не постмодернистская деконструкция, в которой столкновение однородных, но противоположно направленных дискурсов привело бы к их взаимному уничтожению. Скорее, *Лавр* представляет попытку создать условия для диалога между различными дискурсами трансцендентного — диалога, в котором, тем не менее, не опровергается, а заново утверждается значение трансцендентного и вневременного для современной культуры. Назовем ли эту попытку «новой серьезностью» или старым модернизмом, по-видимому, не так уж важно. Важно то, что эстетический эффект *Лавра* оказывается сложнее и противоречивее, чем его интерпретации — в том числе и авторские. Как известно, «поэта — далеко заводит речь»²². Настоящего прозаика тоже.

Ключевые слова: новый медиевализм, анахронизм, постмодернизм, «вненаходимость», «прозаика»

ANACHRONISMS IN EUGENE VODOLAZKIN'S *LAURUS*, OR HOW SERIOUS IS THE "NEW SERIOUSNESS"

Summary: Eugene Vodolazkin frequently writes about the similarity between the medieval worldview and postmodernism. In his conceptualization, he ignores such a significant feature of postmodernism as the deconstruction of binary oppositions, while emphasizing such derivative aspects of postmodernist aesthetics as fragmentation, textualization of the reality, blurring of borders

²² М. Цветаева, *Поэты*, в кн.: она же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 2: *Стихотворения. Переводы*, Москва 1994, с. 184.

between the fictional and non-fictional, etc. This omission allows the writer to introduce a concept of the “new seriousness” that would compensate for negative aspects of postmodernism (such as the alleged “dictatorship of minorities”) and reinstate the critique of godless individualism and secularism. Vodolazkin’s novel *Laurus* appears to be the embodiment of this intellectual program, since on many levels, stylistic and semantic alike, it blurs the distinction between Russian middle ages and modernity. However, the analysis of such important feature of the novel as its stylistic anachronisms demonstrates that the interaction between the middle ages and contemporaneity in Vodolazkin’s novel is more complex and more self-reflexive than his “new seriousness” would suggest. These anachronisms, on the one hand, indicate the presence of the ‘eternal history’ associated with the sacral narrative of salvation within secular history — a typical medieval worldview. On the other, the “eternal” history, thus, appears represented by frequently comical colloquialisms characteristic of contemporary Russian speech, which create an ironic effect. Analogically, anachronisms characterize not only the discourse of Laurus and his mentors, holy old men, but also an Italian traveler Ambrosio, whose voice is almost indistinguishable from the ironic voice of the narrator. The third vehicle for stylistic anachronisms can be detected in the speech of ordinary people. If in the first case, anachronisms stand for the transcendental “outsideness” (Mikhail Bakhtin), then in the second case, this outsideness obtains a purely artistic character, while in the third, it is embedded in the flow of the everyday life, its “prosaics” (Gary Saul Morson), which is neither transcendently, nor aesthetically elevated. Thus, the medieval concept of eternity and ‘eternal history’, which Vodolazkin tries to resurrect for the contemporary reader as a solid ‘ontological’ value, appears de-essentialized — emerging as a product of language and discourse. Furthermore, the medieval narrative of salvation functions in this novel in a complex dialogue with modernist narratives of the authorial power and everyday “prosaics”. This dialogue manifests a new, certainly, unprogrammed version of the transcendental, which in a certain way adopts the experience of the postmodernist deconstruction of binaries.

Keywords: neo-medievalism, anachronisms, postmodernism, “outsideness”, “prosaics”

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Юлия Говорухина

Россия, Красноярск, Калининград
Сибирский федеральный университет
Филиал Военно-морской академии в Калининграде

МОТИВ ПРОЩЕ(А)НИЯ В ПРОЗЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Вынося в название статьи вариативное словообозначение «проще(а)-ние», мы акцентируем семантическую близость двух слов. По данным словаря Макса Фасмера, слово «прощаться» «образовано добавлением -ся к гл[аголу] „прощать”, далее от праслав[янского] *prostiti, от кот[орого] в числе прочего произошли: др[евне]русск[ое] простити, [...] русск[ое] простить, укр[аинское] прости́ти, болг[арское] прости́ „прощу”, [...] словенск[ое] prostíti, prostím „простить”»¹ и другие. На Руси существовал и существует по сей день обычай в прощенное воскресенье просить прощения у всех, с кем могли повидаться в этот день, а также и у умерших близких людей. Раньше это называлось «прощаться». Указанная семантика зафиксировала и смысл некогда повседневного ритуала: при расставании на долгое время просили друг у друга прощения. Для языкового сознания современного человека данная семантика неактуальна, хотя форма слова «прощай» со значением «счастливо оставаться, пока» сохранилась.

¹ См.: М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка: в четырех томах*, пер. с нем. О. Н. Трубачёва, изд. 4-е, Москва 2004, цит. по: <https://ru.wiktionary.org/wiki/прощаться> [дата обращения: 28.12.2018].

Сближая «прощение» и «прощание», мы предполагаем возможность смыслового и сюжетного пересечения мотивов. Намек на их близость обнаруживается в первом романе Евгения Водолазкина *Похищение Европы*: прощаясь с монахом Ионой, главный герой Кристиан вдруг подумал о том, что «прощание и прощение в русском языке звучат почти одинаково»².

В то же время нам важно сохранить узнаваемость каждого из слов, различаемых по смыслу носителями языка в XXI веке. Мотивы не отождествляются. И прощание как расставание, и прощение как извинение, помилование, освобождение от вины присутствуют в прозе Водолазкина, хронологически совпадая и не совпадая.

Анализ этих мотивов, их пересечений, семантических и функциональных отношений между ними позволяет приблизиться к идейно-философской концепции, которая лежит в основе *Похищения Европы*, *Лавра* и *Авиатора*. Выделяемые нами мотивы могут быть осмыслены как семантический код прочтения текстов Водолазкина. В то же время мы осознаем, что сюжетный смысл каждого из мотивов не тождественен смысловому целому названных романов, но соотносим с ним.

При всем различии художественного воплощения названных мотивов в художественной системе романов обнаруживается определенная закономерность их концептуального наполнения. Обе категории актуальны для романа *Похищение Европы*, в *Лавре* значимой становится отмена «прощания», а в *Авиаторе* под сомнение ставятся и «прощание», и «прощение». Доказательству этой закономерности посвящена статья. В качестве теоретико-методологической основы нашего исследования используется вероятностно-семиотическая концепция мотива, изложенная в монографии Игоря Силантьева *Поэтика мотива*³.

Похищение Европы

Мотив прощания как инвариант конкретизируется в романе *Похищение Европы* в своем варианте «прощание с иллюзиями», не предполагающем собственно фабульной реализации, однако существенном в плане сюжета.

Главный герой Кристиан Шмидт в течение одного года переживает, как сам признается, несколько этапов: детской замкнутости на себе, бурного

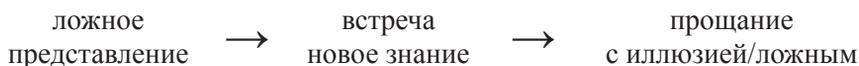
² Е. Г. Водолазкин, *Похищение Европы: роман*, Санкт-Петербург 2005, с. 401. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием инициалов произведения и страницы в скобках.

³ И. В. Силантьев, *Поэтика мотива*, отв. ред. Е. К. Ромодановская, Москва 2004.

романа с окружающим миром, замкнутости на Боге. Каждый новый этап — прощание с иллюзиями предыдущего, каждое новое прощание сюжетно продвигает героя к истинному знанию, расширению ракурса (такова перспектива эстетического развития героя). Обогащение знанием коррелирует с расширяющимся топосом мотива: дом престарелых, Париж, монастырь. Последнее пространство замкнуто и разомкнуто в вечность одновременно.

Мотив прощания в романе несет в себе семантический потенциал «привходящих» мотивов (Альфред Бем⁴): ложное представление (варианты в романе: ритуализированное представление о смерти; вера в официальное слово, в равенство его семантики и прагматики), встреча с носителем нового знания (варианты: старики дома престарелых, Анри, монахи), являясь, таким образом, сюжетообразующим. Мотив прощания в романе разворачивает событийную перспективу «пути без чего/кого-либо», которая реализуется в постпозиционном мотиве смерти (Сары, Анри, Ионы).

Сюжетная реализация мотива прощания с учетом привходящих мотивов может быть представлена схематично следующим образом:



Эта модель повторяется в каждой новой части романа, образуя сюжетный цикл (но не более сложный вариант — спираль, которая станет актуальной для следующего романа Водолазкина *Лавр*).

Е. Водолазкин, как было замечено выше, не описывает момент прощания-события (на фоне четко фабульно очерченных встреч героя с другими персонажами это особенно явно). Сара, фрау Трайтингер умирают не в присутствии Кристиана; смерть Анри насильственная, Кристиан не имеет возможности попроситься с ним; сцена прощания с Анастасией краткая, бессловесная («Я обнял Настю не целуя [...] я обнял ее изо всех сил, и от резкой боли в плече мне стало чуть легче» [ПЕ, с. 340]). Даже минутное прощание могло бы быть продлено художественными средствами, однако автор, как думается, сознательно игнорирует эту возможность. Прощания с Ионой также не происходит («Я не успел попроситься с Ионой», «Чего не успел он сказать мне на прощание?») [ПЕ, с. 401]). По-видимому, с этим связана авторская концепция, предусматривающая слияние прощания и познания. Общение с Сарой и другими стариками завершается прощанием

⁴ А. Бем, *К уяснению историко-литературных понятий*, «Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук» 1918, т. 23, кн. 1, с. 225–245.

не столько с ними, сколько с детством и невнятными, во многом ритуализированными представлениями о смерти, и точечное событие здесь невозможно. Прощание с Настей и Анри также смещено во времени, оно постепенно происходит в монастыре по мере духовного сближения с его миром и дистанцирования от мира повседневного. Прощание с Ионой точно осмыслено самим Кристианом: «Разве все наше общение с ним не было одним долгим прощанием?» [ПЕ, с. 401]. Но какое разное это дление, как по-разному размыкаются прощания во времени. Первое охватывает жизнь до смерти стариков, второе сдвинуто во времени в будущее. Третье прощание раздвинуто сразу в прошлое («долгое прощание») и в будущее (общение с Ионой определяет судьбу Кристиана и освещено вопросом «Чего не успел он сказать мне на прощанье?»).

Каждая часть романа отмечена и своим особым ритмом. Происходит прощание с одним и погружение в другой. Ритм первой части определяется распорядком дня дома престарелых, неспешным и заранее определенным. Ритм второй, во многом по контрасту с первой, — предельно ускоренный, предполагающий большую спрессованность событий («Жизнь моя, протекавшая прежде вполне обычно, начала ускоряться и менять свое качество» [ПЕ, с. 164], «В те дни, как никогда прежде, я чувствовал смену ритма моей жизни» [ПЕ, с. 168]). В сюжете романа это и ритм секса, и количество сменяемых друг друга событий общественно-политической деятельности Кристиана, и скорость развития отношений с Анри, который, заметим, обладает «хорошим чувством ритма». Ритм третьей части замедляется, однако не совпадает с первым качественно. Ритм монастыря — это и неторопливое время рукописей, и неспешные движения монахов, чуждых стремлению к будущему. Меняется и ритм словоговения: медленный в начале, затем ускоряющийся в речевом потоке Анри и Кристиана и несуетный в финале. Таким образом, каждое новое прощание в романе по-своему ритмически организовано.

Прощание с детством в первой части сопряжено с познанием нового взрослеющего тела, с ним связанных ощущений, любви, с первым опытом осознания ценности жизни и смерти. Уже в начале романа мы узнаем, что Кристиан обладает способностью элегантно выстраивать придаточные предложения. Эта деталь может быть интерпретирована символически следующим образом: главное предложение — факт, придаточная часть — его объяснение (причинное, временное и т. п.). Кристиан, таким образом, обладает способностью не ограничиваться фактами, но длить осмысление их природы, сущности. Весь роман — опыт вникания и познания альтернативных, дополнительных, «придаточных» версий мира, которые ставят под сомнение истинность общепринятого (главного).

Прощание с детством происходит физиологически: восхищение, разглядывание себя и даже возбуждение означают выход из бесполого детского состояния, прощание Шмидта второго со Шмидтом первым. Заметим, что познание нового Я затруднено все еще присутствием первого Я, робкого и застенчивого.

На уровне мировосприятия прощание с детством происходит в доме престарелых. Это прощание также затруднено искусственной игрой в не-смерть, которая как бы отменяет прощание с жизнью. Персонал дома следит, чтобы не было разговоров о смерти, старости. Вагнер «почти вызывающе» прерывает реплику Кугель («Там морщина разгладится, здесь глаз на место встанет — все, знаете ли, симпатичнее»): «Вам чай с лимоном, Фрау Кугель?» [ПЕ, с. 37]. В ответ слышит насмешку Кугель, понимающей истинный смысл заданного вопроса. После слов Трайтингер «Ненавижу стариков» Вагнер решительно нажимает на клавишу магнитофона [ПЕ, с. 37]. Массажист Шульц в ответ на сообщение о смерти фрау Шпац весело замечает: «Бывает. И в этом никто не виноват. Никто. Так что можно расслабиться» [ПЕ, с. 38]. В ответ на признание Трайтингер: «Я пришла сюда умирать» Вагнер вспыхивает: «Ну, это уж, извините меня, чересчур!» [ПЕ, с. 108]. Однако после пожара, когда правила игры становятся неактуальными, реплики Вагнер звучат куда более откровенно, жестко. «— Судьба сгореть заживо? — Вагнер не поленилась вернуться и окинуть Кугель уничтожающим взглядом»; «— У вас еще все впереди, — буркнула Вагнер» [ПЕ, с. 156]. На фоне игры в не-смерть истинные истории ухода, свидетелем которых оказывается главный герой, звучат особенно пронзительно. Кристиан наблюдает борьбу между желанием продлить жизнь через воспоминания (фрау Вольф рассказывает о Венесуэле и Мюнхене, молодится и кокетничает фрау Кугель, фрау Трайтингер с некоторым вызовом сообщает, что в молодости была стриптизершей, вспоминает о своей любви к русскому врачу) и неизбежным осознанием беспомощности и тщетности этих усилий, необходимости в прощании с воспоминаниями. Наиболее подробно описана ситуация прощания с Сарой Файнциммер. Ее прощание с жизнью показано физиологически и психологически. Сара умирает от рака, и Кристиан замечает ужасающие его изменения: лицо Сары теряет свои прежние черты и превращается в маску, ее усы становятся жутковато щегольскими. И на фоне этого «безумия» черт ее лица ему видится нежелание лица становиться маской [ПЕ, с. 110]. Контрастируют перечень нереализуемых возможностей, которые приходят в голову Саре, вдруг почувствовавшей надежду на спасение, и следующий этап — уход страха смерти: «[...] я перестала бояться смерти. Это произошло несколько дней назад, когда я окончательно поняла,

куда лежит курс» [ПЕ, с. 112]. Осознание делает возможным прощение. Сара прощается с Английским садом и воспоминаниями (автор повторяет «попрощаться с Английским садом» [ПЕ, с. 112], «прощальная прогулка» [ПЕ, с. 112], «пришла попрощаться» [ПЕ, с. 112], «я пришла попрощаться с собственными воспоминаниями» [ПЕ, с. 117]). «Прощайте» звучит в предсмертном письме Сары.

Прикасясь к судьбам прощающихся с жизнью, понимая искусственность игры в не-смерть, Кристиан и сам прощается (в значении «утрачивает») с некоторой присущей немецкой культуре этикетностью в отношении к умирающему человеку, к смерти, познавая ее истинную природу.

Особенности нарративной структуры романа (описываемые события уже прожиты, осмыслены Кристианом с точки зрения приобретенного знания и иного опыта) таковы, что вносят прощение в интерпретацию события. Так, последний завтрак в доме описывается как прощальный: «[...] то ли нынешнее знание о последовавших событиях (о пожаре и смерти фрау Трайтингер. — Ю. Г.) навсегда окрасили этот завтрак в прощальные тона» [ПЕ, с. 154]. Прощание сквозит в движениях Вагнер, о прощании «свидетельствует» трепет занавески.

Вторая часть романа — прощение со стереотипами, во многом сформированными европейской культурой, с ее верой в принцип непогрязности законов и беспристрастность слова. Это этап прощания с иллюзиями, сопряженный с новым знанием о прагматической функции слова, его манипулятивных возможностях. Как и первый, он начинается со встречи с героем-носителем нового для Кристиана знания, а продолжается практическим его освоением (способный ученик Анри, Кристиан становится медиа-звездой, воздействует на сознание толпы, угадывает подтексты).

Третья часть — прощение с повседневным, мирским, с ложным словом, прежними привычными причинно-следственными объясняющими принципами. Анри, Иона и Никодим выполняют одну функцию, озвученную Анри: «Я хочу, чтобы вы избавились от обывательских представлений о реальности» [ПЕ, с. 215]. Только Анри разрушает обывательскую веру в сконструированную масс-медиа реальность, а Иона и Никодим своей жизнью-послушанием, отношением к слову, восприятием времени заставляют Кристиана переосмыслить привычные (обывательские) ценности и явления. Так, Иона читает о смерти отца Кирилла, плачет и шепчет: «Подожди немножко. Дай мне эти слова пережить» [ПЕ, с. 365]; его действия в поварне заставляют Кристиана проникнуть в слово «умиление», почувствовать в нем нечто уникальное, непередаваемое на немецкий язык.

Акт прощения предполагает наличие двух сторон: совершившего зло и жертву. Прощение предполагает условия: обидчик должен признать

свою вину и раскаяться, жертва — простить. В акте прощения жертва отождествляет себя с обидчиком, сопереживает ему. Христианская этика предписывает прощать и в том случае, когда злодей не раскаивается (так называемое одностороннее прощение с обоснованием «ибо не ведают, что творят»). Такая идеальная модель прощения редко присутствует в романах Е. Водолазкина.

Значим сам факт присутствия-отсутствия мотива прощения в разных частях романа. В первой части мотив проявляется единожды и связан не с главным героем, а с Сарой Файнциммер, которая переезжает жить в Германию «не потому что кого-то здесь простила, но и не затем, чтобы ежедневно стыдить немцев» [ПЕ, с. 32], умирает, не прощая, без Бога в душе. Во второй части Анри совершает нравственный грех: благодаря ему путем словесных и визуальных манипуляций оправдываются убийства, создается политически выгодная картина мира. Однако осознания вины не происходит, следовательно, не возникает и ситуация раскаяния. Но и прощать его некому: люди не понимают, что оказываются жертвами манипуляций.

Проявление мотива именно в третьей части представляется идейно значимым и обусловленным перспективой эстетического развития героя. Самая важная в плане духовного становления часть отмечена ситуацией переживания героем чувства вины. Автор уходит от лежащего на поверхности смысла прощения как отпущения греха. В романе никто никого не прощает. Но просьба о прощении как знак осознания греха или вины присутствует. Смерть Ионы «зарифмована» в романе со смертью Анри. Для Кристиана смерть Анри и Ионы — это две разные смерти. Смерть Анри — смерть человека, **познавшего** схемы манипуляции, лже-творца прагматически созданного мира, искусителя, владеющего лже-словом. Опосредованно Кристиан виновен в смерти своего Пигмалиона, однако осознания вины и раскаяния не переживает. Смерть Ионы — смерть человека, направляющего свою жизнь к **пониманию** истинного смысла бытия. Его смерть для Кристиана — прерывание духовного родства, она происходит в момент осознания смерти, времени в христианском смысле, соприкосновения с истинным словом.

Мотив прощания и прощения, таким образом, совместились в третьей части романа: «„Прости меня“, — прошептал я Ионе. Прощание и прощение в русском языке звучат почти одинаково. Прости, брат мой, Иона» [ПЕ, с. 401]. За этими словами не только принятие на себя вины за убийство Ионы, но осознание (настоящее и будущее) произошедшего события в контексте религиозных, ценностных категорий. Простившись с иллюзиями, с ложным знанием, герой оказывается готовым к ситуации прощения.

Лавр

Мотив прощания в романе *Лавр* непосредственно связан с художественной концепцией времени. Главный герой последовательно приходит к пониманию зыбкости этой категории. Собственно прощание возможно лишь в пределах линейного времени. Цикл и спираль как временные модели исключают это событие, делая неизбежной встречу, в случае спирали — на другом витке и другом уровне. Художественное время в романе *Лавр* представляет собой спираль, свидетельства которой последовательно проявляются в тексте (Арсений-ребенок видит себя старцем, беременность, роды и обстоятельства встречи с Устиной «повторяются» в ситуации с Анастасией, Амброджо видит события далекого будущего). Обращаясь к Устине, Арсений размышляет: «Не пошло ли время вспять, или — поставим вопрос иначе — не возвращаюсь ли я сам к некой исходной точке? Если так, то не встречу ли я на этом пути тебя?»⁵. Спираль как движение, устремленное вверх, путь духовного совершенствования отменяет прощание с Устиной и трансформируется в долгую встречу с ней. Однако к такому пониманию времени главный герой приходит не сразу. Сюжетное развитие героя сопряжено с последовательным «обнулением» прощания.

Схема сюжетной реализации мотива прощания в романе *Лавр* такова:



Как видим, на смену линейной, но повторяющейся в каждой новой части романа *Похищение Европы* схеме приходит другая, более всего отражающая модель спирали. Интенция события встречи, как и в предыдущем романе, направлена на формирование эстетической перспективы сюжета познания. Герой последовательно приходит к истинному пониманию пути, времени, переходя на новый уровень знания, постигая сложность идеи времени (в отличие от Кристиана, который отказывается от прежних иллюзий, прощаясь с ними).

Арсений в *Книге познания* мыслит линейно, боится прощаться навсегда: он длит жизнь Христофора, подпирая его тело три дня и две ночи; продолжает дело деда, становясь им («[...] Арсений и сам в глазах людей

⁵ Е. Водозазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 359. Далее текст цитируется по этому же изданию с указанием инициала произведения и страницы в скобках.

незаметно становился Христофором» [Л, с. 61], «[...] их приход всякий раз был как бы продлением жизни деда. [...] сам [Арсений. — Ю. Г.] понемногу начинал чувствовать себя Христофором [...]» [Л, с. 64]); кричит на Устину, чтобы удержаться, когда видит, что она умирает, кричит «не уходи» с такой силой, что его слышат в монастыре; напивается сном до бессознательности, чтобы длить иллюзию жизни Устины, не прерывать связь с ней живой; очнувшись, оглядывает разбитые горшки, другие вещи, чтобы не смотреть на тело Устины; видит знаки жизни в уже умершем теле Устины, разговаривает с ней, не прерывая связь с телом.

Никандр объясняет Арсению смысл иной, духовной связи: «Любовь сделала вас с Устиной единым целым, а значит, часть Устины все еще здесь. Это — ты» [Л, с. 113]. Осознание этой связи делает возможным (но не отменяет) избежание прощания с Устиной, оно же порождает страх героя потерять эту связь во второй части романа.

В *Книге отречения* Арсений-Устин продолжает диалог с Устиной, обращается к ней, советуется. Он покидает княжеские палаты в Белозерске, так как начинает слабее чувствовать ее: «Находясь в роскоши, я слабее чувствую тебя [...]» [Л, с. 135]. Арсений расстается с Ксенией, потому что чувство к ней способно разрушить связь с Устиной. Он кричит: «[...] Устина жива, и дитя живо, и жаждут быть отмолены [...]» [Л, с. 154], сознавая: «Я единственный, с кем ты еще соединенная на этой земле, и мною ты как бы продолжаешь жить. [...] ты жива, только по-другому» [Л, с. 155]. Даже небольшое прерывание связи с Устиной герой осознает как еще один свой грех: «У меня нет оправдания. Вместо того чтобы искупать мой страшный грех, я вязну в нем все более» [Л, с. 154].

Прощание, таким образом, в *Лавре* тесно переплетается с прощением. Прощание невозможно, если произойдет утрата связи с Устиной, если произойдет прощание с ней. В первой и второй части романа герой мыслит именно так. Иллюстрирует это эпизод, в котором Арсений размышляет о боли, которую причиняет память: «Хочу ли я [...] все забыть? [...] помнить из пережитого одно лишь хорошее [...]» [Л, с. 170]. Освобождение от памяти можно интерпретировать как прощание с воспоминаниями, свободу от них. «Но стало бы освобождение от памяти моим прощением и спасением? Знаю, что нет, и даже не ставлю так вопроса. [...] Потому молю Тебя: не отнимай у меня память, в которой надежда Устины» [Л, с. 170] — иными словами, не позволяй мне проститься с Устиной. Это пример той самой нравственной связи между событиями, в категориях которой мыслили средневековые историки. В жизни Арсения духовно-нравственные причины прерывания связи с Устиной, прощание с ней делает невозможным прощение.

Самоотречение героя проявляется, с одной стороны, в помощи другим, бескорыстной и до измождения, с другой, — в отречении от себя, от личности. Юродивый Фома говорит ему: «Откажись от своей личности. [...] откажись от себя совершенно» [Л, с. 180]. Личность Арсения, слабость человеческого начала может послужить причиной потери связи с любимой. Пока Арсений боится потерять Устину, он не приходит к осознанию бессмысленности страха прощания.

В *Книге пути* Арсений вопрошает о подтверждении правильности пути. Он ищет конечную точку и разметки, пространственные и временные (успею ли? тот ли путь?). Именно в этой книге под сомнение ставится понятие пути, имеющее как пространственное, так и временное измерение. Путь горизонтальный (путь Александра, который разуверился в его смысле, путь Арсения, достигшего Гроба Господня, но не желаемого знания, вернувшегося в Рукину слободку, сделав круг) — путь, совершаемый, условно говоря, **телом**, испытание **тела** и духа, путь несовершенный, учитывая цель Арсения. Это путь, длимый во времени линейном. Путь вертикальный, о котором говорит старец у Гроба Господня, — путь к Богу, прощению, путь души и сознания — совершается в хронотопе специфическом, вне законов человеческой истории, в спирали, в направлении прохождения человеком главнейших этапов своего существования. К осознанию истинности такого пути, исключая линейность и прощение и дарующего прощение, приходит Арсений-Лавр, осмысляя историю как цепь повторяющихся на новом, более высоком уровне событий, преодолевая время и изживая свой грех и грех Устины до конца. И все же знак правильности этого пути, так истово искомый Арсением, есть. Он в имени Анастасия (воскресшая) и рождении мальчика.

Авиатор

Уже название романа предполагает сему прощания: отрыв авиатора от земли — в определенном смысле прощание с ней. Земля, в контексте романа, — это и привычный (при-земленный) ракурс мировидения. Платонов, главный герой романа, подобно авиатору, меняет «высоту обзора» истории, времени, событий собственной жизни. Авиатор перелетает пространства — Платонов «перелетает» через время; авиатор возвращается, сделав круг, его прощание временно — Платонов возвращается в прошлое посредством памяти и символического «заштопывания» образовавшейся дыры; авиатор связывает собой пространства

— Платонов связывает времена. Оба одиноки в своем полете, полет обоих опасен и не вечен.

Выживший в результате разморозки, Платонов осваивает новую языковую стихию, оказывается вовлеченным в новую, порой абсурдную, действительность, на фоне которой разворачивается экзистенциальная драма поиска идентичности: «Человек — не кошка, он не может приземлиться на четыре лапы всюду, куда бы его ни бросили. Для чего-то же он поставлен в определенное историческое время. Что происходит, когда он его теряет?»⁶. Казалось бы, вынужденное вживание в современные реалии должно сопровождаться прощением с прошлым. Водолазкин отменяет это событие.

Первое и главное объяснение значимого отсутствия прощания в романе — в концепции времени и истории. По мнению Арона Гуревича, понимание времени и ответ на вопрос «Что есть время?» является исключительно важным показателем культуры⁷. Время для обывателя конца XX века в романе — **конкретно-исторические** реалии, лица, события. О проявлениях такого времени спрашивают Платонова журналисты, для которых 1920–30-е годы — ушедшая в прошлое эпоха, эпоха, с которой попрощались, знание о которой ограничено статистикой, фактами, датами. Взгляд же Платонова на события — феноменологический, он складывается из **прочувствованных** реалий. Такое восприятие истории исключает прощание с прошлым. В памяти Платонова остается самая мелкая повседневность (звуки, краски), события личной истории, которая иногда важнее мировой («[...] Ватерлоо забудется, в то время как хорошая беседа — никогда» [А, с. 381]). Главные события в ней — явления, кузнечик и самовар — важны, так как являют собой «спокойствие и мир» [А, с. 237]. Можно прощаться с людьми, местом, но не с переживаниями.

В романе подробнейшим образом описана попытка восстановления связи с прошлым: через работу памяти, в моменты прикосновения к вещам, через язык, фразы, прошлый опыт, привычки, которые оказываются востребованными или не востребованными в новейшее время. Платонов в этом усилии подобен Робинзону, который «[...] в другом времени — с прежним опытом, прежними привычками, ему нужно либо их забыть, либо воссоздать весь утраченный мир, что очень непросто» [А, с. 42]. Платонов не забывает (не прощается), но воссоздает, он «перевозит» вещи с бывшего корабля, фиксируя в тетради лица, сюжеты, вещи, ощущения. Бывший корабль для Платонова — прошлое, продолжающее существовать

⁶ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2017, с. 97. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием инициала произведения и страницы в скобках.

⁷ А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Москва 1984, с. 103.

феноменологически. Плот Робинзона качается под тяжестью груза и от волн — столь же неустойчиво состояние Платонова, столь же хрупка конструкция его памяти. Все вещи Робинзона последние, им нет замены — столь же уникальны феномены Платонова, который тоже создает цивилизацию по памяти.

Прошлое определяет восприятие Платоновым настоящего, прорастает в настоящем, корректируя оценку и понимание современных реалий, ценностей, а также отменяет прощение с ним. Платоновская идея восстановления пропущенной им истории, насыщение ее мельчайшими деталями, прочувствование как дело личной ответственности — это своеобразное «сшивание» произошедшего разрыва, которое обретает в контексте романа не только персональное, но социальное значение. Вовлекая в эту работу Гейгера и Настю, герой внушает им свою идею. Неслучайно в финальных записях нет имен, Платонов растворяется в Гейгере и Насте мировоззренчески и стилистически (например, запись Гейгера о запахе хлорированной воды [А, с. 296], описание Насти постановки *Ревизора* [А, с. 372–373]).

Непрерывность, отменяющая утрату прошлого, выпадение из него, прощение с прошлым, осмысливается героем (и автором) как идеальное состояние общества и идеальный ракурс исторического обзора.

Есть очевидная художественная логика, объясняющая смерть Платонова. Во-первых, герой несовременен с точки зрения типичного для конца XX века восприятия времени и истории, не вписывается в актуальные жизненные принципы большинства, иными словами, не-жизне-способен. Во-вторых, Платонов как герой завершил свое эстетическое становление, исчерпал эстетическую перспективу, выполнив миссию (передал знание, научил, связал времена). В-третьих, пребывание настолько близко к истине, к пониманию времени как одновременности непосильно человеку в полной мере (такой масштабный обзор оборачивается гибелью: погибает авиатор Фролов, неизбежна и гибель авиатора Платонова). Однако сцену прощания с героем Водолазкин опять не вводит: Иннокентий продолжает писать, продлевая свое существование как нарратор (к тому же, как было сказано ранее, в этом качестве он длится в Насте и Гейгере).

Отменяется в романе и категория прощения. Как отмечает Юрий Шатин, «каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни»⁸. Комплекс значений мотива прощения, находящихся в «ядерной

⁸ Ю. В. Шатин, *Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе*, в кн.: «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын» и другие), ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа, Новосибирск 1996, с. 30.

зоне» (Игорь Силантьев⁹), имеет религиозную основу. Христианская традиция мыслит прощение как закон, условие духовного развития и спасения, а непрощение связывает с гордыней, грехом. При условии полного прощения обидчиков Бог дарует милость простить (Мф. 6:14–15). Прощению способствует смирение. Этимология слова связана с примирением себя с чем-либо. Столкнувшись с грехом другого, смиренный человек должен признать, что и он сам грешен и что не имеет права судить другого. В этом смысле особую важность в христианстве приобретает сочувствие к обидчику. Православие предусматривает прощение даже в ситуации, если нет извинений. Прощающий в этом смысле действует подобно Иисусу, молящему о спасении мучителей: «Отче, прости им, ибо не знают, что делают» (Лк. 23:34). Церковь приравнивает прощение и примирение с нераскаившимся к мученичеству (св. Иоанн Златоуст, *Беседы на Послание к Ефессянам*¹⁰). Момент сочувствия к обидчику в ситуации отсутствия извинений, с одной стороны, присутствует в *Авиаторе*, с другой, отменяет событие прощения.

Виновными (и обвиняемыми) в романе Е. Водолазкина являются Зарецкий, написавший донос на отца Анастасии, Сева, обрекший Платонова на страдания в одном из самых страшных лагерей, надзиратель-насилник, Сталин, сам Платонов, виновный в смерти Зарецкого. В то же время вина и преступление каждого проблематизируются (обратим внимание на семантику имени главного героя: Иннокентий — «невинный, невиновный»).

Так, появление Сталина объясняется Платоновым закономерным и неизбежным аккумулярованием зла, разлитого в обществе того времени, поступок Севы — его слабостью. Сознанию Севы нужны объяснения (в детстве он засыпает, услышав вполне «земное» объяснение своего страха: за окном не великаны, а сосны, в то время как Платонов рисует в своем воображении великанов, отрываясь от «земли»); он страдает от подчиненного, слабого положения (не управляет аэропланом, держится за веревку, а не держит, предпочитает присоединиться к более сильному). Платонов еще в юности предполагает, что Сева мог бы его уничтожить: «[...] если бы Сева стал тираном, то первым уничтожил бы меня» [А, с. 160]. Важно, что память Иннокентия сначала возвращает события, объясняющие поступок и вину Севы, а затем уже роковую встречу с ним. Такой ракурс создает необходимый автору эффект: сочувствие Севе в определенном смысле отменяет его вину, а следовательно, прощение. Вина есть и, как выражается сам Платонов, «уничтожена одновременно».

⁹ И. В. Силантьев, *Поэтика мотива...*

¹⁰ Иоанн Златоуст, *Беседы на Послание к Ефессянам. Беседа 4*, http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/zlatoust/tom_11_1/ [дата обращения: 28.12.2018].

Зарецкий также проявляется в памяти Платонова значимой объясняющей характеристикой: «А ведь было в нем что-то от червя. Гибкость, мягкость. Способность принимать температуру окружающей среды» [А, с. 65]. Донос Зарецкого — проявление этой социально-психологической способности мимикрировать, это донос без мотива, бессмысленный. Иннокентий вспоминает Зарецкого уже с сочувствием (один в комнате, скорбная трапеза, грустно запивает колбасу водкой [А, с. 35]), с сочувствием же произносит: «Ужасно, что он был убит» [А, с. 189], вспоминает без покаяния, осознавая бессмысленность мести.

Герои в романе не просят прощения в прошлом, не переживают чувство раскаяния в настоящем (ни доживший до 1990-х годов Воронин, ни сам Платонов). Символом отмены наказания, вины и прощения является в романе образ Фемиды без весов. В семантике этого образа есть и другие значения: знак невозможности применения конкретно-исторических критериев к преступлению и преступнику; знак не тотальности преступления и закона (весы должны качаться, символизируя неокончателность, изменимость, отсутствие одной правды); знак революционного правосудия и сталинского времени, когда ничего не взвешивалось; знак истинности не справедливости, но любви («Выше справедливости — любовь» [А, с. 316]). Другим символом, связанным с идеей отмены вины и прощения, является всплывающая в памяти Платонова фраза: «Вы не завершили построение формы, рано переходить к свето-теневой моделировке» [А, с. 48]. Форму здесь можно интерпретировать как видимое прямо, в плоскостном ракурсе, свето-тьень — как объемность. Форма — прямое, буквальное значение, свето-тьень — оттенки смысла. Форма — факт преступления, свето-тьень — истинные мотивы и обстоятельства. Форма предполагает вину и возможность прощения, свето-тьень делает то и другое неабсолютным.

Таким образом, сюжетная интенция «нулевого» события непростения и непощания, обладая ценностно-эстетическим свойством, направляет развертывание художественного смысла в романе, определяет путь души и путь познания главного героя, который, подобно Арсению из *Лавра*, будет действовать во времени и вне его, в прикосновении с вечностью.

Итак, три романа Евгения Водолазкина связывает, на наш взгляд, художественное осмысление категорий поощания и прощения. Это осмысление имеет свой «сюжет»: от признания обеих в качестве важных в становлении героя через отмену поощания к относительности и поощания, и прощения.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, мотив, *Похищение Европы*, *Лавр*, *Авиатор*

THE MOTIFS “PARTING” AND “FORGIVENESS” IN EUGENE VODOLAZKIN’S PROSE

Summary: The motifs “parting” and “forgiveness” are the semantic code of the Eugene Vodolazkin’s novels *The Abduction of Europe*, *Laurus*, *The Aviator*. Despite the differences in their embodiment in the artistic system of novels, a certain regularity is revealed. Both categories are relevant for the novel *The Abduction of Europe*. The annulment of “parting” is meaningful in the *Laurus*. Both “parting” and “forgiveness” are questioned in *The Aviator*. The motif of parting as an invariant is concretized in the novel *The Abduction of Europe* in its version of “parting to illusions”: with a ritualized perception of death, a belief in the impartiality of the word. Freeing from illusions, the hero is ready for a situation of awareness of guilt and forgiveness. The motif of parting in the novel *Laurus* is connected with the concept of Time. The main character comes from the false linear path to the perception of time as a spiral, which excludes parting. Arseny comes to the realization of the truth of this way, which gives forgiveness. He interprets history as a chain of recurring events, overcoming time and getting rid of his sin and the Ustina’s sin. Phenomenological perception of history, as well as the experience of “stitching” of a time hole cancels parting to the past in the novel *The Aviator*. The situation of accusation and forgiveness is problematized: overcoming time, Innokenty returns himself and others to the state before sin.

Keywords: Eugene Vodolazkin, motif, *The Abduction of Europe*, *Laurus*, *The Aviator*

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Александр Горбенко

Россия, Красноярск

Красноярский государственный педагогический университет
имени В. П. Астафьева

ВОСКРЕШЕНИЕ И УБИЙСТВО СЛОВОМ: МЕТАМОРФОЗЫ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА В ПРОЗЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА¹

В современной российской культуре хорошо заметна реактуализация житнетворческих практик. При этом житнестроительные сценарии современных литераторов, как правило, прочно вписаны в политический контекст (таковы примеры Эдуарда Лимонова или Захара Прилепина) и основаны на привычном и предсказуемом (как минимум после опыта романтизма и модернизма) создании персональных писательских мифологий, а также систематическом стирании границы между «текстами искусства» и «текстами жизни»² (или «пересмотре границы между телом и текстом»³).

Однако этой тенденцией дело не ограничивается — можно проследить примеры менее очевидные и однозначные, и оттого гораздо более

¹ Исследование выполнено при поддержке Красноярского краевого фонда науки в рамках участия в мероприятии: «II Международная научная конференция „Знаковые имена современной русской литературы”».

² З. Г. Минц, *Понятие текста и символистская эстетика*, в кн.: она же, *Поэтика русского символизма*, Санкт-Петербург 2004, с. 97–102.

³ Ш. Шахадат, *Искусство жизни: жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков*, пер. с нем. А. И. Жеребина, Москва 2017, с. 11.

интересные. Таков случай Евгения Германовича Водолазкина. Дело в том, что сам Водолазкин, насколько об этом можно судить по известному массиву биографических фактов и автодокументальных текстов, не занят жизнетворческими практиками. Он как бы «передоверяет» жизнетворчество персонажам своих книг — безразлично, *fiction* или *non-fiction*.

Начнем с эксплицированной рефлексии писателя о соотношении жизни и слова/искусства/вымысла. Наиболее концентрированно она сосредоточена в книге *Инструмент языка*, подзаголовок которой (*О людях и словах*) отсылает к *Словам и вещам* Мишеля Фуко⁴. В начало *Инструмента языка* писатель помещает программное рассуждение:

Люди и слова сосуществуют, вступают в непростые отношения, а порой [...] незаметно переходят друг в друга. При таком положении вещей довольно сложно установить, человек породил слово или — что вовсе не редкость — сам порожден им⁵.

В эссе *Искусство и действительность* (входящем в эту же книгу) Водолазкин иллюстрирует цитированный пассаж размышлениями о Генрихе Шлимане, констатируя, что «гораздо более фантастическим» ему представляются не фантазии, окружающие фигуру первооткрывателя Трои, а «то, что можно назвать реальностью его жизни»⁶. Это излюбленная мысль Водолазкина, многократно варьирующаяся в его сочинениях. Так, в эссе *День рождения Коли* он формулирует этот тезис с афористической лапидарностью: «Правда чудеснее вымысла»⁷, а в романе *Соловьев и Ларионов* эта же фраза становится ответом научного руководителя Соловьева профессора Никольского на рассказ аспиранта об обнаружении воспоминаний денщика генерала Ларионова Тимофея Жженки, предостереженно замаскированных последним под фольклорный текст⁸.

⁴ Симптоматично, что ссылки на эту работу содержатся в монографии Водолазкина *Всемирная история в литературе Древней Руси*, где он использует идею Фуко о «средневековой неразделимости „слов и вещей“», адаптируя ее для анализа древнерусского материала (Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеяного повествования XI–XV вв.)*, изд. 2-е, перераб. и доп., Санкт-Петербург 2008, с. 52, 72).

⁵ Е. Г. Водолазкин, *От автора*, в кн.: он же, *Инструмент языка. О людях и словах*, Москва 2012, с. 9.

⁶ Е. Г. Водолазкин, *Правда о Шлимане*, в кн.: он же, *Инструмент языка...*, с. 71.

⁷ Е. Г. Водолазкин, *День рождения Коли*, в кн.: он же, *Инструмент языка...*, с. 218.

⁸ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов: роман-исследование*, Москва 2009, с. 310. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициалов произведения и страницы в скобках. В то же время, отвечая на вопросы, связанные с романом *Соловьев и Ларионов*, Водолазкин заключает, что, по сравнению с вымышленным, фикциональным, «подлинное выглядит неубедительно» (он же, *«Соловьев и Ларионов»: вопросы к тексту*, в кн.: он же, *Инструмент языка...*, с. 345).

Как видно уже из последнего примера, разработка темы взаимной детерминированности «слов» и «людей» не заканчивается эссеистической. Различные механизмы взаимоотношения и взаимовлияния «людей» и «слов» находятся в центре внимания Водолазкина-прозаика. Эти механизмы до сих пор находились на периферии исследовательского внимания. Одним из редких исключений стала работа Татьяны Кучиной и Дарьи Ахапкиной, рассматривающих процесс «конвертации бытия в слово» (как определил в одном из многочисленных интервью центральную задачу писателя сам Водолазкин). Исследовательницы отмечают, что

[...] в романах Е. Водолазкина конвертация бытия в слово не исключает и обратного хода. С одной стороны, слово «схватывает» вещество существования, насыщает его живыми токами смыслов; с другой — выстраивание в сознании персонажа картины бытия регулируется и направляется словом — и часто именно слово первично по отношению к действительности (воспринимаемой «здесь и сейчас» или восстанавливаемой памятью)⁹.

Однако в задачи соавторов не входило системное рассмотрение житнетворчества героев прозы Водолазкина, которое находится в центре нашего внимания. Мы постараемся эскизно, не претендуя на исчерпывающий анализ, описать метаморфозы житнетворчества, субъектами (а зачастую и объектами) которого становятся герои книг Водолазкина.

Начнем с романа *Соловьев и Ларионов* (2009), в котором работает вполне традиционная житнетворческая логика трансформации жизни в текст и кодирования реальности с помощью искусства. В этом романе ряд персонажей представляет (и ощущает) себя Другими. Так, один из двух заглавных героев, учась в кадетском корпусе, воображает себя спартанским царем Леонидом. Обнаружив в рукописи неизвестных ранее мемуаров Ларионова карандашный набросок битвы при Фермопилах, Соловьев понимает, что

Особый интерес находки состоял не только в том, что из всех известных рисунков этот был самым ранним, но и в том, что в правом верхнем углу листа был изображен и сам Леонид — в генеральских погонах, с двуглавым орлом на груди [СЛ, с. 140].

Ситуация усложняется тем, что это двойная проекция — кадет Ларионов наделяет спартанского царя атрибутами генерала Российской империи, одновременно, очевидно, воображая этим генералом самого себя. Такое прочтение многослойных, многоступенчатых житнетворческих подтекстов

⁹ Т. Г. Кучина, Д. Н. Ахапкина, «Конвертировать бытие в слово»: *Ното scribens* в прозе Евгения Водолазкина, «Вестник Костромского государственного университета» 2016, № 6, с. 105.

рисунка поддерживается следующим пассажем из романа, демонстрирующим predeterminedность ларионовской судьбы:

Десяти лет генерал был отдан родителями во Второй кадетский корпус. Осознав анахронизм предыдущей фразы, мы ее оставляем. В каком-то смысле и десятилетний он был генералом, потому что, строго (хотя и не исторично) говоря, генералом он был всегда [СЛ, с. 137]¹⁰.

К подобным жизнетворческим самопроекциям, имеющим разную интенсивность и значимость, регулярно прибегает и сам Соловьев. Он вообразает себя генералом Ларионовым. Раздобыв с помощью Зои рукопись мемуаров Ларионова, историк, не в силах «оставаться со своим счастьем наедине», направляется к морю. «Соловьев любовался движением волн и чувствовал себя немножко генералом» [СЛ, с. 135].

Кроме того, в разное время историк ситуативно воображает себя и другими фигурами. Проникнув по предложению Зои ночью в Воронцовский дворец и оказавшись в его английской части, где «на улочке, ведущей к главному входу, [...] была снята добрая половина советских исторических фильмов». Здесь «Соловьев почувствовал себя немного д'Артаньяном» [СЛ, с. 178]. Характерно, что происходит это не в каком-либо из тех мест, где разворачивалось действие романа Александра Дюма, а в пространстве, где осуществлялась его отечественная экранизация. Этот пример выразительно демонстрирует многоступенчатость системы кодирования реальности с помощью произведений искусства в художественном мире Водолазкина.

Вскоре Соловьев ощущает себя персонажем картин Марка Шагала — во время катания с Зоей на подъемнике «Соловьев еще раз посмотрел на крыши внизу. Ну, конечно, Шагал. Они отражаются в его картине» [СЛ, с. 171]. В ряд этих примеров встраивается история о воображении

¹⁰ Этот мотив получает свое развитие, когда Ларионов успешно использует в Крыму тактику, примененную Леонидом в фермопильском сражении. Ср. сон Ларионова в каюте перед эвакуацией остатков Белой армии из Крыма (в которой он, как выясняется позднее, не принял участия, оставшись в Ялте). Во сне генералу является капитан Кологривов, чей отряд обеспечивал оборону Перекопа и прикрытие отступающих войск. Кологривов говорит Ларионову: «Жаль, что вас там не было. Все-таки для вас это был единственный шанс по-настоящему прочувствовать Фермопиль». На это генерал возражает: «Но вас было только 150» и слышит ответ капитана: «Так ведь и вы не Леонид. Тут уж, знаете ли, все одно к одному» [СЛ, с. 325–326]. Кроме того, генерал Ларионов сопоставляется в романе не только с Леонидом, но и с другим античным царем — Митридатом. Стоя с Дуней на горе Митридат и размышляя о судьбе понтийского монарха, Соловьев задается вопросом: «Так чем же тогда его история отличается от истории генерала? Оба воевали в Крыму. Оба Крым не удержали» [СЛ, с. 213]. Это компаративистское размышление приводит историка к пессимистическому универсалистскому выводу: «Все наступают на одни и те же грабли» [СЛ, с. 213].

себя Стендалем, ставшем импульсом к написанию *Авиатора*, рассказанная Водолазкинским на одной из авторских встреч¹¹.

Подобный механизм работает и в случае с Ральфом из повести *Близкие друзья* (2013). Разница состоит в том, что здесь потенциально житнетворческий сюжет оказывается нереализованным. После того, как двое других «близких друзей» — Эрнестина и Ханс — поженились, он «чуть ли не каждый вечер»¹² приходил к их дому и наблюдал за окнами молодых.

Известно, что Ральф перечитал *Вертера*. То, что в школе ему казалось придуманным и слезливым, сейчас заиграло новыми красками. Ральф по-прежнему продолжал считать, что все неприятности на свою голову Вертер придумал сам (как придумал их Ральф в отношении Эрнестины), но на фоне той боли, которую он смаковал по капле, уже не имело значения, как именно она была вызвана. Это состояние длилось почти год. Потом оно прошло.

Ральф стал уставать от своей любви. Он больше не ходил к окнам друзей и тайно не следовал за Эрнестиной [...] ¹³.

Не совершив самоубийства, то есть отказавшись следовать продуктивной для немецкой (и — шире — европейской) культуры житнетворческой модели, представленной гётевским Вертером, Ральф уходит на Вторую мировую войну. Любопытно, что на войне он остается в живых, погибает же Ханс.

Другая — «театральная» — модель житнетворчества продуктивнее всего реализуется в романе *Соловьев и Ларионов*. Здесь читатель сталкивается с предпринятой генералом Ларионовым театрализацией собственной памяти. Спасая отряд, не успевший эвакуироваться и вынужденно оставшийся в Ялте, Ларионов переодевает своих подопечных, отводя им роли «мирных жителей» (сапожников, укладчиков мостовой, счастливых мужей, играющих в шахматы, аптекаря и т. д.) в строгом соответствии (вплоть до мельчайших деталей) с собственной памятью — детскими ялтинскими воспоминаниями. При этом Ларионов признается в том, что «не поощряет излишней театральности», отказываясь от «нескольких костюмов трубочистов с невесомыми бутафорскими лестницами» [СЛ, с. 329]¹⁴.

¹¹ Встреча состоялась 17.05.2018 г. в рамках прошедшей в Ягеллонском университете II Международной научной конференции «Знаковые имена современной русской литературы».

¹² Е. Водолазкин, *Близкие друзья*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2013, с. 384.

¹³ Там же.

¹⁴ Любопытно, что здесь же генерал отказывается от лохмотьев юридивого, мотивируя это тем, что они «для месяца ноября недопустимо легкие» [СЛ, с. 329]. Этот жест отказа принять юридский облик должен быть сопоставлен со стратегиями поведения главного героя романа *Лавр*.

Аналогичную попытку жизнетворческой инсценировки памяти предпринимает уже упомянутый Ральф, в середине 2000-х решивший вместе с женой прилететь в Россию, чтобы проехать по маршруту, который он проделал 65 лет назад, будучи нацистским офицером. Чрезвычайно тщательно планируя предстоящий вояж, Ральф стремится режиссировать все его детали — вплоть до того, что кучер, на телеге которого предполагалось преодолеть один из участков пути, должен был что-то печально говорить на непонятном Ральфу (русском) языке — как и возница, на чьей телеге он ехал в начале 1940-х. Показательно, что на вопрос сопровождающего почтенную немецкую чету Коли «Вам переводить, что он будет говорить?» следует категоричный ответ: «Ни в коем случае»¹⁵.

Шамма Шахадат пишет о том, что реализуя театральную модель жизнестроительства, художник жизни «демонстративно выставляет себя напоказ», работая с «дистанцией между собственным Я и выбранной ролью»¹⁶. Герои Водолазкина, напротив, скрывая собственные намерения, как бы «выставляют напоказ» других (за исключением Эрнестины, ничего об этом не подозревающих), театрализуют окружающее пространство, предпринимая утопическую попытку воссоздать собственное прошлое. Трагизм этих попыток заключается в том, что героям удастся лишь инсценировать собственную память. Закономерно, что вскоре после такой попытки генерал Ларионов едва не погибает от рук большевиков, а Ральф теряет умирающую от инсульта жену Эрнестины.

Самый нетривиальный вариант жизнетворчества ярче всего реализован все в том же *Соловьеве и Ларионове*. Изображая «первую встречу Соловьева с морем», Водолазкин отмечает, что она «происходила совсем не так, как это сложилось у будущего военачальника» [СЛ, с. 61]. Это обусловлено, в частности, тем, что

[...] к моменту появления на пляже исследователь успел ознакомиться с соответствующей частью генеральских воспоминаний [Ларионов впервые побывал на море в пятилетнем возрасте. — А. Г.], и уже это обстоятельство не позволило бы ему, словно в первый раз, проделывать все то, что себе когда-то позволил малолетний Ларионов [СЛ, с. 61].

Соловьев подчеркнуто отвергает имитационную стратегию следования поведенческой модели генерала Ларионова:

В такого рода попытке непременно сквозила бы натянутость и некоторая даже вторичность. Как ученик проф. Никольского, Соловьев вообще считал, что никакие

¹⁵ Е. Водолазкин, *Близкие друзья...*, с. 422.

¹⁶ Ш. Шахадат, *Искусство жизни...*, с. 12.

события не повторяются, потому что никогда не повторяется совокупность условий, к ним приведшая. Стоит ли удивляться, что попытки механически копировать те или иные действия из прошлого обычно вызывали у исследователя протест и расценивались им как дешевая симуляция [СЛ, с. 61].

Описание первого купания историка в Черном море демонстрирует, что Соловьев реализует свою позицию последовательно и, несмотря на отсутствие наблюдателей, даже демонстративно. «Поступки Соловьева разительно отличались от ларионовских» [СЛ, с. 61]. Если Ларионов, впервые оказавшись на черноморском побережье ребенком, категорически отказывался покидать воду, то молодой историк раздевается, педантично складывает вещи и, неуклюже двигаясь по каменистому пляжу к воде, решается войти в нее лишь по грудь (фабульно это мотивируется тем, что Соловьев не умеет плавать).

Безусловно, это жест отказа от биографии генерала в качестве ролевой модели, призванный дифференцировать научные занятия юного историка и его поведенческие практики. Однако такое осознанное дистанцирование от известного ему (и крайне его занимающего) образца не дает Соловьеву ожидаемого результата — оригинальности собственного житнетекста, точнее — его самостоятельности от биографии генерала.

Не став житнестроительным претекстом, биография «белого» генерала все-таки определяет судьбу Соловьева. В этом отношении сюжетная логика романа *Соловьев и Ларионов* позволяет говорить о том, что в мире Водолазкина житнетворчество совершенно неожиданным и непривычным образом может оказываться эссенциалистским феноменом, то есть не результатом осознанной и последовательной ориентации на поведенческие модели, отыскиваемые в чужих художественных текстах или биографиях, а итогом изначальной (и фатальной) детерминированности.

В этой связи симптоматична частотность упоминания в романе слова «судьба», занимающего в концептуальном словаре *Соловьева и Ларионова* центральное положение. Уже само начало занятий Соловьева биографией генерала сопровождается мотивом судьбы — это слово встречается (в разных контекстах) на одной странице трижды. Аспирант Калюжный, «испытывавший несомненное любопытство» «в отношении [...] судьбы» Ларионова, но так и не превративший свои пересказы классической монографии А. Дюпон в «академической пивнушке» ни в одну научную статью, был за мещен Соловьевым. Выполнив свою сюжетную функцию, Калюжный прекратил романное существование, удостоившись лишь короткой «справочной» реплики рассказчика: «Дальнейшая его судьба неизвестна» [СЛ, с. 18, 19]. Соловьев же с самого начала научной карьеры амбициозно заявляет о своей этапной роли в ларионоведении.

Известна, однако, судьба Соловьева, которому, по единогласному мнению коллег, надлежало заменить выбывшего товарища. Уже через несколько месяцев после поступления в аспирантуру на одной из конференций он выступил с докладом *Изучение жизни и деятельности генерала Ларионова: итоги и перспективы* [СЛ, с. 19].

Многие важнейшие события жизни и Ларионова, и Соловьева локализованы в хронотопе железной дороги. Поэтому, говоря о том, что для Соловьева «поезд [...] был не просто средством передвижения», нарратор замечает: «Жизнь его складывалась так, что любой, кто способен читать по руке, параллельно с линией судьбы увидел бы на ладони Соловьева линию железной дороги» [СЛ, с. 28], а тремя страницами ниже обнажает и предельно эксплицирует судьбоносную связь заглавных персонажей романа (окрашивая, впрочем, это рассуждение иронией): «Вообще говоря, не случайно то, что и Соловьев, и Ларионов были детьми железнодорожников. Может быть, как раз это, несмотря на все внешнее различие, определило и некоторые сходные их черты» [СЛ, с. 31]¹⁷.

Наконец, мотив нерасторжимой взаимосвязи историка и генерала реализуется не только на вербальном уровне — он визуализирован в обложке романа, выполненной Михаилом Шемякиным, изобразившим две почти неотличимые и накрепко связанные между собой фигуры, идентифицировать которые читатель может лишь по одежде.

Указанный романский мотив «взаимосвязанности всего на свете» и влияния друг на друга судеб людей разных исторических эпох иллюстрируется также эпизодом, в котором связанными оказываются Ларионов, Соловьев и Николай Чернышевский. Воспитатель Второго кадетского корпуса приходит в ярость, обнаружив в спальне переписанный кадетами роман *Что делать?*

Реакция преподавателя была объяснима. Во всем, что касалось Чернышевского, Второй кадетский корпус чувствовал долю своей ответственности. В 1853 году, готовя свою магистерскую диссертацию, Чернышевский поступил в корпус на должность репетитора. Вряд ли именно это обстоятельство послужило началом всех его неприятностей, но чисто хронологически — и от этого было куда не деться — оно им предшествовало [СЛ, с. 142].

¹⁷ Любопытно, что на первой же странице романа факт рождения Соловьева на железнодорожной станции 715-й километр иронически задает «ломоносовскую» перспективу восприятия *self made man* Соловьева, хотя уже к концу абзаца ирония постепенно сводится к нулю: «Профессор Никольский [...] назвал его типичным *self made man*, пришедшим с столицу с рыбным обозом, но это было, конечно же, шуткой. Еще задолго до приезда Соловьева (1991 г.) Петербург перестал быть столицей, а на станции 715-й километр никогда не было рыбы. [...] Иными словами, фраза о рыбном обозе так и осталась бы шуткой, если бы не акцент на преодолении изначальных обстоятельств, так изящно поставленный английским выражением. Как ни крути, историк Соловьев был самым настоящим *self made man*» [СЛ, с. 7–8].

Этим размышления о скрытой, но отчетливой связи Чернышевского с кадетским корпусом, воспитанником которого был Ларионов, не исчерпываются:

Преподаватель баллистики полковник Пазухин обратил всеобщее внимание на то, что ключевые для писателя-демократа точки города были расположены на одной прямой. Второй кадетский корпус (место работы) — Ждановская набережная, 7 (место проживания) — Петропавловская крепость (место заключения) — Мыгнинская площадь (место гражданской казни). Знакомясь с этими закономерностями, кадет Ларионов не мог знать, что в силу взаимосвязанности всего на свете на той же прямой (Ждановская набережная, 11) будет снимать комнату историк Соловьев, изучающий борьбу генерала Ларионова с последствиями деятельности Н. Г. Чернышевского [СЛ, с. 142–143].

В интересующей нас перспективе последняя фраза рассказчика обретает важный смысловой обертон. Как убедительно показала Ирина Паперно, главный эффект, произведенный романом *Что делать?* («последствие деятельности Н. Г. Чернышевского»), лежал не в области поэтики и стилистики, а именно в сфере житнетворческой прагматики, став востребованным «учебником» по (само)формированию генерации «новых людей»¹⁸.

На основании приведенных примеров (число которых может быть умножено) можно говорить о том, что категория «судьбы» играет сюжетообразующую роль в поэтическом мире Е. Водолазкина. Судьба как сила, ограничивающая спектр потенциальных жизненных сценариев персонажей, определяет, в частности, ту нетипичную модификацию житнестроительства, которую можно обозначить как мистически-детерминистскую¹⁹. Семантический и модальный потенциал этой модификации оказывается в романе чрезвычайно широким, предполагая не только трагический, но и травестийный вариант. Так, второстепенный персонаж романа *Соловьев и Ларионов* Петр Терентьевич Козаченко, страдающий туберкулезом, однажды напрашивается на экскурсию в «Музей А. П. Чехова, о котором

¹⁸ См.: И. Паперно, *Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма*, авторизов. пер. с англ. Т. В. Казавчинской, Москва 1996.

¹⁹ Характерно, что вмешательством «судьбы» мотивируются в романе сюжетные траектории не только главных, но и второстепенных героев. Например, об антагонисте «белого» генерала Ларионова «красном командире» Д. П. Жлобе читаем: «Как сказал однажды сам генерал Ларионов, летная школа любого, в том числе и Жлобу Д. П., способна была поднять до среднего уровня. Впрочем, не успев как следует взлететь, волею судьбы Жлоба был брошен на кавалерию. Это смещение в его судьбе земного и небесного вкупе с неблагоприятной, по некоторым данным, генетикой значительно заплело мозги красного командира. К чести генерала Ларионова, в этом хитросплетении он сумел разобраться» [СЛ, с. 155]. Обратим внимание на то, что и здесь рассуждения рассказчика о судьбе имеют ироническую модальность (в данном случае соединенную с иронией персонажа — Ларионова, чьи суждения даются в пересказе нарратора).

(Чехове) он неоднократно слышал» [СЛ, с. 86]. «Со слезами на глазах» слушающая рассказ экскурсовода о борьбе Чехова с таким же, как у него, Козаченко, недугом, он «в ту минуту чувствовал себя немного Чеховым» [СЛ, с. 86]. Кроме того, «в глубине души Петр Терентьевич тоже, возможно, хотел сказать немецкому врачу: „*Doktor, ich sterbe*“, но — немецких врачей в его жизни не было и не могло быть» [СЛ, с. 86]. Однако это обстоятельство не стало для Козаченко помехой. «Задумавшись в чеховском музее о смерти, он решил заказать себе похороны с музыкой» и отвел в завещании «550 советских рублей» «для исполнения Шопена на открытом воздухе». Вскоре после этого его жизнь «оборвалась не по-чеховски» [СЛ, с. 86]. Придя домой раньше обыкновенного, он застаёт жену за привычным адюльтером с их соседом И. П. Колпаковым, вступает с ним в схватку и погибает, ударившись затылком о голову двуглавого орла, вырезанного на шкафу, до этого украденном из комнаты покойного генерала Ларионова.

Эта трагифарсовая кончина Козаченко представляет собой очевидную травестию феномена жизнестроительства. Вообразив себя Другим (осуществив самопроекцию на фигуру Чехова), ничтожный персонаж вскоре гибнет: «И хотя умирать он, в сущности, не собирался, сделанное распоряжение внесло в его жизнь определенный трагизм и возвышенность» [СЛ, с. 86].

Еще одним примером травестированного эссенциального жизнестроительства является судьба другого второстепенного героя — чекиста Б. Л. Уманского: «Большой поклонник Н. В. Гоголя при жизни, расстрелянный Уманский по странному стечению обстоятельств обратился в *мертвую душу*, освободив генерала от грозившего ему подселения», после чего двенадцать лет длилось «безмолвное инобытие Уманского Б. Л. в списках жилконторы» [СЛ, с. 118].

Принципиально иная жизнестроительная стратегия появляется в романе *Авиатор* (2016). Большая часть романа представляет собой записи Иннокентия Платонова, который стал объектом лагерного эксперимента по крионике и был разморожен спустя 70 лет, в 1999 году. Здесь процесс письма становится инструментом постепенного воскрешения персонального сознания Платонова: регулярно ведя записи по совету своего врача Гейгера, Платонов восстанавливает собственную память и, соответственно, личность. В одной из записей Платонов рассуждает: «Может быть, именно слова окажутся той ниточкой, за которую удастся вытащить все, что было? Не только со мной — все, что было вообще»²⁰. Последний тезис открыто напоминает идею философа Николая Федоровича Фёдорова о воскрешении

²⁰ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2017, с. 26. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициала произведения и страницы в скобках.

всех когда-либо живших людей с помощью сбора и аккумуляции оставленных ими следов, то есть своеобразной реконструкции (в случае с героем *Авиатора* речь идет, конечно, в первую очередь об автореконструкции). Роман вообще изобилует прозрачными аллюзиями на федоровские утопические идеи, возникающими в разных контекстах, — в частности, в других словах Платонова, пересказанных его женой Настей, о том, что он «пишет проект грядущего всеобщего восстановления мира» [А, с. 277]²¹.

С федоровскими подтекстами связан и другой аспект романа. *Авиатор* имеет не только очевидный металитературный план (выраженный, прежде всего, в напряженной рефлексии над процессом письма), но и металитературоведческое измерение. В романе Водолазкина происходит имплицитный, но при этом, как нам представляется, достаточно отчетливый спор с теоретическими идеями Виктора Шкловского. Сюжет *Авиатора* (создание записей, позволяющих восстановить собственное сознание) формирует интертекстуальную связь этого романа с идеями формалиста, изложенными, прежде всего, в его ранних статьях — *Воскрешение слова* (1914) и *Искусство как прием* (1917).

Концепция остранения, предложенная Шкловским, как хорошо известно, состояла в том, что искусство позволяет достичь деавтоматизации (преодолеть уничтожающую новизну восприятия силу клише), увидеть нечто привычное как будто в первый раз²². Платонову же удастся восстановить утраченную после разморозки память, опираясь на «фразы» (так он сам называет оставшиеся в сознании разнообразные клише и штампы). Так, в памяти Платонова возникает фраза «В России все возможно», после чего он размышляет:

Распространенная, должно быть, фраза, если сохранилась даже в моей разрушенной памяти. Есть в ней свой ритм. Не знаю, что за этим стоит, а *фразу* вот помню [А, с. 22].

Иными словами — именно клише (наиболее автоматизированные элементы языка) становятся одним из инструментов рефлексии и воскрешения памяти.

²¹ Настя принимает эти слова Платонова за шутку: «Шутит мой милый» [А, с. 277]. Любопытно, что, по замечанию Ш. Шахадат, «у Николая Федорова в его утопическом проекте воскрешения отцов, представляющем собой экстремальный вариант искусства жизни, женщине места не находится, подвиг преодоления физиологических границ — не для нее» (Ш. Шахадат, *Искусство жизни...*, с. 389).

²² Согласно классической формулировке Шкловского, «целью искусства является дать ощущение вещи как *видение*, а не как узнавание [...]» (В. Шкловский, *Искусство как прием*, в кн.: он же, *Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*, Москва 1990, с. 63).

Таких неизвестно откуда всплывших фраз у меня уже несколько. У них есть, наверное, своя история, а я произношу их как в первый раз. Чувствую себя Адамом. Или ребенком: дети часто произносят фразы, еще не зная их смысла [А, с. 22].

Соединение в один мотивный комплекс идей, восходящих к автору радикального жизнестроительного проекта Фёдорову (который стал сверх-продуктивным импульсом для многих модернистских жизнестроительных практик²³) и лидеру русского формализма Шкловскому, вполне закономерно, если учесть, что Шкловский, как убедительно показал Илья Калинин, был приверженцем «философии общего дела»²⁴. Причем это относится не только к его поздним книгам, в которых он открыто цитировал Фёдорова: «[...] отголоски русского космизма можно обнаружить и в самых ранних работах Шкловского, наиболее укорененных в футуристическом движении», среди которых была и статья *Воскрешение слова*²⁵.

При всем жанрово-стилевом и мотивно-тематическом разнообразии книг Евгения Водолазкина, их непохожести друг на друга (многократно отмечавшейся критиками и декларируемой самим автором), у его прозы существует отчетливая сюжетно-тематическая доминанта. Центральный сюжет (или метасюжет), объединяющий все книги Водолазкина, связан, как кажется, с разработкой вопроса о том, каким образом соотносятся между собой жизнь и искусство. Калейдоскоп жизнестроительных сценариев в прозе Водолазкина можно рассматривать как буквализацию давно ставшего паремией стиха Вадима Шефнера «Словом можно убить, словом можно спасти [...]»²⁶.

²³ См. об этом, напр.: О. Матич, *Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России*, авторизов. пер. с англ. Е. Островской, Москва 2008.

²⁴ И. Калинин, *Искусство как прием воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела*, «Новое литературное обозрение» 2015, № 133, с. 214–225. Эта скрытая полемика с положениями Шкловского любопытным образом встраивается в современный социокультурный и академический контексты, в которых произошла мощная реактуализация идей формальной школы.

²⁵ Там же, с. 223.

²⁶ В. Шефнер, *Слова* [1956], в кн.: он же, *Избранные произведения*, Ленинград 1975, с. 135.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, В. Б. Шкловский, житнетворчество, театрализация, эссенциализм

**RESURRECTION AND MURDER BY THE WORD:
METAMORPHOSIS OF LIFE-CREATING IN THE PROSE
OF EUGENE VODOLAZKIN**

Summary: The article deals with different variations of life-creating phenomenon of Eugene Vodolazkin. While working towards non-fiction, Vodolazkin reflects on art and life balance (“people” and “words”). Characters of his artistic prose implement different life-creating models. They imagine themselves being Others (*Soloviev and Larionov*), theateralize their own memory (*The Close Friends*), or reconstruct their own personality in the process of writing (*The Aviator*). The important feature under development of art and life balance in the prose of Vodolazkin is that in some cases life-creating suddenly turns out to be not constructionist but essential phenomenon as a result of some original mystical conditionality which doesn't depend on character.

Keywords: Eugene Vodolazkin, Viktor Shklovsky, life-creating, dramatization, essentialism

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Ольга Журавель

Россия, Новосибирск

Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирский государственный университет

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

В творчестве Евгения Водолазкина наррация сопровождается активным использованием фокализации, под которой Жерар Женетт понимал «ограничение поля, т. е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется „всеведение”»¹. С помощью взгляда, имперсонального или персонифицированного, конструируется художественное пространство, создается уникальный визуальный строй, а автор концептуализирует важные для него мысли. Выстраивается мир, в котором существуют особые временные связи, где будущее уже существует, а прошлое не исчезает. Взгляд, устремленный на объект, взаимодействует с ним, порождая пространственный или иной визуальный образ. Каждое описание становится микродискурсом.

То, какой именно визуальный код преобладает в творчестве Водолазкина, зависит от замысла, идеи, жанровых ориентиров конкретного произведения. Важное значение имеет фотографический код, о чем речь пойдет ниже. Присутствует живописный код — жанр зарисовки или портрета, и, как

¹ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, с. 49; цит. по: В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 112.

его разновидность, — иконографический. Достаточно вспомнить икону святого Христофора, которую целует маленький Арсений из *Лавра*, или его собственное иконографическое изображение с печатью «скорбного бесстрастия иконы»². Но наиболее универсальным, вбирающим в себя другие визуальные средства и техники, является, возможно, кинокод. Динамика нарратива, обусловленная сменой кадров и своеобразной техникой монтажа, сопровождается зачастую и сменой модальностей.

Как и в кинокоде, в визуальной структуре романов Водолазкина важен кадр, в который нередко попадает крупный план. Сергей Эйзенштейн, создавая «интеллектуальный» кинематограф, крупному плану придавал большое значение, считая, что он превращает кадр в знак: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом»³. Данные крупным планом предметы воспринимаются в кино как метафора⁴. Классики кино придавали важное значение и композиции кадра. Так, Эйзенштейн настаивал на внутрикадровом конфликте, взрывающем кадр⁵.

К числу наиболее значимых «кадров» Водолазкина, поданных крупным планом, относится эпизод из *Лавра*, в котором маленький Арсений видит свое лицо в старости. Сложная траектория взгляда создает объемность, многомерность художественного пространства. «В огненной метели [печи. — О. Ж.] ребенок видел птицу феникс и указывал на нее сидевшему рядом волку. Волк время от времени жмурился, но было непонятно, видит ли он птицу на самом деле»⁶. Мальчик, «посматривая с сомнением на волка», обращает на него взгляд деда, затем вновь переводит взгляд в огонь печи:

Глядя в печь, Арсений видел там порой свое лицо. Его обрамляли седые волосы, собранные в пучок на затылке. Лицо было покрыто морщинами. Несмотря на такое несходство, мальчик понимал, что это его собственное отражение. Только много лет спустя. И в иных обстоятельствах. Это отражение того, кто, сидя у огня, видит лицо светловолосого мальчика и не хочет, чтобы вошедший его беспокоил⁷.

Обратимость взгляда и своеобразная визуальная акробатика разрушают представления об исчезновении во времени. В последней части романа, в *Книге покоя*, присутствует зеркальный эпизод, описывающий, как Амвросий видит себя мальчиком:

² Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2016, с. 356.

³ С. Эйзенштейн, *Четвертое измерение в кино*, в кн.: он же, *Избранные произведения: в шести томах*, т. 2, Москва 1964, с. 46.

⁴ В. Агеев, *Семиотика*, Москва 2002, с. 42.

⁵ С. Эйзенштейн, *Монтаж*, в кн.: он же, *Избранные произведения...*, с. 331–332.

⁶ Е. Водолазкин, *Лавр...*, с. 33.

⁷ Там же, с. 33–34.

Случалось, он видел в огне свое лицо. Лицо светловолосого мальчика в доме Христофора. У ног мальчика свернулся волк. Мальчик смотрит в печь и видит свое лицо. Его обрамляют седые волосы, собранные в пучок на затылке. Оно покрыто морщинами. Несмотря на такое несходство, мальчик понимает, что это его собственное отражение. Только много лет спустя. И в иных обстоятельствах. Это отражение того, кто, сидя у огня, видит лицо светловолосого мальчика и не хочет, чтобы вошедший его беспокоил⁸.

Юрий Лотман писал о том, что кадр имеет двойной смысл: он вносит прерывность, расчленение и измеримость и в кинопространство, и в киноремя. «При этом, поскольку оба эти понятия измеряются в фильме одной единицей — кадром, они оказываются взаимобратимыми»⁹.

В кадр у Водолазкина может быть взята и фотография. Отдельный визуальный образ может быть ближе к кадру как явлению динамическому, а может обретать статичность фотографии. Фотография подтверждает непреложность, бесспорность запечатленного в кадре, актуализирует тему памяти и воскресения. Ролан Барт отмечал неразрывную связь фотографии с референтом, видел в ней «буквальную эманацию референта», своего рода «разбухание референта»¹⁰. Кроме того, усматривал в ней нечто «общее с воскресением»¹¹.

В романе *Соловьев и Ларионов* большое значение для создания образа генерала Ларионова и реализации идеи его увековечения в истории имеют фотографии:

На всех сохранившихся фотографиях (см. вклейки в кн. А. Дюпон) перед нами предстает тщательно выбритый человек с коротко подстриженными и уложенными на пробор волосами. Пробор выполнен настолько ровно, а качество бритья столь безупречно, что при рассматривании фотографий невольно ощущается запах туалетной воды¹².

Мистифицируя факт реальных фотоснимков, автор дает не только их точное описание, но и «оживляет» фотопортрет, создавая через упоминание о запахе туалетной воды эффект максимального приближения к персонажу. Ю. М. Лотман писал о том, как «крупный» план в кино воздействует на наше подсознание, создавая миф о герое: «Чувство привычности, знакомства с этим лицом переносит нас в мир, где все отношения принципиально

⁸ Там же, с. 379.

⁹ Ю. М. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин 1973, с. 32.

¹⁰ Р. Барт, *Camera Lucida. Комментарий к фотографии*, пер., послесловие, коммент. М. Рыклин, Москва 1997, с. 45.

¹¹ Там же, с. 46.

¹² Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2017, с. 14.

интимны, — в мир мифа»¹³. По мнению Евгения Добренко, зритель общается к конструируемому мифу через биографию, которая приближает героя к реципиенту и тем самым облегчает усвоение мифа, причем новую историю биография вводит через «крупный» план¹⁴. В аспекте агиобиографии генерала фотокод формирует историко-агиографический дискурс. Создавая крупный план, автор будто «впечатывает» образ в подсознание читателя, создавая свой вариант истории, «легитимируя» его через мифологизацию. Фокус внимания нарратора прослеживает фотографии Ларионова, относящиеся к разным периодам его жизни. Предпочтение отдается тем, что сделаны в зрелом возрасте: «морщины под глазами и возникшая на носу горбинка сделала его лицо более рельефным»¹⁵. То, что генерал специально не позировал фотографу, всем своим видом показывая равнодушие, всеведущий нарратор считает причиной естественности снимков и, как итог, — побед фотопортретов генерала Ларионова на двух международных конкурсах:

[...] и те, кто абсолютно не знаком с деятельностью генерала и даже не слышал его имени, припомнят черно-белую фотографию старика, сидящего в складном кресле на самом краю мола (Ялта, 1964 год). Она вошла в классику мировой фотографии [...]¹⁶.

Апеллируя к модальности мнения, нарратор подкрепляет установку на объективность ссылкой на коллективную память («те, кто [...] припомнят»). Акцент на памяти ставится и в других местах нарратива: генерал **«в памяти потомков** остался в самом [...] зрелом виде»¹⁷.

Функционально фотоснимку может быть тождествен взгляд. Так, о матери Соловьева читаем, что такой она **«отпечаталась в [...] памяти»**¹⁸. Там, где не было фотоаппарата, его может заменить глаз любящего человека. Тот же прием — в романе *Авиатор*:

На лестничной площадке я обернулся и бросил взгляд на светлый прямоугольник двери. За спинами конвоя я увидел моих дорогих — оказалось, в последний раз. Я вижу их и сейчас с фотографической точностью. Знаю, что так же они увидели и меня обернувшегося. На всю жизнь сфотографировали — меня освещала вспышка их горя. После моей смерти две фотокарточки сольются в одну¹⁹.

¹³ Ю. М. Лотман, *Место киноискусства в механизме культуры*, в кн.: он же, *Об искусстве. Структура художественного текста*, Санкт-Петербург 1998, с. 658.

¹⁴ Е. Добренко, *Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив*, Москва 2008, с. 384.

¹⁵ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов...*, с. 14.

¹⁶ Там же, с. 15.

¹⁷ Там же. Здесь и далее выделения в цитатах жирным шрифтом наши. — О. Ж.

¹⁸ Там же, с. 34.

¹⁹ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2017, с. 122–123.

Лев Кулешов писал о том, что совмещение двух кадров дает не сумму двух кадров, а порождает нечто новое. Кадр, как считал он и другие теоретики кино, строится не по законам статичной композиции, а по особым законам, соответствующим наличию в кадре движения²⁰. В традиционной классификации²¹ выделяется три основных плана — крупный, средний и общий, монтаж разных планов помогает достичь высокой степени выразительности и концентрации смысла. Именно таким образом в поэтической оптике Водолазкина используется монтажная техника.

В последней сцене «несвершившегося расстрела» в романе *Соловьев и Ларионов* сочетаются общий, средний и крупный планы, более того, в панорамные «съемки» включается код фотографии. Мы читаем о том, как генерала подводят к внешней стороне Ялтинского мола, который, как известно, являлся печально знаменитым местом проведения казней красного террора. Вся сцена представлена как «немая», если не считать глухого звука падения шишки в параллельном плане, и только в самом конце — отдаленного шума едва различимых голосов. Во всей сцене задействовано только зрение, обостренно рисующее пейзаж, его дополняет обоняние, улавливающее запахи.

Взгляд протагониста рисует картину, создавая ее на наших глазах, и в то же время Ларионов представлен как зритель, наблюдатель грандиозной мистериальной панорамы: облако «могло бы поторопиться — если, конечно, все зрители ему одинаково важны»²². Прослеживается траектория взгляда генерала: сначала он смотрит вниз, на воду: «Далеко внизу на камнях в такт волнам колыхались бурые водоросли. Под ярким солнцем вода стала изумрудной»²³.

Далее «камера» перемещается на уровень глаз, что в теории кино считается средним планом:

Чтобы не кружилась голова, генерал решил смотреть вперед. За головами матросов ему была видна часть набережной. По ней ездили экипажи и ходили люди. [...] Над набережной возвышался уютный амфитеатр Ялты²⁴.

И, наконец, взгляд Ларионова перемещается вверх, к небу и вершине Ай-Петри. Общий план переходит в грандиозный панорамный, масштаб которого задается высшими точками — облаками и вершиной горы Ай-Петри:

²⁰ Л. Кулешов, *Азбука кинорежиссуры*, Москва 1969, с. 8.

²¹ Там же, с. 9–13.

²² Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов...*, с. 372.

²³ Там же, с. 371.

²⁴ Там же.

Из труб некоторых домов тянулся дым. Он поднимался к небу и смешивался с облаками у самой вершины Ай-Петри. Матросы посторонились. Удивительную картину больше ничто не закрывало. Облака казались неподвижными, но на деле это было не так. Они медленно наплывали на Ай-Петри. Это стало особенно заметно, когда по вершине начала двигаться тень большого треугольного облака. Само облако вершины еще не касалось. Оно двигалось медленнее своей тени. Когда перед генералом возникла кожанка Землячки, он подумал, что при его жизни облако к вершине уже не причалит. Что оно могло бы поторопиться — если, конечно, все зрители ему одинаково важны. Но облако не торопилось²⁵.

Отметим в процитированном эпизоде перебивку планов: общий план перебивается средним («матросы посторонились») и, что придает фрагменту особую смысловую значимость, — крупным. Перед глазами приговоренного к казни возникает «кожанка» Землячки. Детали внешности чекистки появляются и далее: «Землячка энергично потрясла кистью правой руки»²⁶, «подняла руку с револьвером»²⁷, причем ни разу не показано ее лицо и тем более глаза. Деталь играет роль визуальной метафоры, символизируя бездушие и жестокость вершивших расправу.

Глубина смысла эпизода усилена монтажным сцеплением с параллельным временным планом: облако, на которое смотрит генерал, готовясь к смерти,

[...] явно подражало облаку, виденному будущим полководцем из глубины Воронцовского парка в 1889 году. Примерно в три часа пополудни, когда увлекавшийся фотографией отец решил сделать его снимок²⁸.

Следует детальное описание той сцены, когда «мальчик стоял на поляне между ливанскими кедрами», а отец ждал, пока облако уйдет от горы: «Отцу требовалась вершина, залитая солнцем, но на ней уже появилась тень облака»²⁹. Мы видим мальчика, оглядывающегося на гору, штатив, стрекозу, застывшую над штативом, и еще нескольких обитателей микромира: гусениц, висящих на ветвях, муравья, ползущего по ноге мальчика. Происходит сложная и контрастная перебивка планов и модальностей: из тихого идиллического прошлого совершается монтажный «прыжок» в план настоящего времени, автор через фокусировку персонажа переходит от самого масштабного плана — от панорамы (вид вершины Ай-Петри) к самому крупному, к детали, от идиллии к фарсово поданной трагедии,

²⁵ Там же, с. 371–372.

²⁶ Там же, с. 372.

²⁷ Там же, с. 373.

²⁸ Там же, с. 372.

²⁹ Там же.

и тут же возвращается к панорамному плану и идиллическому модусу. Панорама дана объемно — при заданной перспективными точками (небо, облака, Ай-Петри) высоте взгляд погружается в микромир, с акцентом на ощущениях ребенка, которые вспоминаются генералу. Ощущения мальчика через совмещение планов накладываются на ощущения человека, готового принять смерть, через воспоминание он будто заново переживает все, что чувствовал далеким летним днем 1889 года. Объединяющей точкой, центром панорамного плана является вершина Ай-Петри. За нее будто ведется символическая борьба: облаков и их тени с солнцем. Контраст света и тени подчеркивает и обостряет контраст модальностей.

Ларионов, создатель картины и зритель великолепной мистерии, пытается взглянуть на происходящее со стороны, однако попытка «перевернутого ракурса» оказалась неожиданной: «попытался увидеть себя со стороны, но изображение оказалось негативом»³⁰. Негатив как визуальная метафора подчеркивает ложную оптику, перевернутость и парадоксальность ситуации.

Знаковой является последняя фраза эпизода и романа в целом: «Солнце садилось в его присутствии»³¹. Эта фраза вызывает литературную ассоциацию, в ней можно видеть аллюзию на *Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским на даче*. Совмещение в одном ракурсе солнца и персонажа подчеркивает их соразмеримость, этот кадр можно считать последним завершающим мазком в агиобиографии Ларионова.

В произведениях Водолазкина, помимо иконических образов, немало образов символических³², которые в семиотической организации текста играют роль условных знаков, непосредственно формирующих метанарратив и транслирующих, в системе с другими элементами текста, авторскую концепцию. Визуальная метафора может становиться, по сути, знаком-символом, которому присуща условность, заданная автором. Визуальные метафоры вводят авторский «преломляющий угол», выявляют наиболее отчетливо авторскую точку зрения, содержат перцептивную «подсказку»³³.

³⁰ Там же, с. 373.

³¹ Там же, с. 374.

³² Основатель семиотики Чарльз Пирс выделял три вида знаков: знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы (условные знаки, которые каждый реципиент может проинтерпретировать по-своему). См.: Ч. С. Пирс, *Начала прагматизма*, т. 2: *Логические основания теории знаков*, пер. и предисл. В. В. Кирущенко, М. В. Колопотина, Санкт-Петербург 2000. См. также: П. Штомпка, *Визуальная социология. Фотография как метод исследования*, пер. Н. В. Морозовой, вступ. ст. Н. Е. Покровский, Москва 2007, с. 86.

³³ E. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film (Approaches to Semiotics)*, Berlin–New York–Amsterdam 1984, с. 3–4.

«Негатив» Ларионова в пограничной ситуации между жизнью и смертью можно, пожалуй, соотнести с «пременением» света на тьму перед смертью юродивого Фомы в *Лавре* («Тьма смертная объемя, и отиде свет от очию моею»³⁴). Ослепнув, Фома еще успешнее метал камни в невидимых физическим зрением бесов, ибо «физическая слепота лишь обострила его духовное зрение»³⁵. Понятие «духовное зрение» обретает образность метафоры, конкретизируясь и наполняясь новым смыслом.

Визуальной метафорой является «**взгляд вдаль**», за черту горизонта, за границу трех измерений в романе *Соловьев и Ларионов*. Подобный взгляд становится характеристикой персонажа:

[...] во всяком подобии есть свой смысл: оно открывает иное измерение, намекает на истинную перспективу, без которой взгляд непременно уперся бы в стену³⁶.

Важна открытость взгляда, открывающая перспективу. На «знаменитой» фотографии Ларионова отмечается его взгляд, который «обращен вдаль и исполнен особого внимания того, кого не интересуют вещи, лежащие ближе линии горизонта»³⁷;

[...] видя, как глаза полководца подернуты туманом, как посреди кипящего боя взгляд его застывает в самой дальней точке пейзажа, — там, где уже не отыщешь даже арьергарда противника, — видя такого генерала, любой подумает, что это — созерцатель³⁸.

Близка по семантике «взгляду вдаль» другая метафора: «**сходящиеся вдали рельсы**». Эта символическая деталь подчеркивается в описаниях матери Соловьева: «Не обращая внимания на пассажиров, [...] вглядывалась туда, где сходились рельсы, — словно высматривала прибытие скорой своей смерти»³⁹.

Становится ясным, в чем заключалась и странная особенность взгляда генерала Ларионова на позднем снимке. У него был «специфический нездешний взгляд, отразившийся, в частности, на фотографии 1964 года [...]»⁴⁰, и, «читая впоследствии о знаменитом взгляде престарелого генерала,

³⁴ Е. Водолазкин, *Лавр...*, с. 357.

³⁵ Там же.

³⁶ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов...*, с. 22.

³⁷ Там же, с. 15.

³⁸ Там же, с. 70.

³⁹ Там же, с. 35.

⁴⁰ Там же, с. 41.

Соловьев представлял его без малейших усилий. Он вспоминал, как смотрела вдаль его мать»⁴¹.

Взгляд генерала вдаль, за линию горизонта, за пространство трех измерений, как и взгляд матери Соловьева, устремлен в инобытие, в смерть, в вечность. Взгляд, обращенный вдаль, к точке, локализованной за линией горизонта, можно считать визуальной метафорой с «трансцендентной» или метафизической семантикой. Подобным метафорам принадлежит ключевая роль в формировании смыслов метанарратива. О важности отмеченных метафор для художественного мира Водолазкина свидетельствует его высказывание: «В научном труде смысл равен тексту, в труде же литературном возникает и надтекстовый смысл. Это в некотором отношении взгляд за горизонт»⁴².

В произведениях Водолазкина в контексте творимого мирообраза важна хронологическая ментальная направленность взгляда. Во-первых, это может быть взгляд, обращенный **назад**, как воспоминание и воспоминание, причем не просто воспоминание, а воссоздание или визуализация прошлого, и тогда актуализируется концепт памяти, чрезвычайно важный для писателя. Рефлексия на тему памяти сопровождается визуализацией:

[...] память человеческая слаба и удерживает в себе только родных. [...] Ушедшего теряют из виду и обычно уже не воскрешают его образ своими силами. В лучшем случае припомнят, увидев на фотографии. Но в Средневековье не было фотографий, и забвение становилось окончательным⁴³.

Вспоминание изображено как воссоздание, возрождение прошлого и как визуальное проявление его образов. Иннокентий из *Авиатора* вспоминает: «А бывает и так: слова не сохранились, но картинка — в совершенной целости»⁴⁴; «Вспоминаю. Трамвайные рельсы на замерзшей реке»⁴⁵; «Ага, точно, вот мы с ней стоим, теперь все стало видно. Она намазывает и подает, я клею. Тщательно разглаживаю каждую полоску по раме»⁴⁶.

Во-вторых, взгляд может быть обращен **вперед**, в будущее, и тогда формируется мотив пророчества. Это взгляды Христофора, Арсения, Амброджо из романа *Лавр*. Так, Христофор, глядя на избу около кладбища, в которой решил поселиться, видит, что будет на этом месте в 1495,

⁴¹ Там же, с. 35.

⁴² Е. Водолазкин, *О литературе*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2017, с. 351.

⁴³ Е. Водолазкин, *Лавр...*, с. 355.

⁴⁴ Е. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 17.

⁴⁵ Там же, с. 30.

⁴⁶ Там же, с. 99. Ср.: там же, с. 101, 104.

1609, 1817, 1819, 1919, 1942, 1947, 1991 годах. Таким образом, видение пространства «насквозь», через годы и столетия, формирует тему памяти места, хранящего все многочисленные пласты истории.

Через фокализацию времени выстраивается концепция «открытого», распаханного времени, выражается идея открытости настоящего прошлому и будущему.

Визуальные метафоры присутствуют в самих речевых формулах, выражающих идею времени: «не пошло ли время вспять?»⁴⁷:

Время действительно возвращалось вспять. Оно не вмещало отведенных ему событий — так велики и пронзительны были эти события. Время расплзлось по швам, как дорожная сумка странника, и теперь предъявляло страннику свое содержимое, и он рассматривал его как в первый раз⁴⁸.

В последней цитате время визуально представлено как мешок, вместивший многие события. В других местах романа *Лавр* это **круг**. Кругом является монастырский уклад жизни, церковное время и время природное. А вот время жизни человека, по мнению старца Иннокентия, — не круг, а «какая-то разомкнутая фигура»⁴⁹. Геометрические образы времени составляют визуальный план своеобразного трактата о времени, преподанного Амвросию старцем (глава 7 *Книги покоя* из *Лавра*). Время человека — это **спираль**, поскольку жизнь являет собой «переживание нового, но не с чистого листа»⁵⁰. Яркой композиционной особенностью этого фрагмента, усиливающей визуальный эффект, является то, что рассуждения Иннокентия сопровождаются его передвижением. Мы видим это с позиции протагониста: «Амвросий стоял на берегу озера, и ветер покрывал его лицо мелкими брызгами. Он смотрел, как вдоль стены к нему медленно приближается старец Иннокентий»⁵¹.

Амвросий наблюдает, как старец приближается («Ноги старца скрывала мантия, и оттого не было видно его шагов»⁵²), затем исчезает («Сопровождаемый вихрем желтых листьев, старец прошел мимо Амвросия и скрылся за изгибом стены»⁵³), делая круг вдоль стен монастыря, вновь подходит («С противоположной стороны стены показался старец»⁵⁴). Передвижение Иннокентия рисуется на фоне осеннего пейзажа (общий план

⁴⁷ Е. Водолазкин, *Лавр...*, с. 359.

⁴⁸ Там же, с. 361.

⁴⁹ Там же, с. 376.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, с. 375.

⁵² Там же.

⁵³ Там же, с. 376.

⁵⁴ Там же.

панорамы), мы видим летящие желтые листья, пустынный берег, слабое солнце, показавшееся из-за туч. Перед читателем, по сути дела, благодаря визуальным образам разворачивается не сухой трактат о времени, а своего рода лирико-медитативная зарисовка или новелла, которая могла бы стать сценарной основой видеосюжета. Свою мысль старец будто иллюстрирует пластикой, движениями, ему вторит природа. Причем он изображает не круги, как показалось вначале Амвросию, а именно спираль. И вполне логично, что в определенный момент он отрывается от земли («Мне кажется, что я даже слегка взлетаю»⁵⁵), медленно проплывая мимо Амвросия. «Хотя и не очень высоко, конечно»⁵⁶, — делает он пояснение, которого требовало монашеское смирение. Концепция жизненного пути как спирали в аспекте православной теологии вполне убедительно иллюстрируется вектором полета.

Такая модель пути как движения не по горизонтали, а по вертикали, обсуждается в романе *Лавр* не раз. У Гроба Господня старец Арсению говорит:

И не увлекайся горизонтальным движением паче меры.
А чем же увлекаться, спросил Арсений.
Движением вертикальным, ответил старец и показал вверх⁵⁷.

«Трактат» завершает миниатюрная эмблема, выполненная в духе барочной заставки:

В центре храмового купола чернело круглое отверстие, оставленное для неба и звезд. Звезды просматривались, но вид их был поблекшим. Арсений понял, что светает⁵⁸.

Христианская идея пути преподносится по-новому, средствами «остранения», в частности при помощи визуализации.

Фокализация является способом создания уникального визуального строя произведений Водолазкина. Взгляд, функционируя как конструкт, создает образ художественного пространства, являясь коммуникативным средством. При всей важности кода фотографии, иконографического и живописного кода универсальным визуальным кодом является кинокод. В архитектонике художественного пространства существенное значение имеет монтаж кадров, включающий сочетание статичных визуальных живописных кадров, динамичных кадров и вербальных аналогов фотокадров. В текстах Водолазкина формируется комплекс визуальных метафор,

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же, с. 364.

⁵⁸ Там же.

эксплицирующих на уровне метанарратива авторскую философско-нравственную концепцию, важнейшее место в которой занимают проблемы времени и памяти.

Ключевые слова: фокализация, кинокод, метанарратив, время, память

VISUAL POETICS OF EUGENE VODOLAZKIN

Summary: In this article the author analyzes the optical dominant which is common to the narrative structure of Eugene Vodolazkin's novels. It is shown how the chronotope multidimensionality can be created with the help of play of focus and "views" of different characters. The narrator's mind serves as an optical tool, and the reader becomes the viewer. Here are several visual codes that one can distinguish in Eugene Vodolazkin's works: photographic, painterly, iconographic. The author presumes that the most universal is cinema code. Visual tools used by the author can be correlated with the editing technique and shot composition from the point of view of cinema theorists. We highlight the visual metaphors that form the metanarrative and translate the author's concept. The visualization of the past is an attempt to make it alive with the use of the word that gives the viewer a seeable "picture", and the time focalization contributes to the concept of open, "thrown open" time. We conclude that the novels' artistic optics is connected with the idea of overcoming of time and memory, which are central to the writer's value paradigm.

Keywords: focalization, cinema code, metanarrative, time, memory

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Жужанна Калафатич

Венгрия, Будапешт

Будапештский экономический университет

**СЕМАНТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ
РИТОРИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ
MISE EN ABYME В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА**

В русском постмодернизме цитатность играет жанрообразующую роль; я имею в виду прежде всего такие жанровые формации, как роман-музей, роман-комментарий, роман-римейк, которые полны литературных цитат и в которых используются различные типы взаимодействия текстов — от интертекстуальности до гипертекстуальности. Самые разные формы транстекстуальности встречаются и в таких современных русских романах, которые не характеризуются иронизирующей, пародирующей, травестирующей и деконструирующей цитатностью. Как в написанном в 2012 году романе Евгения Водолазкина *Лавр*, так и в созданном в 2016-м романе *Авиатор*, важная роль отводится чтению, цитированию и интерпретации известных литературных текстов, в том числе *Александрии* и *Робинзона Крузо*. На мой взгляд, в отмеченных романах Водолазкина возникают особые текстовые функции, с помощью которых создаются бесконечные повторы, зеркальные отражения, семиотические переносы. В литературоведении для обозначения такого типа повествования, которое рефлектирует по собственному поводу, то есть в некоторой степени

тематизирует и изображает самое себя, употребляются термины «авторerefлексивное повествование», «метанаррация», «зеркальное повествование» или *mise en abyme* («помещение в центр»). Название этой риторической фигуры восходит к элементу геральдической конструкции, *abyme* — это центральная область щита, повторяющего уменьшенную форму герба или изображение на нем. Примененный Андре Жидом к анализу литературных произведений и теоретически разработанный Люсьеном Делленбахом¹ термин переведен на русский как редупликация². Она создает такую сеть значений, для понимания и толкования которой необходимо, чтобы читатель принимал во внимание субтекст, каждое появление вложенного текста или его упоминание.

В обоих романах Водолазкина жизненный путь главных героев сопровождается книгой, восторженными читателями и реципиентами которой они являются с детства. Эти книги имеют особую связь с романом в целом и семантически накладываются на содержащий их текст. Основная цель моей работы — показать, какую роль в семантической структуре романа играют названные произведения, которые иногда цитируются, иногда представляют собой объект для размышлений. Предметом рассмотрения станет также выявление тематических, мотивных, жанровых, стилевых компонентов, которые варьируют, дополняют, инвертируют смысл первичного нарративного уровня.

В произведениях Водолазкина вопросы смерти, потери, рождения, любви и онтологической сути языка тесно связаны между собой. Мысли о воскресении, выживании, возрождении, спасении, проблемы времени и вечности, телесности и духовности — являются центральными и в романе *Лавр*. Для главного героя поиск спасения тесно связан с размышлениями о пути, о направлении движения. Неслучайно, что главный субтекст книги — *Александрия*.

Эмблематический персонаж древности Александр III Великий был царем Македонии, который после завоевания Персидской империи распространил свою власть на Восток, вплоть до Индийского субконтинента, завоевав большую часть тогдашнего мира. Подвиги завоевателя наряду с военно-имперскими стремлениями объяснялись его ощущением своей избранности, неудовлетворенной любознательностью и жадной познания. Письменные источники того времени, биографические повествования об Александре, включая и труды придворного летописца Каллисфена, до нас

¹ См.: L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

² Л. Е. Муравьёва, *Mise en abyme: способы презентации в нарративном тексте*, «Narratorium» 2016, № 1, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635309> [дата обращения: 19.04.2018].

не дошли. Об Александре еще при его жизни слагались легенды и предания, которые в древности и Средневековье обрастали все новыми сюжетными мотивами и различными фантастическими коллизиями и деталями³. Эти повествования легли в основу средневекового романа в рыцарском духе под заглавием *Роман об Александре*. *Александрия* известна в древнерусской литературе в нескольких редакциях⁴. Произведение рассматривается одновременно как рыцарский, приключенческий и экзотический роман, изображающий четыре ветви жизненного пути героя, представляющего двойственной личностью, живущей в противоречии с собственной судьбой. Отправной точкой являются рождение и процесс взросления героя, а последняя ветвь разворачивает обстоятельства его смерти. Структура *Лавра* как романа-жития в целом также линейна, жизнь главного героя от рождения до смерти показывается в четырех книгах.

Уже с раннего детства любимой книгой Арсения был роман *Александрия*. Обнаружив переписанный прадедом текст под иконой в красном углу, Арсений с одержимостью читал об удивительных приключениях Александра Македонского. Как известно, в *Александрии* большое место занимает описание неведомых земель, которые посетил Александр во время своих походов, и обитающих там диковинных людей и фантастических животных. Некоторые короткие отрывки этих приключений вплетаются в повествовательную ткань произведения:

Так, выяснялось, что, прибыв на Восток, Александр обнаружил там диких людей. Рост их составлял две сажени, а головы (рука Арсения на голове волка) были косматы. Через шесть дней в глубине пустыни Александрово войско встретило удивительных людей, имевших каждый по шесть рук и по шесть ног. Александр многих из них убил, а многих схватил живыми. Он хотел привести их в обитаемый мир, но никто не знал, что едят эти люди, и все они умерли. Муравьи в той земле были такого размера, что один из них, схватив коня, уволок его в свою нору. И тогда Александр велел принести соломы и поджечь ее, и муравьи сгорели⁵.

Первым слушателем необыкновенных событий биографического и приключенческого романа стал прибывший к Арсению волк. Позже Арсений прочтет о предсказании Антифонта своей возлюбленной Устине, а затем и о свершении пророчества о смерти Александра.

³ См.: I. Borzsák, *A Nagy Sándor-hagyomány Magyarországon*, Budapest 1984, с. 5–14.

⁴ Подробнее см.: «*Александрия*». *Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века*, изд. подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов, Москва 1966.

⁵ Е. Водозазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 42–43. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием инициала Л и страницы в скобках.

И случилось Александру прийти в болотистые края. И заболел Александр, но не находилось в тех болотах даже места, чтобы лечь. С чужих ему небес пошел снег. Повелел же Александр воинам, сняв с себя доспехи, складывать их друг на друга. Так сложили они в топком месте для него постель. Он лежал на ней, изнемогая, а от снега его накрыли щитами. И понял вдруг Александр, что лежит на железной земле под костяным небом...

Перестань. Устина тяжело перевернулась на другой бок и теперь лежала спиной к Арсению. Сегодня у нас тоже выпал снег, зачем ты мне все это читаешь... [Л, с. 91–92]

Эта мрачная история будто предвещает читателю надвигающуюся трагедию в жизни влюбленных. Тяжело переносящая беременность, все более ощущающая тревогу Устина тоже замечает эту параллель, инстинктивно относя к себе смерть Александра. В это время предрекающие беду знамения обходят внимание обладающего большими знаниями Арсения, как ранее обходили наделенного большой властью Александра. Из гордости и в определенной степени из эгоизма оба считают, что способны предотвратить беду и избежать смерти. Арсений не приглашает повитуху, так как уверен, что сам сможет принять роды. Он не узаконивает отношения с Устиной, думая, что успеет сделать это после рождения ребенка. В результате Устина не имеет возможности исповедаться и умирает без отпущения грехов. В видениях Арсения ее душу уводят в иной мир не ангелы, а Смерть. Над усопшей он читает наряду с псалмами уже не раз упомянутые интересные и жизнеутверждающие тексты, будто пытаясь воскресить любимую женщину:

Он вспомнил, что при жизни она любила слушать *Александрию*, и начал читать *Александрию*. Ее реакция на роман об Александре всегда была живой, и сейчас, по мнению Арсения, это могло сыграть положительную роль [Л, с. 103].

Арсений признает свои грехи лишь после смерти возлюбленной и сына, и с этого момента его жизнь становится покаянием. Следуя словам старца Никандра, каясь за Устину, он стремится вымолить у Бога благодать для нее. Покинув дедовский дом у кладбища, герой отправляется в путь, скитается сначала по Руси, занимаясь исцелением, затем юродствует, а позже по поручению псковского посадника предпринимает паломничество в Иерусалим. Из разговоров Арсения с путниками, в частности с монахом Гуго, однозначно выясняется, что источник знаний странников — *Александрия*. Путь в пространстве является одновременно и странствованием в мире души. Происходящие в душе изменения находят выражение и в новых именах Арсения.

Герой отождествляет себя с полководцем древности, путешественником, под ногами которого дорога сама простиралась. Страсть к познанию

мира захватила и Арсения, в котором уже в детстве дед отмечал особую задумчивость, внутреннюю погруженность, когда тот наблюдал за явлениями жизни, включая и смерть. Странствуя в земном пространстве, Арсений достиг не только Иерусалима, но и повторил полет Александра в поднебесье и погружение его в морскую пучину. В детстве Арсений, желая увидеться со своей умершей бабушкой, пытался взлететь в небо с помощью павлиньих перьев. Попытка завершилась переломом ноги, а старец Никандр в монастыре уже указывает, что такой экзотический способ не годится для готовящихся в рай странников. Арсений побывал и на дне моря: когда он упал в воду с палубы везущего паломников корабля «Святой Марк», а Амброджо спас его. Сражающиеся с бурей матросы в воображении Арсения опять воспроизводят загадочные образы, удивительные существа из *Романа об Александре*. Предпринимаемые попытки горизонтального и вертикального покорения мира открывают Арсению определенные знания, но успокоение он обретает лишь силой веры.

Арсений умиротворяется только тогда, когда возвращается в пространство своего детства, становится монахом. После монашеского пострига он нарекается Амвросием в честь Амвросия Медиоланского и в память о пожертвовавшем собой друге-итальянце, а затем зовется Лавром. В монастыре Арсений постигает важность преодоления времени, повторения, движения времени по спирали⁶. Идеи повторяемости и неповторимости, линейности и цикличности часто трактуются и в диалогах героев и в наррации. В конце жизни героя многие события повторяются, но уже на другом, более высоком уровне и с памятью о пережитом прежде. Обретший дом в пещере монах исцеляет сельчан, делит жилище с медведем. А потом в его жизни появляется потерявшая невинность, ожидающая ребенка молодая девушка-сирота Анастасия, которую сам герой называет Устиной. Арсений, воспринимая ситуацию как тождественную случившемуся прежде, дает девушке приют, обучает грамоте, и конечно же, читает ей роман *Александрия*, выбирая именно те отрывки, о которых некогда повествовал

⁶ Ученый-медиевист, литературовед Водолазкин в своей книге, в которой анализирует средневековую русскую литературу, делает заключение, что для поэтики хронографических повествований характерны прежде всего спиралевидность, объединение цикличности (круга) и линейности (линии). «Круг и линия — это то, что существует и в пределах христианской историографии. Круг и линию как выражение соответственно вечности (безвременности) и времени можно было бы назвать ее полюсами. Очевидно, в качестве компромиссной фигуры здесь следует рассматривать спираль, отражающую хронографический тип истории, который в равной степени касается времени и вечности, повторяемости и неповторимости», — Е. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков)*, München 2000, с. 75.

Устине. Однако он уже знает, что главной целью жизни Александра являлось не достижение исторического величия, постижение знания. «У жизни нет исторической цели. Или она не главная. Мне кажется, Александр понял это только перед самой смертью» [Л, с. 425].

Впрочем, встреча с Анастасией — это не просто повторение; за видимым подобием скрывается возможность искупления грехов, духовного спасения и исцеления Лавра. Имя Анастасия означает возможность воскресения к жизни, возмещения блага. В ожидании родов Арсений идет в деревню за повивальной бабкой, которая, однако, в отъезде. Затем он заходит в церковь, стоящую на месте дома его деда. По возвращении в пещеру ему приходится одному принимать роды у Анастасии. Он делает это не в закрытом помещении, а на природе. И ребенок, и мать выживают, Арсения же постигает смерть, растворение в бытии, в вечности, то есть возвращение в дом Небесного Отца. Жизненный путь Арсения завершается достижением чувства умиротворения, покоя, а Александра ведет по жизни — к смерти — противоречивая в своих итогах судьба. И хотя мотив судьбы отождествляется в *Александрии* с христианской идеей божественного предопределения, Александр остается героем трагическим, не могущим избежать смерти.

В своем последнем земном пути тело Лавра — человека, ограниченного рамками земного, линейного времени, — образует крест и движется горизонтально, по земле, а душа, соприкасаясь с вечностью, устремляется вверх. Сюжет и кольцевая, спиралевидная композиция романа подтверждают и слова старца Иннокентия: «Помни, Амвросие, что повторения даны для преодоления времени и нашего спасения» [Л, с. 377].

Повторение событий, возможность искупления совершенного греха, размышления о сути времени и истории, уподобление и продолжение одной жизни в другой, соотношение личностного и исторического — это мотивы, играющие центральную роль и в следующем романе Водолазкина.

Действие *Авиатора* разворачивается в XX столетии, ровесником которого является один из повествователей и главных героев Иннокентий Платонов. Судьба у него, однако, особенная, так как в ходе одного из научных экспериментов он, как узник Соловецкого лагеря, был заморожен в 1932 году, а в конце 1990-х его удалось оживить. Пробудившийся в чуждой ему реальности, Иннокентий сначала должен найти путь к своему прошлому, ответить себе на вопрос, кто же он такой на самом деле. Впоследствии не пережитые годы причиняют ему боль, с помощью воспоминаний он пытается восстановить хронологическую канву прошлого.

У истории человека, выпавшего из своей эпохи, имеются литературные предшественники — вспомним научно-фантастический роман Герберта Уэллса *Когда Спящий проснется*, однако у Водолазкина роль редупликации

(*mise en abyme*) играет *Робинзон Крузо*. Классический роман Даниэля Дефо не только имеет успех у широкой публики, но и считается одним из поворотных моментов в развитии романного жанра, поскольку в нем сочетаются разные повествовательные жанры. Образ Робинзона Крузо стал современным мифом, который одновременно проблематизирует встречу с Другим как чужим и столкновение со своим.

Первое упоминание об опубликованном в 1719 году романе появляется уже в третьей записке: Иннокентий, который недавно осознал себя, вспомнил эпизод из своего детства: он болеет и лежит в постели, а бабушка, сидя у изголовья его кровати, читает ему *Робинзона Крузо*. В его памяти всплывают и детали, сопровождающие чтение: бабушка листает страницы книги, прихлебывает остывший чай или крошки от съеденного сухаря. В памяти героя также оживает параллельно развертывающаяся история: в школе его вызывают к доске, но он отсутствует на уроке. Отчитывающийся об отсутствии староста класса высказывает предположение, что в это время Иннокентию читают *Робинзона Крузо*. Затем он коротко излагает сюжет романа, выделяя основные мотивы, такие как остров, одиночество, совершенные грехи и легкомыслие. Последний мотив дает основание сопоставить события крушения корабля Робинзона, его жизни на необитаемом острове с притчей о блудном сыне. Позже эти две истории появятся в одном ряду, Платонов их снова перечитает. Особенность воспоминания заключается в том, что в нем не только раскрывается история, свидетелем которой рассказчик не мог быть, но и передаются мысли учителя:

Учитель живо представляет себе беспомощное барахтанье Робинзона в его стремлении достичь берега. Увидеть катастрофу в ее истинном размахе ему помогает картина Айвазовского *Девятый вал*⁷.

В этой сцене остров также дает шанс избежать хаоса. И детство, и Петербург предстают в романе как острова, как мир гармонии, который защищает от угрозы всепоглощающего хаоса, как и в случае болезни чтение романа Дефо также означает возможность исцеления. Этот мотив сопровождает всю жизнь Иннокентия. Сам он дважды читал роман о Робинзоне Анастасии. В первый раз, когда вскоре после их знакомства Анастасия заболевает, а затем, много лет спустя, он делает то же самое, когда посещает пожилую умирающую женщину в больнице после своего чудесного воскрешения и разморозки. Даже лечащий врач Иннокентия Гейгер ощущает символическую роль этой книги, поэтому приносит своему

⁷ Е. Водозазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 16. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием инициала А и страницы в скобках.

пациенту ее издание 1906 года — именно такое, какое тот читал в детстве и знал уже наизусть. Это дореволюционное издание своим запахом и весом может воссоздать воспоминания, в которых одновременно воспроизводятся защищающие Робинзона природные явления и безопасный, домашний мир детства. Когда герой лежит в лихорадке, находящаяся рядом Валентина, аспирантка факультета психологии, читает по его просьбе отрывки из полученной в подарок книги. Случайно выбранный фрагмент повествует о том, как Робинзон спасает вещи со своего старого корабля и несет их на остров. Этот эпизод вызывает у рассказчика раздумья:

[...] и сердце читателя бьется, потому что все у Робинзона — последнее, ничему нет замены. Родившее его время осталось где-то далеко, может быть, даже ушло навсегда. Он теперь в другом времени — с прежним опытом, прежними привычками, ему нужно либо их забыть, либо воссоздать весь утраченный мир, что очень непросто [А, с. 42].

Читателю ясно, что все сказанное относится и к самому повествователю, ведь будучи замороженным, он «выпал» из своей эпохи и, заново обретая самоосознание в другом времени, знакомился с явлениями совершенно чуждого ему мира, в котором он должен найти свою личность, чтобы интегрироваться в эту новую реальность. Чем больше воспоминаний всплывает в памяти Платонова, тем яснее становится для него то, что его судьба во многом идентична судьбе Робинзона Крузо. Чужой в этом мире, он будто прибыл с другого континента. Им занимаются, интересуются, но этот интерес вызван лишь его необычной судьбой, на самом же деле с ним обращаются как с музейным экспонатом. Платонову тоже чужда эта эпоха, реалии, явления и слова которой ему предстоит узнать и освоить.

В первой части его дневниковые записи делятся на дни, ведь Платонов, как и Робинзон, пытается справиться со временем. Затем у Иннокентия возникает вопрос, в каком же году он пробует проследить время по методу Робинзона. Однако если Робинзон знал время своего прибытия на берег острова (30 сентября 1659 года), считал дни, выделяя воскресенье из череды будничных дней, то у Иннокентия, когда его разморозили, нет даже представления, сколько времени он провел в жидком азоте. Спустя два дня после возникновения вопроса он получает ответ и узнает, что сейчас 1999 год. То есть ровеснику века почти сто лет. Автор записок много размышляет о характере и сущности времени, считая райским состоянием, если время не течет, если оно остановится, чтобы сохранить идиллию:

Рай — это отсутствие времени. Если время остановится, событий больше не будет. Останутся несобытия. [...] То, что осуществляется поверх истории — вне-временно, освобожденно [А, с. 164].

Такое идиллическое состояние — это детство, но рай может также создаваться мечтанием. Платонову в соловецком лагере помогают выжить те моменты перед сном, когда он представляет себя Робинзоном Крузо, разговаривающим с попугаями на солнечном острове. Образы гармоничной жизни вспоминающий сопоставляет с миром лагеря для заключенных:

Здесь не было ни принудительных работ, ни конвоя, ни даже моих товарищей заключенных, униженных, озверевших, — всего, что уже не соотносилось с человеческим образом жизни и чего не хотелось видеть. Те, кто создали соловецкий ад, лишили людей человеческого, а Робинзон — он ведь, наоборот, очеловечил всю окружающую его природу, сделал ее продолжением себя. Они разрушали всякую память о цивилизации, а он из ничего цивилизацию создавал. По памяти [А, с. 192].

В произведении также явно прослеживаются признаки жанра робинзонады. Платонов — одинокий герой, и хотя после разморозки его окружают люди, мир конца XX века совершенно чужд ему, его охватывает ужас одиночества. Медленно, шаг за шагом он осваивает этот темпоральный остров, его интегрированию в новую реальность помогает забота врача и женщин. Благодаря Гейгеру, Валентине и затем Насте он становится способным сосредоточиться на своей основной задаче, заключающейся в том, чтобы понять себя, осознать роль прошлого и настоящего, осмыслить свое возвращение, восстановить исчезнувшие границы распавшегося времени, осознать возможность нравственного обновления, сопровождающего телесное воскрешение.

В ходе создания дневниковых записей определяющие мотивы романа переплетаются. Наряду с Робинзоном важной ролью наделяется статуэтка Фемиды. В одном из воспоминаний детства на даче профессора Гиацинтова Робинзона воспроизводят резные маски туземцев, а на книжной полке профессора стоит статуэтка Фемиды, только у нее не разбиты весы. Иннокентий еще в детстве негодовал на то, что весы не двигаются, поэтому на статуэтке отца он нарушил идеальное равновесие, сломав их. Отныне эта вещь стала нести в себе значение разрушения, нарушения пределов. Как выясняется в конце романа, именно этой статуэткой был убит донесший на отца Анастасии Зарецкий. Читатель долгое время знает только то, что в этом убийстве обвинили Иннокентия, и поэтому он попал на печально известный остров, где его истерзанное муками тело нашло убежище в эксперименте с замораживанием. Однако во второй половине романа вопрос о том, как произошло преступление и кто его совершил, становится более выраженным. В соответствии с этим, морализирующий голос становится доминирующим в повествовании, увеличивается число

нравственных или религиозно-философских вопросов. Подобно Робинзону, Платонов много размышляет о высшей справедливости, существовании Бога, преступлении и наказании, личной ответственности, предназначении личности, милосердии.

Сначала Анастасия признается, прежде чем впасть в кому, что убийство Зарецкого является ее преступлением, потому что она заказала его. Но ни Платонов, ни ее внучка Настя, не интерпретируют это заявление. В конце романа выясняется, что преступником действительно был Иннокентий. Выявление его вины не является неожиданностью для читателя, ведь как притча о блудном сыне, так и параллель с Робинзоном заранее указывали на это. Так, читая Бахтина, он пишет:

Робинзон за грехи был заброшен на остров и лишен своего родного пространства. А я лишился своего родного времени — и тоже ведь за грехи [А, с. 297].

Смерть Зарецкого сначала описывает Гейгер, но Иннокентий не доволен этим описанием. Затем из записок Насти мы узнаем, что она догадалась о том, что Платонов был убийцей и по просьбе своей бабушки мстит. Вопреки заданию Платонова, Настя не желает вообразить само убийство и рассказать о нем. Только после этого следует запись Платонова, в которой он подробно описывает убийство Зарецкого и последующее ожидание дома в молчании с Анастасией. Рассказчик отчитывается о своем раскаянии и мольбе о прощении. Как на месте убийства, так и на кладбище он просит прощения у жертвы, понимая, что правосудие не может быть восстановлено убийством. Думая об истории Лазаря из Нового Завета, Платонов приходит к выводу, что его воскрешение и разморозка предоставили ему возможность искупления тяжкого греха. Каждый момент его жизни приводит к признанию и покаянию в собственных грехах и поступках, и это зарождает в его душе ощущение гармонии: «Ведь настоящее покаяние — это возвращение к состоянию до греха, своего рода преодоление времени» [А, с. 409]. Последние сцены романа воссоздают восстановление мирового порядка, исчезновение времени, покой и возвращение в знакомый мир детства: свет отделяется от тьмы, бабушка, сидя у кровати, снова читает *Робинзона Крузо*, сломанные весы на статуэтке Фемиды становятся целыми, утверждая этим справедливость.

И *Александрия*, и *Робинзон Крузо* играют центральную роль в обоих романах Водолазкина, выполняя в повествовании функции интерпретируемого и интерпретирующего. Рассматривая механизм редупликации, мы видим, что произведения, отличающиеся в тематическом, языковом и пространственно-временном отношениях, связаны многими мотивными и структурными соответствиями. Оба романа пронизывает мысль

о том, что кажущееся распадающимся, мозаичным бытие обретает смысл в иной плоскости, достигает полноты в универсуме или в растворении во Вселенной, в устремленности к Творцу.

Ключевые слова: транстекстуальность, редупликация (*mise en abyme*), Александрия, Робинзон Крузо, мотивные соответствия

THE SEMANTIC FUNCTION OF THE *MISE-EN-ABYME* STRUCTURE IN EUGENE VODOLAZKIN'S NOVELS

Summary: Transtextuality in its most various forms often occurs in contemporary Russian fiction, of which no ironising, parodising, travestyng, or deconstructing reminiscence is characteristic. In both *Laurus* (2012) and the novel *The Aviator* (2016) by Eugene Vodolazkin, the main characters are accompanied by a certain book throughout their entire lifetime respectively. These works (the to the whole of these novels, semantically they are layered upon the texts in which they are contained. They fulfil the roles of both the interpreter and the interpretee. The main aim of the paper is to show what the function of these works is in the sematic structure of the novels, which are sometimes quoted and sometimes are subject to meditation. The *mise-en-abyme* structure creates a network of meanings, which can be understood and interpreted on condition that the reader take note of every single occurrence of the subtext, the embedded text. The curved (diminishing) mirror, with its function being analysed, shows that the novels with differing sujéts, languages and chronotopos are still much interrelated owing to a set of motifs and structural similarities. These can be formulated as repetition, the potential salvation from sins committed, pondering on the nature of time and history, the question of individual responsibility, the wish to dissolve in universe, the strife for recuperating harmony.

Keywords: transtextuality, *mise-en-abyme*, *Roman d'Alexandre*, *Robinson Crusoe*, motivic relationships

Филиппо Каманьи

Польша, Краков
Ягеллонский университет

ОБРАЗ КЛАДБИЩА В ПРОЗЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Одним из главных художественных образов, характеризующих прозу Евгения Водолазкина, является образ кладбища. О его ключевой роли в художественном мире писателя свидетельствует, среди прочего, частотность обращения к нему — мотив кладбища появляется, к примеру, в романах *Соловьев и Ларионов* (2009), *Лавр* (2012), *Авиатор* (2016), а также в рассказах *Близкие друзья* (2009), *Кунсткамера в лицах* (2014) и *Какие разные похороны* (2017)¹. В настоящей статье мы постараемся продемонстрировать гетеротопию² образа кладбища — художественного пространства,

¹ Произведения Е. Г. Водолазкина цитируются в статье по изданиям: *Соловьев и Ларионов: роман*, Москва 2009 (далее СЛ); *Лавр: роман*, Москва 2014 (далее Л); *Кунсткамера в лицах*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2016 (далее К); *Близкие друзья*, в кн.: он же, *Совсем другое время... (далее БД); Авиатор: роман*, Москва 2016 (далее А). Инициалы и страницы указываются в тексте в квадратных скобках после цитаты.

² Понятие гетеротопии было введено в интеллектуальный обиход Мишелем Фуко в 1967 г.; см.: М. Фуко, *Другие пространства*, в кн.: он же, *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*, ч. 3, пер. Б. М. Скуратова, Москва 2006, с. 191–204. По мнению американского исследователя Никиты Харламова, понятие гетеротопии, хотя и не занимает в обширном корпусе сочинений французского мыслителя особого места, тем не менее обрело «полумифический статус» в среде не только западных архитекторов и урбанистов, но и литературоведов; см.: Н. А. Харламов, *Гетеротопии: странные места в городских пространствах постгражданского общества*, «Синий диван» 2010, № 15, с. 189–197.

в котором, по Мишелю Фуко, различия между тем, что в традиционных культурных представлениях принадлежит к пласту витальности, и тем, что ассоциируется с феноменом смерти, приобретают весьма условный характер. Согласно французскому мыслителю, гетеротопия в широком смысле является пространством, в котором совмещаются несовмещаемые месторасположения, разделяются разные жизненные режимы, а также ощущается некая подвижность границ обычных культурных моделей³.

Как отмечает российский социолог и философ Григорий Юдин, под гетеротопией в литературоведческом и культурологическом аспектах следует понимать прежде всего неоднородность социального пространства, заключающуюся в наложении друг на друга пространств, связанных с различными жизненными режимами⁴. Переход из одного пространственного измерения в другое зачастую связан с определенным ритуалом — своеобразной церемонией инициации, или же предполагает подобный ритуал.

Российский филолог и историк культуры Ян Левченко отмечает, в свою очередь, что Мишель Фуко не предполагал формулирования единого определения термина гетеротопия и иллюстрировал практическую реализацию этого понятия, обращаясь к разным контекстам⁵. Общей чертой этих примеров является

[...] свойство совмещать в одном пространстве функции и фрагменты многих пространств. Это тюрьмы, бани, гостиницы, бордели — пространства встречи множества социальных ритуалов, где нет «коренных» обитателей, все принципиально «чужие». Это музеи, театры и кинозалы, где фрагменты миров тесно соседствуют, порождая новые виртуальные миры⁶.

В творчестве Евгения Водолазкина примером множественной реализации гетеротопии является именно пространство кладбища.

Во-первых, кладбище в прозе писателя изображается как место пребывания живых. Герои отправляются туда с целью прогуляться, отдохнуть, обрести внутренний покой. Так поступают, в частности, герои романа *Соловьев и Ларионов*: Соловьев и Лиза, Екатерина Ивановна и Тарас, для которых кладбище становится также местом поиска примирения после ссоры. В повести *Близкие друзья* кладбище Мюнхена становится местом встречи молодых героев и местом зарождения их дружбы. В рассказе *Какие разные похороны* женщина с красным клоунским носом танцует на похоронах своего

³ См.: М. Фуко, *Другие пространства...*

⁴ См.: С. Сдобнов, *Словарный запас: гетеротопия*, «Стрелка», <https://strelka.com/ru/magazine/2016/09/14/vocabulary-heterotopia> [дата обращения: 12.06.2018].

⁵ См.: там же.

⁶ Там же.

мужа, выражая презрение к смерти. Знаменательными в данном контексте становятся слова повествователя рассказа: «Прибегая к оксюмору, я бы сказал, что кладбище должно быть живым. То есть, даже становясь мемориальным, оно не должно забывать о своем изначальном предназначении»⁷.

В *Авиаторе* Иннокентий прохаживается по Никольскому кладбищу Александро-Невской лавры вместе с возлюбленной Настей, не могущей привыкнуть к таким «странным» прогулкам. У нее это место ассоциируется с утратой и смертью, а у Платонова — с возрождающейся природой, с жизнью, причем даже на Соловках, где среди холода и льда смерть чувствуется повсюду. Неслучайно именно на кладбище соловецкие заключенные собираются праздновать Пасху. Погребальное пространство становится местом, в котором пасхальный ритуал не только символизирует весеннее возрождение природы, но и духовное возрождение страждущих: «стало легко на душе» [А, с. 129]. Тогда Иннокентий называет умерших церковнославянским определением «сущие во гробех» [А, с. 129], взятым из пасхального чина литии: «Христос воскрес из мертвых, / смертию смерть поправ / и сущим во гробех живот даровав»⁸. Наложение различных социальных практик — поминовения, празднования и отдохновения — приводит к одной из нескольких в прозе Водолазкина реализаций гетеротопии: пространство, связанное с погребальной функцией, приобретает функцию ритуальную, причем празднование Пасхи является не чем иным, как ритуалом торжества жизни и ее победы над смертью.

Вторая практическая реализация гетеротопии пространства кладбища связана с убеждением героев прозы Водолазкина в том, что человек после своей физической смерти не теряет способности чувствовать и ощущать, слушать и понимать. Так, по словам персонажа *Лавра*, старца Никандра, на кладбище «лежат живые люди», поскольку «для Бога все живые» [Л, с. 38]. Вера в загробную жизнь, будучи одним из архетипов, в частности христианской культуры, в случае героев Водолазкина проходит некую трансформацию, превращаясь в своеобразное убеждение о продолжении земной жизни после смерти на чувственно-эмоциональном уровне. В результате состояние после смерти описывается при помощи категорий и понятий, связанных с миром живых. Герой *Лавра*, иерей Константин, боится, что боль будет ощутима и после смерти [Л, с. 216]; на безвременно скончавшуюся девушку Анну надевают золотые и серебряные украшения, «дабы

⁷ Е. Г. Водолазкин, *Какие разные похороны*, «Esquire.ru», <https://esquire.ru/archive/9852-evgeny-vodolazkin> [дата обращения: 25.04.2018].

⁸ *Чин литии в пасхальный период, совершаемой мирянином дома и на кладбище*, «Azbyka.ru», <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/molitvoslov/molitv13.shtml> [дата обращения: 24.05.2018].

и мертвая она не потеряла своей красоты» [Л, с. 218]; Арсений, сидя на лавочке у могилы своего деда Христофора, беседует с ним, рассказывает о посетителях и их болезнях, апеллируя таким образом к способности Христофора слушать и понимать, несмотря на его физическое отсутствие. Зимой Арсений набрасывает на могилу кожух, хотя и знает, «что в нынешнем своем состоянии Христофор к холоду нечувствителен» [Л, с. 66]. Именно стойкая убежденность в способности усопших к чувствованию — причина того, что у Арсения «при мысли о небогетом лежании деда жизнь в натопленном доме становилась невыносимой» [Л, с. 66]. А в повести *Близкие друзья* павшие на полях Второй мировой войны немецкие солдаты ощущали облегчение от того, что местное население перестало осквернять их могилы.

Убежденность в продолжении земной жизни после физической смерти приводит к обострению у живущих ощущения физического присутствия умерших. В *Авиаторе* во время прогулки по кладбищу Иннокентий Платонов отчетливо чувствует присутствие своей умершей матери, и поэтому не может говорить о ней как об отсутствующей — в третьем лице. Эмоциональное восприятие Платоновым смерти находит отражение и в его впечатлении, связанном с авиатором Фроловым. Иннокентию, смотрящему на тело авиатора и помнящему, как когда-то он прикуривал Фролову сигарету, кажется, что физически ощущает исходящий от губ мертвеца запах табака. Подобный мотив использован и в романе *Соловьев и Ларионов*: Соловьев не может примириться с фактом, что его покойная мать не в состоянии ничего чувствовать: «[...] он думал о том, как, должно быть, холодно его матери в могиле. Особенно если учесть ее высокую температуру в последние дни» [СЛ, с. 280].

Третья практическая реализация гетеротопии пространства кладбища связана с предыдущей. Речь идет о представлении кладбища как площадки диалога — диалога специфического, ибо инициируемого живыми и предполагающего участие мертвых, но слышащих, слушающих и чувствующих. Эмоциональная насыщенность, иногда дискуссионный характер обращения живых к усопшим ярко контрастирует с тишиной, традиционно приписываемой кладбищу как месту последнего пристанища. Как замечает писатель и публицист Юрий Рябинин,

[...] неверно думать, что кладбище — это только мрачная, горестная сторона человеческого существования: чаще всего люди бывают в печали на кладбище лишь в день похорон кого-то из близких, а позднее посещение дорогой могилы вызывает, как правило, чувство умиротворения, умиления⁹.

⁹ Ю. В. Рябинин, *Жизнь московских кладбищ. История и современность*, Москва 2006, с. 210.

Кладбищу придается функция некоего портала, позволяющего живущим переходить рубеж между земной жизнью и ее продолжением после смерти. Как отмечает российская исследовательница Варвара Добровольская, инструментарием для этого портала становятся столики и лавочки у могил: «Стол нужен для устройства поминальной трапезы при посещении могилы, а лавочка выступает местом диалога с покойным»¹⁰. Именно на таких узких поминальных лавочках в романе *Соловьев и Ларионов* сидят, бывая на кладбище, Соловьев и Лиза. Следовательно, гетеротопия кладбища реализуется путем наложения друг на друга публичного и частного пространств. В результате формируется «иное место», в пределах которого преодолевается, по замечанию украинского семиотика Элеоноры Шестаковой¹¹, принцип бинарности привычных пространственных образов, систем и отношений, а также неразрывно сопряженных с ними культурных явлений и понятий. В том числе идей реального и иллюзорного, телесного и духовного, публичного и частного.

Платонов в *Авиаторе* ведет диалоги с усопшими: с матерью, с доносчиком Зарецким или с бывшим соловецким эзком Остапчуком. Беседует с покойной матерью и герой романа *Соловьев и Ларионов*, Соловьев: «Шепотом он рассказывал ей обо всем произошедшем за день и спрашивал совета. [...] Мать отвечала, не чувствуя подвоха (или чувствуя подвох). Но только при жизни. После смерти она не ответила ни на один его вопрос» [СЛ, с. 281]. Молчание матери, с одной стороны, укрепляет статическую гармонию¹², царящую на кладбище, с другой — вызывает в Соловьеве чувство неизбывной тоски, когда он понимает, что ответов не будет: «—Жизни не расскажешь, мама, — прошептал он ей однажды и расплакался. С тех пор он ей ничего не рассказывал. Он утешался мыслью, что она и так все знает» [СЛ, с. 282].

¹⁰ В. Е. Добровольская, *Кладбище как место встречи живых и мертвых: правила, регулирующие взаимоотношения двух миров в традиционной культуре Центральной России*, «Slovéne» 2013, № 1, с. 113.

¹¹ Э. Г. Шестакова, *Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект*, «Критика и семиотика» 2014, № 1, с. 58–72.

¹² Текстовый анализ литературных произведений Евгения Водолазкина позволяет нам выделить несколько повторяющихся выражений, употребляемых автором с целью описания кладбищенского пространства. Образ кладбища выступает здесь чаще всего в сочетании с именами прилагательными, хорошо передающими атмосферу «статической» гармонии этого пространства и производящими на читателя впечатление полного отсутствия шума и движения. В романах *Лавр* и *Авиатор* постоянно повторяются такие выражения, как: «безмолвный деревенский погост» [Л, с. 47]; «безмолвие кладбища» [Л, с. 52]; «кладбище было тихим» [Л, с. 61]; «с переселением Христофора на кладбище покой его стал всеобъемлющим» [Л, с. 61]; «а мы себе внизу будем лежать. Молчать» [А, с. 82]; «бабушкино с отцом молчаливое лежание меня не останавливало» [А, с. 82] и др.

Определенной, своеобразной формой диалога являются также надгробия и содержащиеся на них мемориальные надписи. Прежде всего, они выражают эмоциональную связь живых с умершими и даже отражают некое подобие взаимодействия между ними. В романе *Соловьев и Ларионов* на одной из могил выбиты строки из стихотворения Семена Надсона *Не говори мне «он умер». Он живет!* (1886): «Пусть жертвенник разбит — огонь еще пылает, / Пусть роза сорвана — она еще цветет, / Пусть арфа сломана — аккорд еще рыдает»¹³. Эта надпись призвана подчеркнуть условность границы между жизнью и смертью: заданная в стихотворении амбивалентность находит поддержку в размышлениях Соловьева об архитектуре кладбища: герой противопоставляет обелиски деревянным крестам, которые, в отличие от бетонных памятников, «примирают человека с загробным существованием» [СЛ, с. 279–280]. Аналогия со стихотворением Надсона очевидна: деревянные кресты, сделанные из срубленного дерева («Пусть роза сорвана — она еще цветет»), как будто растут из земли. Более того, отсутствие жесткой цементной основы создает в воображении Соловьева ощущение принадлежности надгробных знаков к живому миру: «некладбищенское, танцевальное движение» [СЛ, с. 279]. В итоге Соловьев приходит к мысли, что не хочет для себя тяжелого надгробия из металла и бетона¹⁴.

Полифункциональны и эпитафии на могильных плитах: они выражают и эмоциональное отношение живущего к умершему, и являются формой восхваления усопших и выражения благодарности со стороны родственников. Более того, будучи воплощением посмертного обращения почившего к случайным прохожим или к следующим поколениям, надгробные надписи иногда передают информацию о человеке, представляя его жизненное *credo*. Так, в романе *Авиатор*, могильная надпись на памятнике Остапчука, оказавшегося в начале 1932 года на Соловках вместе с Иннокентием Платоновым, суммирует жизненный путь усопшего при помощи латинского изречения: «Per aspera ad astra»¹⁵ [А, с. 310]. Будучи арестованным за антисоветскую пропаганду, Остапчук просидел три года на Соловках, затем вернулся в Ленинград и стал работать в Пулковской

¹³ С. Я. Надсон, *Полное собрание стихотворений*, Москва–Ленинград 1962, http://az.lib.ru/n/nadson_s_j/text_0050.shtml [дата обращения: 24.04.2018].

¹⁴ В этом фрагменте романа можно найти созвучие с элегией Василия Жуковского *Сельское кладбище*: «Ужель смягчится смерть сплетаемой хвалою, / И невозвратную добычу возвратит? / Не слаще мертвых сон под мраморной доскою; / Надменный мавзолеей лишь персть их бременит» (В. А. Жуковский, *Сельское кладбище*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, т. 1: *Стихотворения 1797–1814 годов*, Москва 1999, с. 54).

¹⁵ Авторство этого крылатого выражения, означающего на русском «Через тернии к звездам», приписывается римскому философу-стоику Луцию Аннею Сенеке.

обсерватории. Коллеги по работе и распорядились выбить на его надгробии надпись «Через тернии — к звездам», отражающую все то, что должен был преодолеть усопший на своем пути. Вместе с тем такая надпись приобретает и назидательную функцию, так как передает читающему ее важный жизненный совет — совет, звучащий по-разному для тех, кто знал и кто не знал покойника, но при этом не теряющий своей актуальности.

К наставительной функции надгробия отсылает читателя и другой фрагмент *Авиатора*: главный герой, подходя к могиле своего преподавателя Терентия Добросклонова, видит на памятнике надпись: «Иди бестрепетно». Факт, что этой эпитафии на могильной плите на самом деле нет, удивителен и незначителен: «Она там почему-то не написана, но не всё ведь на свете пишется» [А, с. 292]. Российские литературоведы Татьяна Кучина и Дарья Ахапкина отмечают: «В мире *Авиатора* писать что-либо наново нет необходимости: однажды написанное (или сказанное, или даже подуманное) невычитаемо из жизни и не отменяется смертью»¹⁶.

В творчестве Евгения Водолазкина с образом кладбища связан также вопрос увековечивания памяти о почивших предках.

В *Авиаторе* вводится религиозный обряд так называемых «родительских суббот», возникших в результате христианизации древних старославянских обрядов. Эти канонические дни, во время которых поминаются усопшие православные христиане и посещаются могилы предков, проводятся несколько раз в год, при этом всегда в субботу. Иннокентий вспоминает, как, во время посещения могил отца и бабушки на Смоленском кладбище в одну из родительских суббот, очищал их места погребения от нападвших сухих веток и вытирал тряпкой чугун ограды. Затем, вместе с Анастасией, начал выпалывать траву, то есть символическое «зарастание памяти о человеке». Как отмечает Анастасия, «[...] пока есть кому с этой травой справляться, человек каким-то образом на земле еще присутствует» [А, с. 80]. Ухаживание за могилами предков объясняется не только, как мы увидели, убежденностью персонажей в продолжении земной жизни после физической смерти, что приводит к обострению у живущих ощущения физического присутствия умерших, но и попыткой увековечить память об ушедших родственниках.

В *Соловьеве и Ларионове*, например, главный герой заботится о памяти предков, принося цветы на могилу матери и выпалывая траву. Могила, у которой стоял Соловьев, оказывается на этом кладбище «единственной

¹⁶ Т. Г. Кучина, Д. Н. Ахапкина, «Конвертировать бытие в слово»: *Ното scribens* в прозе Евгения Водолазкина, «Вестник Костромского государственного университета» 2016, т. 22, № 6, с. 107.

ухоженной» [СЛ, с. 283]. В повести *Близкие друзья* герои тоже ухаживают за местами захоронения родственников — Ральф, Ханс и Эрнестина вместе моют мраморные кресты, вырывают выросшую у могильного цоколя траву, сажают цветочные рассады и подкрашивают металлические части памятников. После смерти трех друзей о их могилах будет заботиться дочь одной из них — Брунехильда.

Вопрос сохранения памяти об усопших предках в произведениях Водолазкина связан также с мотивом разрушения кладбищенского пространства, то ли по причине человеческой небрежности, то ли из-за натурального упадка, то ли в результате внешних воздействий. В советский период, например, когда провозглашалась новая культура памяти, которая базировалась исключительно на поминальном культе умерших «вождей», имело место массовое упразднение христианских храмов, древних кладбищ и исторических памятников, чтобы на их месте построить парки и скверы. Как замечает социолог Владимир Лексин, большинство центральных частей многих российских городов сегодня буквально «стоит на костях»¹⁷. Поскольку на Руси

[...] захоронения причта и прихожан обычно располагались вокруг приходских церквей и на территориях монастырей, упразднение или перенос последних неизбежно вело к запустению таких кладбищ, а затем и к их превращению в обычные городские территории¹⁸.

В *Лавре* повествователь составляет очень подробный отчет о судьбе кладбища и церкви в Рукиной слободке (на разрушенном поляками в 1609 году месте с течением времени вырастает сосновый лес, затем строят больницу, здание которой, ставшей в XX веке штаб-квартирой уездной ЧК, уничтожает некий немецкий пилот во время Второй мировой войны):

С 1991 года земля принадлежит садоводству «Белые ночи». Вместе с картофелем члены садоводства выкапывают большое количество костей и снарядов, но жаловаться в волостную управу не торопятся. Они знают, что другой земли им все равно никто не предоставит [Л, с. 15].

В романе речь идет также о судьбе кладбища при Иоанновом монастыре, которое после Октябрьской революции становится Комсомольской площадью: «А как же покойники, спросил мальчик. Что ли они стали комсомольцами? Строев наклонился к самому уху ребенка: Это выяснится в ходе раскопок» [Л, с. 235]. В *Авиаторе*, в свою очередь, детально описан

¹⁷ В. Н. Лексин, *Умереть в России*, «Мир России: Социология. Этнология» 2010, № 4 (19), с. 147.

¹⁸ Там же.

процесс частичного разрушения Никольского кладбища в Санкт-Петербурге для того, чтобы выкопать новую дорожку между могилами:

Ряды могил за многие годы своего существования перестали быть рядами, и некоторые захоронения занимали чуть ли не половину дорожки. Такие могилы очевидным образом приходилось раскапывать [А, с. 324].

Процесс разрушения отечественных кладбищ у Водолазкина чреват серьезными нравственными последствиями. Обсуждая печальное состояние современных петербургских кладбищ, то ли заброшенных, то ли переполненных могилами, Иннокентий Платонов в *Авиаторе* задает себе следующий вопрос: «Что происходит с народом, который разоряет свои кладбища? То, что произошло с нами» [А, с. 301]. В ответе Платонова звучат слова академика Дмитрия Лихачёва, мысли и взгляды которого несомненно оказали существенное влияние на самого писателя. По мнению Лихачёва, забота о памяти, то есть забота о могилах родных, является нравственным долгом не только перед самими собой, но и перед будущими поколениями:

Память противостоит уничтожающей силе времени.

[...]

Память — преодоление времени, преодоление смерти.

[...]

Память — основа совести и нравственности, память — основа культуры, «накоплений» культуры, память — одна из основ поэзии — эстетического понимания культурных ценностей. Хранить память, беречь память — это наш нравственный долг перед самими собой и перед потомками. Память — наше богатство¹⁹.

Согласно Лихачёву, именно от памяти, которая выполняет важную функцию также в моральной перспективе, зависит процесс становления человеческой совести. Цитируя стихотворение Пушкина «Два чувства дивно близки нам...»²⁰, Лихачёв утверждает, что хранилищами, «святынями» культурной памяти становятся кладбища. Их разрушение, как показывает Водолазкин в своих произведениях, неизбежно приводит к ее потере.

Четвертая практическая реализация гетеротопии пространства кладбища реализуется у Водолазкина посредством преобразования места погребения в пространство исцеления и начала новой жизни. Так, в *Лавре* погост

¹⁹ Д. С. Лихачёв, *Письмо сороковое: о памяти*, в кн.: он же, *Письма о добром*, отв. ред. С. О. Шмидт (=Литературные памятники), Москва–Санкт-Петербург 2006, с. 168, 173.

²⁰ «Два чувства дивно близки нам — / В них обретает сердце пищу — / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. // Животворящая святыня! Земля была б без них мертва, / Как пустыня / И как алтарь без божества» (А. С. Пушкин, «Два чувства дивно близки нам...», в кн.: он же, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 2: *Стихотворения 1825–1836 годов*, Москва 1974, с. 481).

в Рукиной слободке становится для Арсения местом, где можно отдохнуть и согреть тело в свете могильных лампад — герой, лежа животом на теплой могильной плите, читает *Александрию*. Более того, именно на кладбище Иоаннова монастыря Арсений успешно лечит больных и помогает беременным рожать. Здесь вновь можно вести речь о преобразовании кладбища в портал, связующий мир живых с миром мертвых, а также о расширении ритуальных функций данного пространства: по сути, именно путем наложения семантических полей, связанных с погребением и рождением, Водолазкин реализует гетеротопию кладбища — последнего пристанища и колыбели. Особую символическую нагрузку несет также эпизод исцеления инвалида Давыда, которого Арсений излечивает на монастырском кладбище от паралича нижних конечностей.

К представленной выше практической реализации гетеротопии погребального пространства примыкает пятая — преобразование героями Водолазкина кладбища в место жительства. Герои *Лавра* — Арсений и Христофор — по совету старца Никандра поселяются на заброшенном погосте в Рукиной слободке. Как замечает Варвара Добровольская, «в традиционной культуре кладбище — это не только место погребения усопших. Это место пребывания душ умерших, их дом. [...] Соответственно, могила воспринимается как дом усопшего»²¹. В *Лавре* выразительный потенциал парадигмы «кладбище/дом» усиливается словами старца Никандра, который на похоронах Христофора говорит: «Проводивший дни жизни своей в доме у кладбища, дни своей смерти он будет проводить на кладбище у дома» [Л, с. 61]. Христофора хоронят рядом с общей для дома и кладбища оградой: «Не желая посмертного удаления от дома, место упокоения он наметил еще при жизни — и теперь в этом не раскаивался. Он не только знал все происходившее в доме, но почти был в нем» [Л, с. 65].

Очередной аспект, связанный с реализацией гетеротопии кладбища в творчестве Водолазкина, касается представления этого пространства как места столкновения «сакрум» и «профанум». Кладбище как территория, предназначенная для погребения мертвых и их увековечивания, традиционно относится к сфере «сакрум», тогда как в мире живых преобладает «профанум», олицетворяющее мирское начало. Смещение этих двух измерений приводит к своеобразной десакрализации кладбищенского пространства. Приведем лишь один фрагмент из *Лавра*:

²¹ В. Е. Добровольская, *Кладбище как место встречи...*, с. 113. Устаревшее слово «домовина» употреблялось или как синоним слова «гроб», или по отношению к деревянному сооружению с двускатной крышей, использовавшемуся старообрядцами на могилах; см.: А. В. Ополовников, Е. А. Ополовникова, *На погосте*, в кн.: они же, *Дерево и гармония*, Москва 1998, с. 66.

Арсений знал, какого цвета семя, но Христофору этого не сказал. Он говорил об этом на исповеди старцу Никандру. Держи руки поверх покрывала, посоветовал старец Никандр. Это было не дома, а на кладбище, сказал Арсений. Ничего себе, присвистнул старец. Еще и на кладбище [...] [Л, с. 38].

Этот отрывок допускает множество вариантов прочтения. Акт онанизма, совершенный Арсением на funerальном пространстве, несомненно, можно воспринимать как кощунство, святотатство, особенно с учетом дуалистической концепции «эрос» и «танатос». Следует, однако, заметить, что в отличие, например, от прозы других писателей, в которой семантика кладбища подвергается гораздо более резкой, отрицательной десакрализации²², в творчестве Водолазкина снижение funerальных символов приобретает несколько ироничный, гротескный характер²³, а иногда находит нравственное оправдание в юродстве главного героя. Так, Арсений раздевается догола и стоит без одежды на могильной плите, вызывая крайнюю неловкость у обитательниц монастыря.

Десакрализация кладбищенского пространства имеет место также в романе *Соловьев и Ларионов*. Рассказывая о том, как однажды Соловьев и Лиза «после занятий любовью в лесу [...] зашли на кладбище», повествователь добавляет при этом эротические детали («После сидения на оградах белые Лизины ноги пересекали розовые полосы»), затем заново намекает на то, что случилось, заканчивая риторическим вопросом: «Почему после *этого* они пошли на кладбище?» [СЛ, с. 281]. Дело в том, что переплетение эротического и танатического элементов является, несомненно, одним из важнейших мотивов, усиливающих гетеротопичный характер кладбищенского пространства. Недаром в повести *Близкие друзья* наивный любовный треугольник между детьми (называемый ими «l'amour de trois», то есть «любовь втроем») становится «la mort de trois» («смерть втроем»); Ральф утверждает: «— Одно другого не исключает [...]. — Мы ведь обещали, что будем лежать на одном кладбище» [БД, с. 383].

В произведениях Водолазкина изображен также другой тип гетеротопии пространства кладбища — скудельница, общая могила, служившая для массовых захоронений во время мора. В отличие от «отрадного» кладбища, скудельница описывается в *Лавре* как «скорбное» место, где, согласно религиозным представлениям, наступает смерть без покаяния. В средневековых

²² П. Витчак, *Город мертвых и мертвый город. Кладбище и тема смерти в прозе Михаила Арцыбашева*, «Культурологический журнал» 2015, № 2 (20), http://www.cr-journal.ru/rus/journals/330.html&j_id=23 [дата обращения: 25.04.2018].

²³ Арсений, например, обращается к покойнику Елеазару Ветроудю, страдавшему при жизни от избытка газов, с просьбой «пукнуть», вызывая его обиженное молчание [Л, с. 45].

скудельницах хоронили также некрещеных и грешников — тех, кого запрещалось погребать в освященной земле. Лежащих в братских могилах считали погубленными душами — именно поэтому посадник Гавриил в *Лавре* не желает, чтобы его дочь Анна была похоронена в скудельнице.

У Водолазкина гетеротопия пространства скудельницы реализуется опять же путем пересечения разных семантических полей, характеризующих «мир живых» и «мир мертвых». В романе *Лавр* вброшенные в скудельницу трупы лежат как «заложные» [Л, с. 108], будто живые, «словно в обнимку друг с другом» [Л, с. 108], и вечно «томятся от своей неприкаянности» [Л, с. 108]. Несмотря на то, что тела грешников уже потеряли человеческий облик, их глаза выглядывают из-под сосновых ветвей, покрывающих общую могилу, и всё еще проявляют какие-то признаки жизнедеятельности. В своем дневнике герой *Авиатора* тоже описывает общую могилу в Соловецком лагере, напоминающую лавровскую скудельницу:

Умерших закапывали — по-простому, без гробов. Выносили трупы из лазарета и бросали в ящик на телеге. В ящике помещалось четыре трупа, которые прикрывались дощатой крышкой. Если трупы не помещались, санитар залезал на крышку и утапывал мертвецов. Привозил их к яме и сбрасывал вниз. Яма закапывалась по мере наполнения [А, с. 302].

Проходя мимо общей могилы, Иннокентий неожиданно замечает, что один из трупов шевелится: «Глядя на его копошение, я не допускал даже мысли, что он живой» [А, с. 302]. Несмотря на то, что «ничто в этом человеке не напоминало живого» [А, с. 302], покойник вдруг протягивает в сторону Иннокентия руку и шепотом произносит свое имя, фактически превращаясь в «живой труп».

Гетеротопия пространства скудельницы, обусловленная наложением друг на друга витального и funerального пластов, актуализируется и в рассказе *Кунсткамера в лицах*, в котором речь идет о массовом захоронении жителей Ленинграда во время блокады. Дядю Гурю не хотят хоронить в общей могиле — его родственники желают устроить для него традиционные похороны. «Граница между мертвыми и живыми, — подчеркивает повествователь, — была тогда несущественной. Они продолжали любить его как живого» [К, с. 433]. Поэтому из-за низкой температуры дядя Гуря, представленный как «живой труп», не разлагается, а ждет подходящего момента «как настоящий георгиевский кавалер» [К, с. 433].

Подводя итоги, можно утверждать, что представление в прозе Евгения Водолазкина пространства кладбища тождественно тому, что Мишель Фуко назвал гетеротопией — «иным местом», сочетающим funerальный

и витальный пласты. Кладбище — пространство, заселенное и мертвыми, и живыми; это место и прощания, и прощения, и встречи, и начала новой жизни. Бездна смерти в нем отменена, заменена своеобразным реверсным движением, призванным свидетельствовать о вечности жизни, причем не столько о загробной жизни, сколько о продолжении земной — и на уровне мемориальном, и на уровне эмоционально-чувственном.

Ключевые слова: кладбище, смерть, гетеротопия, Мишель Фуко, Е. Г. Водолазкин

THE IMAGE OF THE CEMETERY IN EUGENE VODOLAZKIN'S PROSE

Summary: The purpose of the article is to describe and analyze the image of the cemetery as a spatial category in the fictional prose of the Russian writer Eugene Vodolazkin. In order to do so we will make use of the concept of heterotopia, introduced for the first time in 1966 by the French philosopher Michel Foucault in his essay *Of Other Spaces*, where he classifies cemeteries as heterotopias, that is, physical spaces endowed with the ability to incorporate and combine incompatible concepts of space (sacred and profane, private and public, vital and funeral) within a single framework. Throughout the analysis of Vodolazkin's novels *Solovyov and Larionov* (2009), *Laurus* (2012), *The Aviator* (2016) etc., we will try to demonstrate that cemeteries in the works of the Russian writer are highly heterotopian places, inhabited by both dead and living people, where the hopelessness of death is abolished, and life testifies its eternity.

Keywords: cemetery, death, heterotopy, Michel Foucault, Eugene Vodolazkin

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Константин Бондарь

Израиль, Тель-Авив
Тель-Авивский университет

О НЕКОТОРЫХ ПРИЕМАХ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГУМАНИТАРИЕВ У ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Придя в литературу из «ученого» цеха, Евгений Германович Водолазкин, с одной стороны, продолжает активно работать в науке, с другой — находит в разнообразных формах научной деятельности и типажах из научного сообщества художественный материал. Это нетривиальный случай: если физики, инженеры, врачи становились героями литературных произведений довольно часто, то историков или филологов русская литература не баловала своим вниманием. Добавим, что об ученых, как правило, писали те, кто наблюдал их только со стороны, а здесь мы имеем дело со взглядом «изнутри». Так что вполне понятно, что Е. Водолазкин любит гуманитариев и охотно изображает их — и в романах, и в эссе. Можно сказать, что почти в каждом произведении писателя появляется в том или ином виде персонаж, причастный гуманитарному знанию, и часто это ученый по роду занятий. Граница между художественными и мемуарно-публицистическими образами не является непроницаемой, и зачастую одни являются предшественниками других и наоборот. В массиве текстов автора эти образы выстраиваются в некоторой сюжетно-композиционной и жанрово-стилистической иерархии, которая и является предметом внимания в настоящей статье. Необходимо отметить, что нами рассматриваются лишь некоторые из релевантных образов.

В своих интервью Е. Водолазкин не раз отмечал, что образы в его романах не автобиографичны, например:

В романе [*Лавр*. — К. Б.] мелькает молодой историк, человек нерешительный, с его несбывшейся любовью к русской немке — так вот, это не я. Моя жена, по совпадению, тоже — русская немка, но я, в отличие от героя, в свое время проявил настойчивость¹.

Отметим попутно, что писатель неоднократно подчеркивал и неавтобиографичность Соловьева из романа *Соловьев и Ларионов*. В самом деле, многое в историке Строеве отдаляет его от создателя: другое поколение, иная, хотя и близкая, специальность и упомянутая выше нерешительность. Но вот что интересно: Строев живет и работает в Петербурге (во время описываемых событий — Ленинграде), занимается Древней Русью, а главное для него в той эпохе заключается в том, что

[...] средневековые историки не были похожи на нынешних. Для объяснения исторических событий они всегда искали нравственные причины. А непосредственной связи между событиями как бы не замечали. Или не придавали ей большого значения².

Иными словами, автор дарит герою некоторые свои любимые мысли. Мы увидим это в дальнейшем и на примере Соловьева. Более того, ряд признаков сближает Строева и Арсения: действие вставной новеллы о нем разворачивается в Пскове — городе, ставшем для Арсения местом подвижнического пути. Но Строев и Арсений связываются не напрямую, а опосредованно, через Александру Мюллер, которая читала о средневековом юродивом и думала о нем:

Она представляла у этих камней древнего юродивого и не могла себе ответить, действительно ли верит тому, что о нем читала. А был ли, вообще говоря, юродивый? А была ли, спрашивается, его любовь? И если была, то во что же она превратилась за сотни ушедших лет? [Л, с. 236]

Строев при этом ничего об Арсении не знает и интереса к нему не выказывает. Как и у Арсения, встреча Строева с молодой женщиной, с которой он мог бы обрести счастье, ничем не заканчивается. Причины отказа у Строева и Арсения разные: в одном случае это настоящая любовь, которая «может ждать хоть целую жизнь» [Л, с. 241] (как говорит

¹ Е. Водолазкин, *О «Лавре»*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2017, с. 344.

² Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2014, с. 237. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициала Л и страницы в скобках.

во внутреннем монологе Строева сосед-скрипач Пархоменко), а в другом — «отсутствие внутреннего огня» [Л, с. 241].

Строев — фигура сложная, и, на наш взгляд, она является одной из ключевых в романе, несмотря на отстраненность от основной линии повествования. Одна из функций этого образа — предостережение от грозящей человеку (в частном случае — гуманитарно, предпочитающему воображение действию) опасности не осуществиться, боязни принятия решений, которые могут лишить человека дальнейшего выбора. Признание его поездки пустой тратой времени звучит не только в суровом выводе соседа-скрипача, но и еще дважды повторяется в тексте: имевшим видение о Строеве Амброджо Флеккиа и прослушавшим рассказ итальянца купцом Ферапонтом.

Строев — это образ-контраст, образ-антипод главного героя романа, и в то же время самого автора, в своей равноудаленности от них. Это фигура возвышенная, что проявляется и в его речевой характеристике («мне хорошо с ними обоими, **сказал Строев в сердце своем**, потому что в них обоих я чувствую нечто родственное» [Л, с. 236]). Вложенная автором в мысли героя фраза «сказал в сердце своем» — не что иное, как древнерусский библеизм, калька с древнееврейского, верный признак высокого стиля. В то же время этот образ не лишен трагизма:

Почему я (думал Строев) тоскую заранее, предопределяя события и обгоняя время? И как это я всегда знаю наперед, что буду тосковать? Что же рождает во мне это щемящее чувство? [Л, с. 237]

Есть в романе и *alter ego* писателя — повествователь, наделенный свойствами историка-медиевиста («повествователь имеет два лица, — подсказывает Водолазкин, — средневековое и современное»³), а именно: пристрастием к точным датировкам: «Это произошло 8 мая 6948 года от Сотворения мира, 1440-го от Рождества [...] Иисуса Христа, в день памяти Арсения Великого» [Л, с. 13]; умением характеризовать ушедшую эпоху как бы с высоты птичьего полета: «Предполагают, что слово *врач* происходит от слова *врати* — *заговаривать*. [...] Ввиду ограниченного набора медикаментов роль слова в Средневековье была значительнее, чем сейчас» [Л, с. 7–8]; склонностью к биографизму: «Особенность человека, о котором идет речь, состояла в том, что он говорил очень мало» [Л, с. 8] и «Судя по его немногочисленным высказываниям, он не собирался пребывать в теле вечно [...] Подобного рода вещи как-то не соответствуют тому, что мы о нем знаем» [Л, с. 10]; навыками источникововеда: «Говорили, что он обладал эликсиром бессмертия. Время от времени высказывается даже мысль, что даровавший

³ Е. Водолазкин, *О «Лавре»...*, с. 339.

исцеления не мог умереть, как все прочие. Такое мнение основано на том, что тело его после смерти не имело следов тления» [Л, с. 9].

Анализируя другие приемы автора, отметим, что пристальное внимание, которое и ученый, и писатель Водолазкин проявляет к древнерусским юродивым, не обходится без образа ученого-юродивого — академика Темрюковича из *Соловьева и Ларионова*. От взгляда писателя не ускользают странные, нелепые, а порой отталкивающие стороны научного сообщества, и такая фигура высвечивает их более ярко. В генезисе образа Темрюковича слились по крайней мере три источника: филолог-академик Ф. (эссе *Мало приятно*), «пушкинодомец» Л. — любитель кино (эссе *Omnia tea tescit porto*) и сам корифей литературной науки Борис Эйхенбаум (эссе *Легкое дыхание*). Темрюкович, однако, их суммой не является и ни к одному из них не сводится. Чудаковатый мизантроп Ф. дает Темрюковичу привычку разговаривать с самим собой и две яркие реплики. Но, используя их как строительный материал, писатель расширяет повествование, добавляет красок, усиливает драматургичность. Сравним два отрывка:

<i>Мало приятно</i>	<i>Соловьев и Ларионов</i>
<p>Стоя рядом с ним [академиком Ф. — К. Б.] в библиотеке, можно было услышать:</p> <p>— Посмотрю-ка эту книгу. Новая... Чушь, наверное. — Шуршание пролистываемых страниц.</p> <p>— И ведь точно — чушь.</p> <p>Следует заметить, что, обладая хорошим вкусом, в своих оценках Ф. обычно не ошибался⁴.</p>	<p>— Посмотрю, что за книга, — сказал однажды Темрюкович, подойдя к книжному шкафу.</p> <p>— Дрянь, наверное.</p> <p>Заинтересовавшим академика изданием была книга И. И. Мурата. По ту сторону шкафа, невидимый для Темрюковича, стоял автор. [...]</p> <p>— Говно, — Темрюкович со вздохом поставил книгу обратно. — Говно высшей категории. [...]</p> <p>— Я слышал, <i>что</i> вы сказали о моей книге, — прошептал Мурат.</p> <p>— Ничего я не говорил, — невозмутимо ответил Темрюкович. — Разве что подумал⁵.</p>

Во втором «неотмирность» Темрюковича подана развернуто: динамичной персонажа («подойдя к книжному шкафу»), присутствием второго

⁴ Е. Водолазкин, *Мало приятно*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 93. Здесь и далее все выделения жирным шрифтом наши. — К. Б.

⁵ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2013, с. 292. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициалов СиЛ и страницы в скобках.

участника речевой ситуации — Мурата, использованием стилистически маркированной лексики и, наконец, завершающей репликой-парадоксом.

Раз уж Темрюкович ведет себя странно, выказывая в своем поведении некоторые черты юродства, он закономерно попадает в ситуацию, произошедшую в свое время с «пушкинодомцем» Л.:

<i>Omnia mea tecum porto</i>	<i>Соловьев и Ларионов</i>
<p>Стоя в очереди у входа, он невозможно наблюдал, как пришедшие на премьеру предъявляли на контроле свои членские билеты. Он был единственным, кому предъявить было нечего. И он ничего не предъявил. Он прошел мимо контроля, вежливо поздоровавшись.</p> <p>— Член Дома? — спросили его вдогонку.</p> <p>— Нет, с собой, — ответил Л. и прошел в зал.</p> <p>Возвращать его не стали. Вероятно, в Доме кино в таких случаях верят на слово⁶.</p>	<p>— Мне рассказали про него хорошую историю, — Мурат достал из кармана коробку мятных леденцов. — Хотите? [...]</p> <p>— Ну, вот: премьеры в Доме кино. Легкая давка у входа. Все показывают членские билеты и приглашительные... [...]</p> <p>— Вдруг из маминой из спальни... Короче говоря, появляется Темрюкович. Без всяких там объяснений проходит контроль. Ему вдогонку: «Член Дома?» Он: «Нет, с собой»... [СиЛ, с. 346]</p>

Романная поэтика в данном случае проявляет себя тем, что и история в Доме кино, и реплика Темрюковича даны в косвенной речи — словами Мурата, который в числе первых имел причины недолго любить академика.

В парадоксальном замечании, брошенном в туалете («Единственное место в институте, где дышится легко» [СиЛ, с. 345]), Темрюкович почти буквально следует за своим великим предшественником. Как известно, Борис Михайлович Эйхенбаум обронил эту фразу в самый разгар кампании по борьбе с космополитизмом в Пушкинском Доме, а Темрюкович раздражается ею после разговора с ученым секретарем. До этого, как мы узнаем, у него был конфликт с завхозом, которого академик публично и не без оснований обвинял в мошенничестве. Объемность образа Темрюковича (кстати, имеющего имя-отчество — «Михаил Сергеевич», в отличие от скрывшихся за инициалами прототипов) складывается из его предшествующего научного опыта («усилиями Темрюковича в советское время вышло полное собрание сочинений С. М. Соловьева» [СиЛ, с. 290]) и проявляется

⁶ Е. Водолазкин, *Omnia mea tecum porto*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 25–26.

в коротком разговоре с Соловьевым, в котором старый ученый бескорыстно помогает молодому историку и приводит по памяти точную ссылку на когда-то виденный им текст, оказывающийся важным в разысканиях Соловьева. В свете этого эпизода и предыдущие странности Темрюковича выглядят иначе, и сама его экстравагантность начинает казаться чем-то сродни поведению «великих стариков», например, академика-египтолога Василия Васильевича Струве, звонившего домой и приглашавшего к телефону самого себя, когда он забывал, куда и зачем пошел⁷.

Симпатизируя Соловьеву, писатель дарит и ему фрагменты своего жизненного опыта. **«Письма Достоевского из Германии шли сюда всего четыре-пять дней, — не унимался я. — Почему? — Потому что Достоевский был гений, — сказал кто-то из очереди»**⁸. И в романе:

Месяц, — сказал заведующий. — Бывает и дольше. Бывает, вообще не доходит. Соловьев смотрел поверх заведующего и чувствовал кипение своей ненависти. Ненависти и отчаяния. Стрелка настенных часов водила их по кругу. — **Письма Достоевского из Германии шли пять дней**, — проинформировал собеседника Соловьев. — **Достоевский был гений, — возразил заведующий** [СиЛ, с. 327].

Добавим, что молодой историк наделен симпатией к котам, в которой не раз признавался сам писатель и которая служит у него чем-то вроде индикатора человеческой зрелости и чуткости (вспомним героев *Хорошего отношения к котам* профессоров Дружинина, Чечулина и Веселовского⁹ или *Кунсткамеры в лицах* Юрия Кнорозова и Лидию Нечаеву¹⁰).

Продолжая обзор литературных средств, укажем на образы, в которых можно обнаружить юмористическое начало и приемы клоунады, а сами сцены с их участием напоминают скетч. Таковы Грунский и Байкалова — ведущие керченской конференции «Генерал Ларионов как текст». В основе эпизода с ними — возможно, студенческое воспоминание о встрече в аудитории двух преподавателей, отразившееся в эссе:

Аза Феодосьевна Папина преподавала историческую грамматику, а Константин Гаврилович Деликатный (естественно) педагогику. Это были опытные и уже молодые преподаватели, пользовавшиеся уважением коллег и студентов.

Однажды в аудиторию вошел Константин Гаврилович и объявил, что будет заменять Азу Феодосьевну. Это никого не удивило, ведь для исторической грамматики педагогика — вовсе не худшая замена. И повышение педагогического уровня будущих языковедов могло бы, в сущности, только приветствоваться. Но с первой

⁷ Е. Водолазкин, *О марксизме в египтологии*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 36.

⁸ Е. Водолазкин, *Люди на своем месте*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 240.

⁹ Е. Водолазкин, *Хорошее отношение к котам*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 37.

¹⁰ Е. Водолазкин, *Кунсткамера в лицах*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 171–182.

же фразой преподавателя педагогики в аудиторию вошла Аза Феодосьевна. В ее глазах читалась готовность рассказывать об исторической грамматике.

— А я здесь... вас заменяю, — улыбнулся Константин Гаврилович из-за кафедры.

— Вот как? И почему же? — спросила Аза Феодосьевна.

Она не улыбалась.

— Потому что вы больны, — ответил Деликатный.

— Как видите, я здорова.

Пожав плечами, Константин Гаврилович издал звук сомнения.

— Я думаю, **кто-то из нас должен оказаться рыцарем**, — предположила Папина.

Ее взгляд сосредоточился на чем-то за окном.

— Но ведь были и женщины-рыцари. — Деликатный сдул с кафедры что-то невидимое. — Например, Жанна д'Арк.

Аза Феодосьевна смотрела на Константина Гавриловича в упор.

— **Вот тебе, бабушка, и Юрьев день**, — растерянно сказал Деликатный.

Выходя из аудитории, Папина не проронила ни слова¹¹.

И хотя житейский (и, соответственно, мемуарный) эпизод не лишен внутреннего драматизма, романная зарисовка представляет собой маленький шедевр, созданный по вполне театральным законам. Здесь и предваряющее мизансцену описание («на сцену стала подниматься грузная женщина с уложенными на голове косами. Поднималась она медленно, тяжело ставя ноги на ступеньки и напоминая Соловьеву его школьную директрису по прозвищу Вий» [СиЛ, с. 214]), и прием ретардации («— Кто — сопредседатель? — переспросил в микрофон Грунский. — Вы — сопредседатель? А где вы были раньше? [...] — Мне никто не говорил о сопредседателе» [СиЛ, с. 214]), и реплика со стороны («— Член-корреспондент Байкалова, — Дунино лицо выражало наслаждение. — Фиеста с боем быков» [СиЛ, с. 214]), и кульминация («— **Кто-то из нас должен оказаться рыцарем**, Петр Петрович, — сказала Байкалова. [...] Грунский развел руками: **Вот тебе, бабушка, и Юрьев день**» [СиЛ, с. 215]). Заканчивается сценка почти что клоунской пантомимой:

Ноги Байкаловой до пола не доставали. Под тонкой крышкой стола они покачивались бесформенными колбасными изделиями. Ниже под крышкой — и это было также видно из зала — быстро-быстро, словно на финишной прямой, двинулись ноги академика. В этом маленьком соревновании он, безусловно, пришел первым [СиЛ, с. 216].

Реплики героев эссе без изменений встроены в романную мизансцену и играют роль строительного материала наряду с другими средствами.

¹¹ Е. Водолазкин, *Искусство и действительность*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 58–59.

Интересно, что сам писатель приоткрывает дверь в свою лабораторию, предполагая, что читатель заметит сходство произведений разных жанров.

Лица, которые так естественно смотрятся в жизни, становясь персонажами романа, начинают робеть. Порой их просто невозможно ввести в повествовательную ткань. И даже будучи в эту ткань введенными, они путаются в ее складках, словно стесняясь своей недостоверности и как бы избыточности. Иногда меняют имена, потому что автору кажется, что преподаватель, допустим, педагогики, не может в литературном произведении носить фамилию Деликатный¹².

На стыке комических и сатирических приемов находятся эпизодические образы из *Соловьева и Ларионова* — аспирант Калужный («симпатичный малый, лишенный, правда, всякой исследовательской энергии, да, пожалуй, и энергии вообще» [СиЛ, с. 22]) и аспирантка Темрюковича Тина Жук, которую «никто не любил» [СиЛ, с. 295]. К шаржу, в общем, можно отнести приемы изображения французской исследовательницы жизни генерала Ларионова Амели Дюпон.

Внизу этой пирамиды литературных средств естественным образом оказываются анекдот и образы материально-телесного низа. Преподаватель истории КПСС Геннадий Иванович И. был, конечно, гуманитарием и «как бы олицетворял собой всю партию»¹³. «Случай из истории КПСС» произошел с ним в институтском туалете во время перекура, среди коллег и студентов, и дал писателю основу для эссе *Газовый вопрос*. Жизнеутверждающее «Перезимуем!» историка используется в дальнейшем в речевой характеристике эпизодического действующего лица в *Соловьеве и Ларионове* — популярного телеведущего Махалова.

Итак, читая и перечитывая Водолазкина, мы убеждаемся, что «жизнь ученого полна опасностей и тревог, в ней есть свои землетрясения и цунами»¹⁴. Она также может послужить материалом для художественного воплощения в прозе и эссеистике, от почти трагической поэтики до сатиры и анекдота, в широком диапазоне от высокого стиля к низкому. Определяющей чертой Водолазкина-писателя в изображении коллег по цеху и ученых других специальностей можно назвать заинтересованную наблюдательность: писателем движет любовь и сочувствие к людям, понимание их слабостей и нежелание обличать недостатки. Среди его героев есть неудачники и эксцентрики, но нет злодеев.

¹² Там же, с. 59–60.

¹³ Е. Водолазкин, *Газовый вопрос*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 53–54.

¹⁴ Е. Водолазкин, *От автора*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 10.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, образ, литературные средства, приемы, повествование

**ON SOME TECHNIQUES OF DEPICTING OF HUMANISTS
BY EUGENE VODOLAZKIN**

Summary: The article is devoted to literary techniques and tools used by the author to create memoir, publicist and artistic images of humanist scholars who often appears in his works. Classification of techniques and tools in genre and stylistic terms is suggested. A wide stylistic range of literary tools was demonstrated. It is shown that the writer's everyday experience and observations can become a material for literary narrative. Attention is drawn to attracting theatrical and dramaturgic techniques to achieve the necessary aesthetic effect. It is noted that the images of humanist scholars, whatever their place in the stylistic hierarchy they occupied, were created with love and kindness.

Keywords: Eugene Vodolazkin, image, literary tools, techniques, narration

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Роман Шубин

Польша, Познань
Университет имени Адама Мицкевича

РОМАНЫ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА В СИСТЕМЕ КООРДИНАТ САМОСТИ И ДРУГОСТИ

1. Самость и другость

Исходным моментом исследования прозы Евгения Водолазкина нами выбрана оппозиция **самость** — **другость**. Оба понятия приобрели различительную значимость в герменевтике Вардана Айрапетяна. В работе *Толкуя слово* ереванский исследователь связывает **самость** с творчеством Владимира Набокова, а **другость** — с Михаилом Бахтиным¹, к которому, собственно, слово **другость** и восходит².

Айрапетян не единственный, кто попытался рассмотреть знаковые для XX века фигуры Набокова и Бахтина в их противопоставлении. Расхождение художественных систем «антиполифонии» и «полифонии» было установлено финским исследователем Пеккой Тамми, попытавшимся

¹ В. Айрапетян, *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски в двух частях*, ч. 1, Москва 2011, б2. Здесь и далее — вместо номера страницы указываем буквенно-цифровой номер цитируемого фрагмента. Авторская пунктуация сохранена.

² М. Бахтин, *«Автор и герой в эстетической деятельности»*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 1, Москва 2003, с. 177.

применить к поэтике Набокова метод полифонии Бахтина³. Однако для Айрапетяна «отрыв» Набокова от Бахтина не был самоцелью, а происходил в результате разграничения фундаментальной для русской культуры категории — **инакости**. «Инакий» взгляд на мир образует известную обособленность, особенность русской идентичности.

Айрапетян выделяет три вида инакости: **самость, другость и чужость**, мы же в рамках исследования творчества Евгения Водолазкина остановимся на первых двух, образующих несимметричную оппозицию.

Формула самости: «если никто, то сам-иной»⁴ — оставляет безусловное право активности за личностью. Принцип индивидуации, согласно Айрапетяну, «говорит о неповторимости каждого представителя на его собственном месте в мире, а не просто о неповторимости»⁵. Однако без поддержки коллективных структур (прежде всего рода, народа, мира) в личности начинает доминировать «ребяческая эгоцентричность», «эгоцентрическое, почти геоцентрическое „ego loquens”», вызывающее «парадокс собственной исключительности»⁶. Парадокс заключается в том, что безоглядное всматривание в свою инакость — явление довольно общее и банальное. «Пока ты ребячески считаешь что ты со своей инакостью один такой, не как все, ты наоборот будешь не один, а „как все” в том же дурном смысле [...]»⁷.

Литературным выразителем «самости без другости» является Владимир Набоков:

Враг всего общего, противник пошлости, индивидуалист Набоков не уравновешивал принципа индивидуации правом на мысленное отождествление и обобщение и вместо правды персонализма у него вышла искусная полуправда самости⁸.

Он воплощает собой модель эгоцентрического писателя-выдумщика, черпающего исключительно из себя: «Я думаю как гений, я пишу как

³ См.: P. Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*, Helsinki 1985, с. 100. См. также: В. Линецкий, «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове, Санкт-Петербург 1994; Т. Б. Любимова, *Литературные облики неосознанного покаяния (М. Бахтин, В. Набоков, Вен. Ерофеев)*, «Диалог. Карнавал. Хронотоп» 1995, № 4, с. 53–77; В. Айрапетян, *Набоков в зеркале Германа*, «Диалог. Карнавал. Хронотоп» 1999, № 4, с. 4–10; E. Garetto, *Автор и герой у Набокова и Бахтина*, «Revue des études slaves» 2000, t. 72, fascicule 3–4, с. 423–429; О. Меерсон, *Набоков — апологет: Защита Лужина или защита Достоевского?*, в кн.: *Достоевский и XX век: в двух томах*, т. 1, под ред. Т. А. Касаткиной, Москва 2007, с. 358–381.

⁴ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, 62. Выделения жирным шрифтом в цитатах наши. — P. III.

⁵ Там же, 62211

⁶ Там же, в321, 62311.

⁷ Там же, 61271.

⁸ Там же, д585.

изысканный автор, а говорю я как ребенок»⁹, — так начал Набоков свою книгу интервью *Strong Opinions (Твердые мнения)*. Для русского герменевта «как ребенок» значит косноязычно и непредставительно, без «голоса другости» (ср. признание самого Владимира Владимировича: «Я говорю не скучно, а плохо, отвратительно»¹⁰). Крайний индивидуализм Набокова сводится к авторской тирании в отношении героя: «В этом приватном мире совершеннейший диктатор [...]»¹¹ и «Мои герои — это рабы на галерах»¹².

Формула **другости** у Айрапетяна выглядит следующим образом: **«если и только если никто в отдельности, то все как один»**¹³. «Все как один человек» — это русское выражение единства, цельности мира. Этот фразеологизм обобщает категорию **я-иногo** до **всех** и отождествляет мою **самость с другими**, со всем человечеством согласно поговорке «И я такой же человек»¹⁴. Если самость соотносится с думанием, то другость — с говорением; через «сказанное другим человеком и услышанное мною»¹⁵ слово «мирянин» входит в сообщество людей, мир. В сферу другости попадают писатели, записывающие тексты, слушающие, что и как говорят другие: Федор Достоевский, Николай Лесков, Михаил Пришвин. В данной литературной модели говорить значит толковать, а чтобы толковать чужое слово, не подменяя его значение своим пониманием, надо быть представительной или собирательной личностью — представлять другого, быть больше самого себя. Для Айрапетяна таким человеком становится Михаил Бахтин (после 1928 года): в книге о Достоевском он совершил «коперниканский переворот», преодолел необратимость системы «я–другой», поставив во главу угла «чужое слово»¹⁶. И для этого «я должен стать ценностно вне своей жизни и воспринять себя — как другого среди других»¹⁷.

⁹ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1990, с. 69; пер. по: В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, д58532.

¹⁰ [В. Набоков,] *II. 1977, Проблеск цвета — Набоков в Монтрё*, интервью Р. Робинсону, пер. В. Мишулина, в кн.: *Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе*, ред.-сост. Н. Мельников, Москва 2002, с. 416.

¹¹ [В. Набоков,] *IX. 1966*, интервью А. Аппелю, пер. М. Мейлаха и М. Дадына, в кн.: *Набоков о Набокове и прочем...*, с. 184.

¹² [В. Набоков,] *IX. 1966*, интервью Г. Голду и Д. А. Плимingtonу, пер. Д. Федосова, в кн.: *Набоков о Набокове и прочем...*, с. 213.

¹³ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, 6313, 624, 631.

¹⁴ В. И. Даль, *Пословицы и поговорки русского народа*, Москва 2000, с. 161; В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, д533.

¹⁵ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, д57.

¹⁶ М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, Москва 2000, с. 45, 69.

¹⁷ М. Бахтин, *«Автор и герой...»*, с. 135.

Обе эти системы отчетливо проявляются в романах Евгения Водолазкина, создавая парные ситуации: иночество — мир; письменное — устное слово; остров — община; инфантильность — зрелость; эгоцентризм — покаяние. В настоящей статье мы попытаемся показать, как развивается творчество Водолазкина в системе координат самости и дружности.

2. Свое и чужое слово.

Слово письменное и устное

В начале первого романа *Похищение Европы* Водолазкин затрагивает проблему письменного и устного слова, «своего стиля» и «чужого слова» и ставит подлинно филологический вопрос: кто говорит? Набоковская эстетика предполагает, что «говорю я», то есть автор и больше никто. Бахтинская — говорит другой, чужое слово первично. Айрапетян несколько коррелирует эту модель: «Не я сам, по-бахтински я-для-себя, и даже не ты, другой мне, а все другие вместе»; «Вы говорите, все другие вместе, мировой человек [...] через каждое „ты“ для меня»¹⁸.

Герою-повествователю Кристиану Шмидту трудно начать рассказ о своей жизни, поскольку ему кажется, что литературное, письменное слово общее: «[...] не осталось больше ничейных слов. Все ими успели попользоваться, все оставили на них свой отпечаток»¹⁹. И здесь же даются два варианта отношения к слову.

«Набоковское» решение означает максимально имагинировать и энигматизировать письмо, сведя его к символу, в радикально-авангардном исполнении — перейти на лай: «Я знал одного писателя, который в конце концов перешел на лай» [ПЕ, с. 8]. С натяжкой, но можно допустить, что лающему писателю²⁰ мог бы соответствовать Набоков со своим антигерменевтическим (то есть нетолкующим, бестолковым) говорением, почти косноязычием.

«Бахтинское» решение предлагает профессор литературоведения Н., который впоследствии окажется русским ученым-медиевистом и монахом. Его совет соблюдать традиционную форму и писать «добротными

¹⁸ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, а242, а2421.

¹⁹ Е. Водолазкин, *Похищение Европы: роман*, Санкт-Петербург 2005, с. 8. В дальнейшем ссылки на роман будут приводиться с указанием инициалов ПЕ и номера страницы в тексте.

²⁰ Речь идет о поэте Дмитрие Пригове. За эту информацию мы благодарны Евгению Германовичу Водолазкину.

немецкими фразами» [ПЕ, с. 8], вопреки Набокову, отбирает у автора «частную собственность на письменное слово»²¹, возникшую в результате того, что оно «превратно взято как ничье»²² и приписано частному человеку, литератору. «Язык — это не нейтральная среда, это не „ges nullius“, которая легко и свободно переходит в интенциональную собственность говорящего [...]»²³, — пишет Бахтин. Принадлежность слов собирательному, коллективному источнику соотносится с категорией другости: «[Слово. — Р. III.] принадлежит многим, а значит — никому. Думаю — Богу, а мы берем его напрокат. Слова возвращаются в языковую стихию» [ПЕ, с. 8].

Казалось бы, можно легко впасть в убеждение, что Евгений Водолазкин — писатель набоковского типа, с его западанием в себя и уходом в текстовую многослойность. Однако это не совсем так. Набоковский принцип индивидуации у Водолазкина очень сильно расшатан. Это связано как с различными нарративными стратегиями, так и ориентацией на другой источник, по Бахтину, — на «чужое слово» и его связь с «говорящим коллективом», «говорящим человеком»²⁴.

Именно этим обстоятельством можно объяснить коллективный нарратив в некоторых произведениях, обеспечивающий равновесие между различными дискурсами: научным стилем (стиль Лихачёва), устным рассказом, дневниковыми заметками и др. Например, в *Лавре* «чужое слово» (речевые и стилиевые клише средневековой литературы и XX века) в качестве анахронизмов плотно вплетается в языковую ткань²⁵. Если перефразировать Михаила Шишкина, для которого язык — это «островок слов», «языкомир» и «мироззык»²⁶, то для Водолазкина язык — это отношение, зазор между мирами, неограниченное пространство, где строится дом из соотношения между дискурсом самости и дискурсами другости.

Апофеоз коллективного письма достигается во второй части *Авиатора*, где три персонажа становятся соавторами и записывают свои воспоминания

²¹ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, в2511.

²² Там же, в2511.

²³ М. Бахтин, *Слово в романе. К вопросам стилистики в романе*, в кн: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, Москва 2012, с. 47.

²⁴ Там же, с. 91.

²⁵ Об этом см. статью Марка Липовецкого *Анахронизмы в «Лавре» Евгения Водолазкина, или Насколько серьезна «новая серьезность»* в настоящем сборнике.

²⁶ «Язык — это оборона»: Михаил Шишкин о новом типе романа, русском языке и любви к Акакию Акакиевичу [интервью Г. Мореву], «Критическая масса» 2005, № 2, <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html> [дата обращения: 31.05.2018].

в «тройственный дневник»²⁷. Точно так же, «не претендуя ни на систематичность, ни на особую литературность», в 1957 году делались записи Дмитрием Лихачёвым, его матерью и женой о блокаде, пережитой всей семьей²⁸.

В коллективном письме стирается различие своего и не-своего слова, индивидуального и собирательного говорящего, индивидуальной и коллективной памяти, письменного и устного слова.

3. Проблема индивидуации и телесности

В первом романе Водолазкина с немецким героем нарочито остро обыграна проблема идентичности персонажа. Она исходит из **презумпции неповторимости и несходства с другими**. Особенность Кристиана (немец — немой — иной) выделена в физическую характеристику — красоту; его изоляция от других выражена ощущением, будто он «находится в стеклянном шаре, и ему нельзя причинить зла» [ПЕ, с. 144]; а излюбленные игры в невидимку (в воображении Кристиана) намекают на тему соглядатайства у Набокова.

Несмотря на притягательную внешность (а даже и вопреки ей), Кристиан пока неосознанно, как потом герой романа *Лавр* Арсений — вполне осознанно: «Живи один»²⁹, — обречен на одиночество, реализованное в финальных картинах вынужденного иночества. Платонов [А] оказался лишенным своей пары в **свое время** и наделенным любовью к внучке Анастасии, тоже Насти, в «совсем другое», чужое время. Соловьев (*Соловьев и Ларионов*)³⁰ тоже промахнулся: ушел от своей пары, чтобы снова к ней вернуться (но в пространстве книги встречи не происходит). Герои Водолазкина оказываются окутанными аурой одиночества, окружены именитыми двойниками (Соловьев, Платонов) и антиподами (Ларионов и Жлоба) и обречены на утверждение себя через собственную инакость (ср. созвучное **иному** имя **Иннокентий**), несхожесть с другими, «единичную самость каждого

²⁷ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2017, с. 222. В дальнейшем ссылки на роман будут приводиться с указанием инициала А и номера страницы в тексте.

²⁸ Д. С. Лихачёв, *Мысли о жизни. Воспоминания*, Санкт-Петербург 2014, с. 356–418.

²⁹ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 14. В дальнейшем ссылки на роман будут приводиться с указанием инициала Л и номера страницы в тексте.

³⁰ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2016. В дальнейшем ссылки на роман будут приводиться с указанием инициалов СиЛ и номера страницы в тексте.

„я”»³¹, парадокс собственной исключительности. **Другие** — и это видно на примере женских образов: Анастасия [ПЕ], Устина [Л], библиотекарь Надежда Никифоровна и Зоя [СиЛ], Настя [А], — проблематизируют выбор пары, встречу с Другим.

В *Толкуя слово* главная особенность набоковского мира — утверждение собственной неповторимости — опровергается через парадокс собственной исключительности. Мотив собственной исключительности разрабатывается Набоковым, в частности, в стихотворении *Слава*. Здесь превратно истолкованный принцип индивидуации лирического героя (неповторимость и единственность), выход за сферу «как все» оканчивается потерей «тела». Интерпретируя строки набоковского стихотворения:

Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе.
Я без тела разросся, без отзвука жив,
и со мной моя тайна всечасно³², —

русский толкователь пишет: «Я иной без тела, лица и славного имени, каким люди меня не видят, я божок»³³. Таким образом, Набоков-индивидуалист парадоксально лишается не только «родового тела», от которого сам отказался, но и главного отличия одной индивидуальности от другой — лица.

Красота и невидимость Кристиана относятся к набоковскому полюсу индивидуации. На другом полюсе — проблема принятия всего, что «не-я», другого человека, общего, телесности. Однако проблема **дружности** и **пластического тела** развивается по-набоковски в критическом ключе: телесность, как фактор общего, игнорируется или становится «пошлой». Неслучайно и антипод к девственнику Кристиану подобран также с набоковскими реминисценциями (Щеголев, Гумберт и др.) — массажист Шульц, не гнушающийся старческой плотью, любовник пациенток в доме престарелых. Именно аморальный Шульц представляет то общее (плоть, телесность, род, язык, другая жизнь), во что боится провалиться Кристиан, лишенный бахтинско-раблезианской амбивалентности. Шульцовская телесность находит свое равновесие только в монастыре. Даже верующая Настя наделена сексуальным опытом и выступает частью той телесности, которую представляет Шульц. Между Шульцем и Настей помещается Анри с гомосексуальным влечением к телу.

³¹ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, 63132.

³² В. Набоков, *Стихи*, Ann Arbor 1979, с. 268.

³³ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, д5853.

Сюжетное развитие подводит героя к очередной крайности: перед Кристианом встает вопрос о спасении, которое увязывается с необходимостью принятия монашества и, стало быть, отказа от мира, телесности, а вместе с ней и от всей истории, в которую инкорпорированы другие персонажи.

4. Инфантильность героя

Важным свойством самости является инфантильность, ведь дети — особые люди. По Айрапетяну, инфантильность Набокова проявляется в этимологическом смысле: он *in-fans*, «неговорящий» (по-русски: от-рок, отреченный от речи); «ребенок еще не умеет говорить представительно, голоса дружости в нем нет»³⁴. Не избежали инфантильности и герои Водолазкина, многие из которых находятся в зыбком, юношеском возрасте.

Здесь важно отметить, что отправляясь в социум, герои Водолазкина пытаются пережить свое второе рождение в другом человеке и заново обрести своих родителей в лице своих возлюбленных. Фраза Кристиана: «Хочу быть твоим ребенком, беспомощным, только от тебя зависящим» [ПЕ, с. 67], — в этом плане является характерной и симптоматичной.

Таким образом, изначально заложенный в отношения возлюбленных элемент равенства подвергается перекоосу: их отношения строятся по принципу **целого в части**. Герой-мужчина, желающий родиться от своей подруги, стремится к своему умалению до «эмбриональной позы» [СиЛ, с. 101] и обретению себя в другом. Но и подлинная подруга беспрекословно, **по умолчанию** и даже в полном молчании должна согласиться стать любовницей героя. Так, в *Соловьеве и Ларионове* избранницей героя становится Лиза — первая подруга, первая его женщина, молчаливо принявшая условия игры Соловьева.

Очень драматично инфантилизм героев Водолазкина проявляет себя в отношении к беременности. Будь то Арсений или Иннокентий, герой-мужчина радикально осваивает, поглощает других, вбирает в себя, в свой стеклянный шар, не оставляет воздуха своей другой половине — женщине, готовящейся стать матерью ребенка. Если жена (и в *Лавре*, и в *Авиаторе* невенчанная) — это **другой**, но освоенный человек, то ребенок — другой и независимый. Поразительным образом автор не позволяет родиться третьему человеку. В *Лавре* такое отношение к другому (Устине и рождающемуся ребенку) кончается трагически. Рождение же ребенка у Анастасии

³⁴ Там же, д58532.

соответственно приводит к смерти Арсения-Лавра. Нежелание похоронить жену, а также коррелятивный этому мотив раскапывания могил в *Авиаторе*, обнаруживает критический крен в самость, попытку сохранить другого в иной форме: в виде мощей.

В *Авиаторе* герой также не дожидается рождения дочери, но гибнет в результате предполагаемой катастрофы самолета. В этом финале непрозвольно проявился комплекс самости и эгоцентризма героя: погибая, он тянет за собой и других пассажиров.

5. Остров как иное

С самостью-одиначеством-иночеством соседствует островное мышление. Инакость, особость острова — в его обособленности от материка, малости и новизне:

[...] остров место как раз для утопии, но и антиутопии, ведь крайности сходятся в ином. Идея острова и есть инакость: окруженный водой остров в противоположность материка иное место, это носитель иного, особенного, исключительного; отсюда ореол у образа острова. Обособленность, отделенность от большой земли делает остров, речной, озерный или морской, идеальным местом чудес и приключений, спасения, но и ссылки, рая или ада³⁵.

Окруженный водой остров в противоположность *материку* (: *мать*), «большой земле» иная земля, это как бы дитя материка: иное как малое и новое³⁶.

С другой стороны, в нем, согласно Татьяне Цивьян, доминирует амбивалентность: одновременная открытость и закрытость³⁷. По мнению Айрапетяна, «островитяне одинаковы в своей одинокой инакости», и в них сходятся **самость** (одиначество) и **другость** (замкнутая община)³⁸. Островной менталитет предполагает одиначество, но и герметично замкнутый «говорящий коллектив», тесную общину, кружковость, особое чувство другого.

Интересно, что Цивьян, опираясь на разработки Вардана Айрапетяна, указывает вслед за Евгением Водолазкин³⁹ на Дмитрия Лихачёва как

³⁵ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, в564.

³⁶ Там же, 6331.

³⁷ Т. Цивьян, *Остров, островное сознание, островной сюжет*, в кн.: *Mundus narrates. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Hg. R. Hansen-Kokoruš, A. Richter, Frankfurt am Main 2004, с. 393.

³⁸ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, в565.

³⁹ См.: Е. Водолазкин, *Эпоха Лихачёва*, «Звезда» 2001, № 11, с. 187.

пример «островной личности»⁴⁰. В похожих условиях жил и Бахтин, для которого жизнь в «минус-пространстве», то есть в ссылке, тоже напоминала жизнь на островах. Жизненный путь Евгения Водолазкина также показывает значимое перемещение с материка (Киев, «мать городов русских») на остров (Пушкинский Дом расположен на Васильевском острове) и желание утвердить островную идентичность.

Островной менталитет наиболее полно реализовался в романе *Авиатор*. Здесь мы видим процесс превращения империи, каковой была Россия в 1913 году, в острова, фрагменты — в начале, середине и конце века: Петербург, Крым, Соловки. Современность, в которой оказался Платонов, тоже поделена на острова-фрагменты; жанр дневника предполагает фрагментарность.

Однако герой Водолазкина на Соловках ведет себя иначе, чем автогерой лагерных воспоминаний Дмитрия Лихачёва. Последнему соответствовала роль булгаковского Лариосика, влившегося в коллектив, состоящий из бывших офицеров Белой гвардии⁴¹. Платонов же воображает, что подобно Робинзону Крузо живет на необитаемом острове, поэтому он обречен на одиночество и скорую гибель.

Замечательно, что процесс воспоминания, призванный вернуть Платонова к жизни, начинается с первоначала — с персонального детства. Воспоминания становятся вневременным явлением, изолируются от истории, что приводит к мифотворчеству. Этот очень сильный набоковский мотив «других берегов» со второй части романа нарратор пытается поделить с другими конфидентами. Но тут возникает вопрос: происходит ли встреча с Другим в пространстве коллективной памяти?

Парадоксально, но резкой эссенциальной разницы между раем Петербурга и адом Соловков не наблюдается — в обоих мирах нарратор находится во власти своей самости. Впоследствии он переносит свойства дореволюционного рая и на советское время. Так, коллективные воспоминания распространяются на периоды, в которые герой не мог жить: 1958, 1969, 1975, 1981 годы. Проснувшись, точнее очнувшись, Иннокентий не поинтересовался, при каком политическом режиме ему предстоит жить⁴². Два важных аспекта воспоминания — нравственный (убийство) и полити-

⁴⁰ Т. Цивьян, *Остров...*, с. 389–390.

⁴¹ Д. С. Лихачёв, *Мысли о жизни...*, с. 183.

⁴² Интересно провести параллель с песней-клипом Михаила Местецкого (основателя группы «Шкловский») *ОГПУ*, записанной в 2012 г. В ней главный герой — сотрудник ОГПУ, замороженный в «спецробу» в 1934 г., просыпается в 2015 г., и эти времена идентифицируются им как повторение тридцатых. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=zbO2jLmelmk> [дата обращения: 31.05.2018].

ко-идеологический (карательный режим ОГПУ) — остаются вне истории, проживаемой Платоновым. Оба измерения, в которых пребывает герой — младенчество и старческая деменция, — населены фантомами воспоминаний и повторениями: любовь к Анастасии переносится на ее внучку. Представительной личностью, наделенной **историческим** значением, Платонов, похоже, не становится. Лишенный времени и пространства, он к тому же получает антибахтинское прозвище «хронотоплес».

Коллективное письмо, между прочим, расследует главное личное «событие бытия» Платонова — убийство соседа-стукача Зарецкого. Разгадка убийства наводит на мысль о загадке мотивов убийства. Оно происходило в условиях герметически замкнутого сознания, куда Другой не проникает. «Пряча» момент убийства, писатель дает понять, что для Платонова никакого выбора не было, он убил доносчика, потому что не мог не убить. Привлекая раннего Бахтина, можно сказать, что герой Водолазкина совершает поступок и занимает «в единственном бытии единственное, неповторимое, не-заместимое и непроницаемое для другого место»⁴³.

И тем самым Платонов поставил себя вне ряда, вне диалога и суда. Процесс коллективного распутывания нитей, таким образом, нацеливается на поиск другости, в которой может быть утверждена подлинная оценка «поступку». При этом в поиске Другого Платонов склоняется к принятию «коллективного движения к гибели» [А, с. 342], к поиску внутренней природы сталинского террора. В его поздней оценке Зарецкий со своим доносительством, как и в целом — большевизм, «по отношению к нам — не что-то внешнее», не «кучка заговорщиков» [А, с. 342] и инкорпорирован в коллективную память.

В работе Айрапетяна *Толкуя слово* содержится удивительная фраза о другом ээке-соловчанине — Павле Флоренском, в котором также сильна так называемая русская тяга к иному: «Поэтическая *Индия* осуществилась как *Индия* лагерно-тюремная, а детская мечта Флоренского жить на острове исполнилась в Соловецком лагере особого назначения»⁴⁴. Две Индии — это поэтический образ иного (Ин-дия, Инишное царство) и штрафной барак, одна из низших прослоек в ГУЛАГе⁴⁵. А фраза эта удачно иллюстрирует островную логику героя Водолазкина, в своих воспоминаниях незаметно переместившегося из рая в ад, с одного острова на другой, а затем обратно — в современный рай.

⁴³ М. Бахтин, <К философии поступка>, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 38.

⁴⁴ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, г72121.

⁴⁵ Ж. Росси, *Справочник по ГУЛАГу: в двух частях*, ч. 1, текст проверен Н. Горбаневской, Москва 1991, с. 136.

6. Другость: общая вина и служение другим

Радикальной формой другости является «мысленное» вхождение отдельной личности «в один род, одно целое», в мирового человека и отождествление с другими⁴⁶. В исторических формах другость проявляется в коллективных мифах, в коллективном теле общества, государственных системах, а также в самопожертвовании и покаянии, в отказе от себя и служении другим. Эти русские архетипы так же сильны, как и островной хронотоп.

Принцип «все как один», а точнее — отождествления с другими, такими как ты, зазвучал в *Авиаторе* в идее «коллективного самоубийства» [А, с. 247], «всеобщей виновности» [А, с. 342] и «коллективного движения к гибели» [А, с. 342]. Доктор Гейгер, рационалист и сторонний наблюдатель, склонен объяснять болезнью мысль Платонова об общей ответственности и злодея (Сталина), и жертвы (народа) за террор и массовое истребление. Между тем логика мысли Платонова существенно отличается от идеи обожения русского народа, народобожия Шатова — Достоевского или Максима Горького⁴⁷. Для Платонова народ состоит из конкретных персон, в которых в критический момент проявились зависть, подлость, склонность к доносительству и убийству. В этом случае он ухватился за образ интернета: сеть — это не «особая система, стоящая над компьютерами» [А, с. 344], «содержимое интернета» локализовано в ряде компьютеров, то есть личностей. Следовательно, особая реальность интернета и общественной жизни — «фантом», а ответственность за историю лежит на личностях, но и на всех, кто считает себя таковой. «Жизнь, реальность — на уровне человеческой души, там корни всего плохого и хорошего» [А, с. 344].

Как роман *Авиатор* является апофеозом самости, так третья и четвертая книги *Лавра* показывают последовательную трансформацию героя и его становление в модусе другости.

В лагерных воспоминаниях Лихачёва есть фрагмент, описывающий внутренний переворот героя, спасающегося от расстрела: «Ясно, что вместо меня был „взят“ кто-то другой. И жить надо мне **за двоих**. Чтобы перед тем, которого взяли за меня, не было стыдно!»⁴⁸. Эта ночь — новая точка отсчета, после которой автогерой Лихачёва перестает жить так, как жил

⁴⁶ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, 6312.

⁴⁷ См.: В. В. Розанов, *О «народо»-божии как новой идее Максима Горького*, в кн.: он же, *Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях*, под общ. ред. А. Н. Николюкина, Москва 1996, с. 530–532.

⁴⁸ Д. С. Лихачёв, *Мысли о жизни...*, с. 199.

прежде, лишается страха за свою жизнь. Словами Айрапетяна, мировой человек вошел в мирянина, Лихачёв стал представительной личностью.

Покаяние (от греч. μετανοία «изменение мыслей») переживает и Арсений, проходя путь от инфантильного эгоизма через служение людям к самоотречению. Вина за гибель невенчанной жены и не родившегося ребенка подвигает его на жизнь «за двоих», сопоставлять каждое событие с мысленным образом Устины. Он последовательно становится врачом, юродивым, странником, монахом, схимником. Схима, уход из мира отчетливо и тяжело переживается Лавром, поскольку в данном случае он должен расстаться с миром, сконструированным памятью. Умерев, он становится трупом, который, согласно завещанию Лавра, волокут и бросают в болота.

Обратим внимание на некоторую двойственность заключительной сцены. Герой Водолазкина пытается отказаться от греховного тела, увидев в нем источник своего падения и самости: «Когда я покину мое тело, им же согрешил есмь, не церемоньтесь с ним особенно. Привяжите к ногам веревку и тащите его в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам» [Л, с. 433]. Но с другой стороны, не проявляет ли Лавр свою волю там, где свершается Воля Божья, и не совершает ли таким образом акт посмертного самоубийства? Своим завещанием он полностью перечеркивает возможную ситуацию обретения мощей (мощи не обретают, а утрачивают), превращая людей в невольных свидетелей глумления над мертвым телом и тем самым разрушая ситуацию предполагаемой канонизации.

Здесь важна дискуссия с толстовским отцом Сергием. Последний слушает разговор о себе по-французски и испытывает радость от того, что другие его не узнают. В этом подслушивании герой Льва Толстого косвенно признает себя святым при жизни. Сергей Бочаров справедливо усматривает гордыню если не героя, то его автора:

[...] в радости этой не может не быть опять шевеления гордости — если не самого героя, то автора за героя, Толстого, так мощно выписавшего его превосходство, его величие в эту минуту. Величие святости не без гордости⁴⁹.

Позиция Толстого также интерпретируется в ключе самости; в *Толкуя слово* Айрапетян пишет о том, что Толстой, будучи светским, мирским человеком, сам захотел стать мировым человеком и через своего героя Левина заявил: «Я сам народ»⁵⁰. Лавр у Водолазкина, вопреки страхам и искушениям отца Сергия, не боится навлечь на себя клевету, приютив

⁴⁹ С. Бочаров, *Бахтин-филолог: книга о Достоевском*, в кн.: он же, *Филологические сюжеты*, Москва 2007, с. 478.

⁵⁰ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, 6318.

у себя беременную Анастасию и приняв у нее роды. Он умирает, согревая собой младенца.

Собственно, «перемена мыслей» — подлинное свидетельство, главное событие и единственный результат встречи с Другим. Она наблюдается почти во всех произведениях Водолазкина. В результате такой встречи протестант и немец Кристиан готов стать православным монахом. Платонов приходит к мысли об ответственности всех и каждого в «коллективном самоубийстве» народа в период диктатуры и террора. Для Соловьева образ генерала Ларионова (искомого **другого**) становится частью его биографии. Лавр в финальном эпизоде с Анастасией исправляет ошибки, допущенные с Устиной. И во всех этих событиях проявляется главный принцип дружости — все как один.

Ключевые слова: самость, дружость, островное мышление, инфантильность, индивидуация, «все как один»

NOVELS BY EUGENE VODOLAZKIN IN THE COORDINATES OF SELFNESS AND OTHERNESS

Summary: The article discusses four novels of the writer-philologist Eugene Vodolazkin in the context of two categories: selfness and otherness. These categories are associated with the names of Vladimir Nabokov and Mikhail Bakhtin. In their works, selfness predetermines the appearance of the images of St. Petersburg at the beginning of the century, the motives of a happy childhood, the infantile features of heroes, island thinking, the priority of a written word and the hero's fatal loneliness. The otherness is connected with the motives of rejection of self, repentance, life for two people, and the ideas of collective responsibility for the terror and dictatorship of the twentieth century. A radical variant of another is the image of Laurus, who has passed from infantile selfishness to self-denial and service to people. As a method, the data of hermeneutic studies of Vardan Hayrapetyan (*Talking the word. The experience of hermeneutics in Russian*) are used.

Keywords: selfness, otherness, island thinking, infantilism, individuation, “all as one”

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Антони Бортновски

Польша, Познань

Университет имени Адама Мицкевича

**КОНЦЕПТ «СВОЕ — ЧУЖОЕ» В РОМАНЕ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА СОЛОВЬЕВ
И ЛАРИОНОВ (А ТАКЖЕ В ДРУГИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВТОРА)**

«Свое» и «чужое» — одни из центральных концептов культуры. Они носят универсальный характер, являясь присущими не только художественному творчеству, но и научному и бытовому мышлению¹. Как справедливо заметил Валерий Зусман, в основе всякого сравнения и сопоставления лежат механизмы тождества и различия «своего» и «чужого». Следует обратить внимание на их тесную взаимосвязь, которая заставляет согласиться с учеными, утверждающими существование единого концепта «свое — чужое»². Осмысление «своего», рассматриваемого как близкое, родное, личное, исключительное, дорогое и понятное, в некотором смысле автоматически предполагает существование «чужого» — далекого, отстраненного, враждебного, иногда безразличного или непонятного. Образы людей, предметов и явлений в литературном произведении про-

¹ В. Зусман, *Концепт в системе гуманитарного знания*, «Вопросы литературы» 2003, № 2, <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html> [дата обращения: 16.05.2018].

² Там же.

являют внутреннюю динамику интересующего нас концепта, находясь в постоянном движении в рамках оппозиции «свое — чужое». Постепенное перемещение объекта между обоими полюсами обусловлено возможностью существования «чужого» в «своем» и наоборот, что неоднократно затрудняет или делает невозможным определение точного момента перехода между составляющими концепта.

Именно с такой неоднозначностью и гибкостью «своего» и «чужого» мы имеем дело в романе *Соловьев и Ларионов* Евгения Водолазкина, на материале которого постараемся раскрыть суть концепта. В работе мы обратимся также к другим избранным произведениям автора (*Близкие друзья*, *Дом и остров*, *Моя бабушка и королева Елизавета*) с целью доказать, что выраженный в романе образ «своего» и «чужого» имеет в контексте творчества Водолазкина универсальный характер.

Итак, уже само заглавие романа *Соловьев и Ларионов* наводит на мысль о сочетании «своего» и «чужого». Речь здесь идет, конечно, не о самих фамилиях, а о названных ими героях, представляющих два временных плана, являющихся основой композиции произведения. Первый из персонажей — Соловьев — историк, живущий в относительно недавние 90-е годы XX века; второй — Ларионов — белый генерал, участник Гражданской войны, во многом олицетворяющий дореволюционную Россию. Для современного читателя более понятным, «своим», окажется, естественно, современник Соловьев, особенно на фоне представителя давно ушедшей, в какой-то степени «чужой» эпохи. Здесь следует отметить, что в контексте осмысления концепта «свое — чужое» существенную роль играет категория времени, формируя один из его ключевых, на наш взгляд, маркеров — оппозицию «настоящее — прошлое» (наряду с «настоящее — будущее»).

Эта оппозиция в романе преодолевается и перестает совпадать с категориями «своего» и «чужого». Для историка Соловьева прошлое становится не менее близким, а даже более родным, чем современная ему действительность:

Глядя на характерные предметы эпох, Соловьев часто тосковал по не виденным им временам, и это ему самому казалось удивительным. Он не стремился в этих временах жить, он не считал их ни добрыми, ни даже просто интересными, но — тосковал. Напрасно, однако, юноша удивлялся своему чувству: это было тоской по *другому*, горячим желанием сделать его своим [...]. Не отдавая себе в том отчета, Соловьев испытывал отцовское чувство историка, усыновляющего чужое время³.

³ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2016, с. 75–76. Далее цитаты приводятся по этому же изданию с указанием страницы в скобках.

Как известно, «чужое» может быть притягательным⁴, а тосковать или скучать можно по чему-то близкому, родному. Чувства Соловьева доказывают, что только от субъекта зависит, в какой степени то или иное время будет для него своим. Это, впрочем, типично с точки зрения вневременности прозы Водолазкина.

Главных героев романа *Соловьев и Ларионов* соединяет множество нитей-мостов, которые на первый взгляд могли бы остаться незамеченными. О поверхностной непохожести персонажей сообщает сам повествователь:

Что, спрашивается, соединило две столь непохожие личности, как историк Соловьев и генерал Ларионов, если позволительно, конечно, говорить о соединении молодого, цветущего исследователя и утомленного сражениями полководца, ушедшего к тому же в мир иной? [с. 11–12]

Ответ отнюдь не ограничивается констатацией, что жизнь генерала является объектом исследований Соловьева — их связь более многомерна. Выбор научной темы лишь инициирует постепенную трансформацию Ларионова в сознании молодого историка — из отвлеченной исторической личности в близкого, почти родного человека. Процесс достигает своей кульминации, когда Соловьев осознает, что Лиза — его первая любовь — это внучка Ларионова:

Ему хотелось ее как никогда. Ее — как внучку генерала. Как превращавшую его в родственника ее великого деда. И, конечно же, как Лизу, свою первую женщину. Соединенность исследователя с материалом достигала своего апогея [с. 255].

Впоследствии оказывается, что Соловьев ошибся — Лиза была лишь однофамилицей генерала Ларионова. Это, однако, уже не отменяет его чувств к девушке, о которой он еще недавно хотел забыть: «Он постарался вытолкнуть Лизу из сознания, как потихоньку выталкивают бабушку, забредшую в разгар вечеринки в гостиную» [с. 188].

Получается, что восприятие человека «своим» или «чужим» зависит от обстоятельств и в определенной степени довольно условно. Ведь то, что кто-то не хочет веселиться с бабушкой на вечеринке, совершенно не обязательно значит, что он ее не любит и не считает близким человеком. Симптоматично, что ни генерал Ларионов, ни Лиза не принимают непосредственного активного участия в своем «освоении» или «отчуждении» Соловьевым. Условность категорий «своего» и «чужого» в сфере

⁴ «„Чужое“ бывает притягательным, вызывает интерес, любопытство и даже пиетет, если известно о его превосходстве по каким-то параметрам [...]» (Э. А. Китанина, А. В. Гармаш, *Концепты «свое/чужое» в современной лингвокультурологической ситуации*, «Молодой ученый» 2016, № 7.4, с. 24, <https://moluch.ru/archive/111/28209/> [дата обращения: 16.05.2018]).

межчеловеческих отношений дополняется затем их прямой зависимостью от сознания индивида, в котором статус той или иной личности никогда не несет на себе печати детерминизма, объективной однозначной определенности.

Восприятие мира сквозь призму «свое — чужое» касается в прозе Водолазкина не только людей, но также явлений и вещей. В данном контексте привлекают внимание указания на свойственную человеку тенденцию к штамповому мышлению, автоматизму и схематичному подходу при отнесении окружающих явлений к упомянутым категориям. В качестве примера приведем личность Петра Терентьевича Козаченко, одного из персонажей *Соловьева и Ларионова*, переехавшего в 70-е годы в ялтинскую коммуналку с Западной Украины. «Чужая» действительность осваивается им моментально: «В дальнем от окна углу под рушниками был повешен портрет украинского поэта Т. Г. Шевченко (1814–1861)» [с. 88]. Сомнения возникают у Козаченко, когда в его комнату, занимаемую ранее генералом Ларионовым, должен вернуться нелегально вынесенный соседом массивный шкаф с резными двуглавыми орлами. Лишенный какой-либо истинной идейности, Козаченко тут вдруг колеблется и только после долгих колебаний, вызванных упомянутыми изображениями, решает согласиться водворить тяжелую вещь «на прежнюю территорию» [с. 90], «занятую» ведь уже Шевченко. Портрет украинского поэта и старинный дубовый шкаф с гербами Российской империи, став в данном случае типичными примерами бодрийяровского симулякра⁵, в системе ценностных координат Козаченко могли в одном помещении запросто вступить в абсурдное по своей сути противостояние.

Открытость сознания, свободного от штампового мышления, приводит к положению, в котором трансформация «чужого» в «свое» во многом обусловлена воображением индивида и его ассоциативными способностями. В результате иногда самым неожиданным образом, буквально на ровном месте, из моря «чужого» извлекаются капли «своего». Показательным примером в данном случае может стать сцена из повести *Близкие друзья*, в которой немецкий солдат Ральф летом 1941 года ставит первые шаги на советской территории, однозначно чужой и враждебной:

Их неумолимо поглощало русское пространство — бескрайнее, а главное — враждебное. Враждебность сказывалась не только в том, как на них смотрели здешние жители, — она ошутимо сквозила даже в движении облаков, в том, как лежали поля и текли реки⁶.

⁵ См.: Ж. Бодрийяр, *Прецессия симулякров*, в кн.: он же, *Симулякры и симуляция*, пер. А. Качалова, Москва 2016, с. 5–61; см. также: Н. Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000, с. 56–69.

⁶ Е. Водолазкин, *Близкие друзья*, в кн.: он же, *Совсем другое время...*, с. 392.

И в этой, казалось бы, однозначно чужой действительности неожиданно пробивается «свое»:

Для переправы через Буг наводили понтонный мост. Когда танки ехали по мосту, носы понтонов качались. Они напоминали качание гондол у причала Сан-Марко, где Ральф, случалось, гулял с родителями, приехав на каникулы в Венецию. Тот же плеск воды о блестящие борта, солнечные блики на волнах.

Однажды в Венеции они встретили Эрнестину с родителями⁷.

Цепь ассоциаций приводит героя к идиллической картине детства и, наконец, к воспоминаниям о любимой женщине, всплывающим на фоне танковой переправы в начале одного из самых кровопролитных этапов Второй мировой войны. «Свое» и «чужое» в очередной раз опровергают свою несочетаемость.

Следует обратить внимание на то, что «свое — чужое» находится на пересечении мотивных полей нескольких концептов, таких как «родина», «дом» и многие другие. Не иначе ситуация представляется в романе *Соловьев и Ларионов*. В качестве примера рассмотрим концепт «война», который в определенной степени *a priori* предполагает существование однозначного разделения «своего» и «чужого», подчеркнутого их взаимным антагонизмом. Кроме оппозиции «свой — враг», существенными маркерами концепта «война», пересекающимися со «своим — чужим», станут, несомненно, «жизнь — смерть» и «личное — коллективное». Образ Гражданской войны в романе во многом сосредоточен на деконструкции данных бинарных оппозиций. Во-первых, по своей сути гражданская война сама по себе нарушает классическую оппозицию «свой — враг». Являясь столкновением в рамках одной страны, одного народа, она изначально предполагает конфронтацию с «чужим», которое по сути является переродившимся, отколовшимся «своим». Если отбросить идеологическую составляющую войны, что явно имеет место в произведении (впрочем, это можно отнести и к *Близким друзьям*), искусственность и условность разделения «красных» русских и «белых» русских становится очевидной, а вывод о бессмысленности самого противостояния напрашивается сам собой. В итоге в образе Гражданской войны преодолевается ее главный стереотип: оппозиция «красные — белые». Генерал Ларионов не видит в красноармейцах «чужих», что наглядно подчеркивают его слова во время ночной встречи с ними:

— Кто идет? — спросили у костра.
— Свои, — ответил генерал [с. 309].

⁷ Там же, с. 387.

Взгляд на события с перспективы постсоветского времени подчеркивает такую трактовку событий — ведь победа красных оказалась недолговечной, и в итоге они разделили судьбу белых, перейдя в разряд исторического прошлого. В *Соловьеве и Ларионове* в какой-то степени разоблачается убеждение людей об исключительности современности, «своего» времени, во многом вызывающее неспособность понять суть истории. Генерал Ларионов, проживая в советском Крыму, окончательно вырабатывает позицию «нейтралитета» по отношению к историческим событиям:

[...] указом Н. С. Хрущева Крым был передан Украине. Следует отметить, что этот же вопрос в свое время привлек внимание генерала Ларионова. Присоединение к Украине произвело на него не меньшее впечатление, чем пуск троллейбуса. Вместе с тем престарелый генерал был вовсе не склонен это обстоятельство драматизировать.

— Русские, не жалейте о Крыме, — заявил он, сидя на молу майским днем 1955 года.

[...]

— Как человек, оборонявший эти места, я говорю вам: удержаться здесь невозможно. Никому. Таково свойство полуострова [с. 49–50].

Впрочем, выводы генерала, особенно любопытные в контексте актуальных событий вокруг Крымского полуострова, можно отнести и к истории человечества в целом, в которой с определенной точки зрения все «свое» было когда-то «чужим», и, более того, рано или поздно снова таковым станет. Убеждение о неопределенности истории высказывает герой-повествователь другого произведения Евгения Водолазкина, автобиографического рассказа *Дом и остров*: «человечество не имеет цели, цель имеет только человек. Им одним, говоря всерьез, и стоит заниматься. Во всем, что шире человека, есть какая-то ненадежность»⁸.

Генерал Ларионов, по всей вероятности еще в молодости понявший эту закономерность, уже в годы Гражданской войны стремился дистанцироваться от идеологического противостояния и замечал в этом аспекте явное преимущество насекомых:

Находясь в районе ожесточенных боев Белой и Красной армий, они соблюдали строгий нейтралитет. Их умение не замечать общественные катаклизмы достигало абсолютной точки и вызывало у генерала восхищение [с. 170].

Сам Ларионов, утомленный к тому времени ставшей «чужой» ролью исторического деятеля, вынужден вопреки себе руководить бессмысленной бойней. Это особенно заметно в сцене сражения на Перекопском перешейке. Ларионов с одинаковым сочувствием относится и к своим

⁸ Е. Водолазкин, *Дом и остров*, в кн.: он же, *Совсем другое время...*, с. 455.

солдатам, и к обреченным красноармейцам, которым предстоит вскоре погибнуть от пуль автоматов Белой армии. Дополнительно из безликой красной массы он вылавливает взглядом отдельных солдат, подчеркивает их индивидуальность и в итоге в одном из погибших узнает Ланского — своего друга по Кадетскому корпусу.

Генерал обнял Ланского. Он прижался к его уцелевшей щеке. По щеке Ланского потекла слеза и тут же замерзла. Это была слеза генерала.

— Похоронить, — приказал генерал [с. 320].

Эта яркая сцена становится символом преодоления чужой, навязываемой герою извне логики войны — генерал Ларионов стремится отстоять право выбора своей системы ценностей.

Очередным тесно связанным с оппозицией «свое — чужое» концептом является «дом», на специфику функционирования которого в произведениях Евгения Водолазкина также стоит обратить внимание. Речь здесь пойдет о «доме», близком по значению понятию «уют», как это определил в своей работе Юрий Степанов. Как отмечает ученый, «понятие „уют“ для нас [...] всегда ассоциируется со „своим“, только себе принадлежащим небольшим пространством, как-то отгороженным, отграниченным от внешнего мира [...]»⁹. В эпоху исторических потрясений «дом» неоднократно становится убежищем, в котором сохраняется все близкое, родное и «свое». Подобных образов пространства, отделенного от внешнего, «чужого» и враждебного мира, в русской литературе можно найти множество. Интересно, что в романе *Соловьев и Ларионов* «дом» как конкретное место, наполненное духовным содержанием, фактически не существует. Из произведения явно вытекает, что условность восприятия времени «своим» или «чужим» касается также пространства — ощущение дома не связано с четко определенным местом. «Дом» вторичен по отношению к человеку, который способен наделять пространство его (то есть дома) атрибутами. «Вообще говоря, неслучайно то, что и Соловьев, и Ларионов были детьми железнодорожников» [с. 36], — замечает повествователь. Действительно, оба героя чувствовали себя уютно и безопасно в движущемся поезде, который *a priori* не может быть приписан к одному конкретному месту. Генерал Ларионов вспоминает детские ощущения и «уютную роскошь вагона», закрывая в 1920 году люк бронепоезда [с. 39], а Соловьев наслаждается «щемящим железнодорожным уютом», путешествуя первый раз в купейном вагоне [с. 41].

⁹ Ю. С. Степанов, *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*, Москва 1997, с. 694.

Условность понятия «дома», полностью зависимо от субъективного восприятия индивида, подчеркивают как картина достаточно спокойной жизни генерала Ларионова, не ощущающего дискомфорта в советской Ялте, так и отношение Соловьева, лишенного ностальгии по своему родному селению. У станции, на которой герой провел первых шестнадцать лет своей жизни, не было названия, она именовалась лишь номером — 715-й километр. Уже это в какой-то степени обезличивает ее, осложняет формирование эмоционального отношения. Когда же главный герой возвращается в родной дом и пытается нащупать в нем осколки прошлого, оказывается, что место, в котором он вырос, стало уже чужим. Пространство, само по себе, не оформленное сознанием, не может быть родным — лишь человек наделяет его значением и затем может воскрешать в нем «свое». Это понимание постепенно приходит к Соловьеву:

Он пошел в направлении леса, за которым находилась станция *715-й километр*. В лесу его удивило, что широкая прежде двухколейная дорога захирела, сузилась и превратилась в тропинку. [...]

Здесь Соловьев мог идти с закрытыми глазами. Мог легко повторить все слова, сказанные им и Лизой в этом лесу. Что и где было сказано, он помнил с точностью до каждой встреченной ели. Вернее, он забыл это, но, увидев деревья, вспомнил. Ему казалось, что когда-то он оставил эти слова висеть здесь, а теперь просто собирал их на ходу с пушистых ветвей [с. 268–269].

Сценой, в которой главный герой окончательно осознает, что он сам может сделать полузаброшенную станцию вновь родной и близкой, является момент, когда Соловьев с закрытыми глазами вслушивается в гул проезжающего поезда:

Если представить, что вместо рябины в будке регулировщика находится его мать (рельсы тихо загудели), если представить, что скамейка цела и на ней сидит Лиза (он все еще не открывал глаз), то происходящее можно признать тихим летним вечером его детства. [...]

[...] Если правильно повести себя здесь, на платформе, жизнь снова нащупает свое прошлое. Зацепится за него. То, что казалось умершим, внезапно обнаружит свой пульс, и они вернутся домой втроем — Соловьев, мать и Лиза. Всё, произошедшее позднее, — смерть матери и бабушки, его отъезд, учеба в университете — окажется недоразумением, необдуманном уходом из **уюта** [Выделение наше. — А. Б.] этого вечера.

Они вернутся **домой** [Выделение наше. — А. Б.] [с. 274, 276].

Соловьев, таким образом, обретает независимость как от времени, так и от пространства. Глаза ведь можно закрыть везде, а значит, «дом» и все «свое» связано прежде всего с человеческим сознанием, а не с конкретным местом. Скорее всего, именно потому «закрывая свой дом, он [Соловьев.

— А. Б.] подумал, что закрывает его навсегда» [с. 285]. Возвращаться главному герою на заброшенную станцию было бы незачем — она помогла ему обрести то, что и так скрывалось в его сознании, и на этом ее роль в жизни Соловьева закончилась.

Интересно, что подобного рода «воскрешение» «дома» имеет место в явно автобиографическом произведении *Моя бабушка и королева Елизавета*, когда герой-повествователь возвращается в Киев и оказывается на месте только что снесенного здания, в котором прошло его детство:

[...] я повернулся к площадке спиной и смотрел на пирамидальные тополя перед бывшим домом. Они стояли так, словно с ним ничего не произошло. Я попытался вести себя так же. Представил себе, что за спиной — наши окна, что в одном из них — бабушка, что она меня зовет. И я услышал ее голос¹⁰.

Данный фрагмент в очередной раз доказывает, что в произведениях Евгения Водолазкина восприятие дома, войны, истории всецело зависит от человека, и согласно приведенным уже в настоящей работе словам *Дома и острова*, им одним, говоря всерьез, и стоит заниматься.

Подытоживая вопрос концепта «свое — чужое» в романе *Соловьев и Ларионов* и других рассмотренных нами произведениях, еще раз выделим основные его черты. Это высокая внутренняя интегрированность и целостность концепта ввиду неоднозначности тех или иных явлений действительности по отношению к его «полюсам». Такое положение вытекает из условности категорий «своего» и «чужого», воспринимаемых в сугубо субъективном ключе. «Свое» превращается в «чужое», «чужое» приближается к «своему», и эта внутренняя динамика концепта лишена линейности, являясь в высокой степени непредсказуемой. Ведущую роль в указанных процессах играет сознание субъекта, так как концепт «свое — чужое» в прозе Евгения Водолазкина крайне антропоцентричен.

¹⁰ Е. Водолазкин, *Моя бабушка и королева Елизавета*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2015, с. 190.

Ключевые слова: *Соловьев и Ларионов*, концепт «свое — чужое», концепт «дом», концепт «война», вневременность

**THE CONCEPT OF “FAMILIAR — STRANGE”
IN EUGENE VODOLAZKIN’S NOVEL *SOLOVIEV AND LARIONOV*
(AND IN HIS OTHER WORKS)**

Summary: The subject of the present paper is the functioning of the concept of “familiar — strange” in the novel *Soloviev and Larionov* and other works of Eugene Vodolazkin. In the writer’s prose this opposition is quite flexible and conventional. The categories of “familiar” and “strange” completely depend on the perception of the individual, whose consciousness determines their conventionality. In the novel *Soloviev and Larionov* another rule is also noticeable — the relativity of “familiar” and “strange” in relation to time and space. In this article, the functioning of the concepts of “war” and “home”, the motive fields of which intersect with the concept of “familiar — strange”, is analyzed in the works of Vodolazkin, with the purpose of revealing this regularity.

Keywords: *Soloviev and Larionov*, the concept of “familiar — strange”, the concept of “home”, the concept of “war”, timelessness

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Ирина Савкина

Финляндия, Тампере
Тамперский университет

**ФУНКЦИЯ ВОСПОМИНАНИЙ
В ИСТОРИИ И ИСТОРИИ
(РОМАН ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА
СОЛОВЬЕВ И ЛАРИОНОВ)**

Второй из опубликованных романов Евгения Германовича Водолазкина *Соловьев и Ларионов* повествует о молодом историке Соловьеве, который собирает материал для своего диссертационного исследования о знаменитом белом генерале Ларионове. Главным предметом научного интереса Соловьева является возглавленное генералом сражение на Перекопском перешейке и несостоявшаяся эвакуация, в результате чего Ларионов остался жить в советском Крыму и, ко всеобщему удивлению современников и потомков, не был расстрелян красными.

Вопрос о том, что такое **история**, как надо ее исследовать, что значит быть историком — постоянно обсуждается в тексте в разных жанровых регистрах: от пародийного до трагического.

Одновременно перед нами разворачиваются жизненные **истории** двух заглавных героев — истории, которые переплетаются, взаимоотражаются и прорастают друг в друга, как это отображено на рисунке Михаила Шемякина, украшающем обложку книги, вышедшей в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2009 году.

И, наконец, термин **история** можно употреблять как синоним понятия повествование, нарратив.

Во всех трех случаях интерпретации истории — как науки, как судьбы и как нарратива — важную роль в тексте играют воспоминания и другого рода личные свидетельства.

Целью данной статьи является анализ функций автодокументов в указанных выше романских контекстах. Нам представляется, что рассмотрение этой конкретной темы может быть одним из ключей к пониманию проблематики как анализируемого романа, так и всего творчества Е. Водолазкина, в центре которого вопросы о соотношении рационального и эмоционального, общего и персонального, памяти и забвения, о власти и бессилии хроноса, о жизни, смерти и бессмертии.

Один из заглавных героев романа — Соловьев — историк, начинающий свою академическую карьеру. Научный мир и научный дискурс является в романе одним из объектов многостороннего и многоуровневого изображения и (само)рефлексии. Автор через своего героя и вместе с ним обсуждает возможности научного, рационального постижения реальности, в данном случае исторического прошлого, амбиции членов гуманитарного академического сообщества, пределы и тупики подобных методов работы с действительностью и, в частности, с эгодокументами, то есть разного рода свидетельствами очевидцев.

Историк Соловьев после работы в библиотеках и архивах, изучения чужих научных трудов, цифр и фактов, воспользовавшись подвернувшимся грантом, едет в Крым — в места, где воевал и жил генерал Ларионов, встречается со свидетелями его жизни и предпринимает почти детективное разыскание воспоминаний генерала. Устные и письменные эгодокументы в этом академическом контексте — важный научный источник в ряду других¹, и потому их поиск и собирание вызывают такой научный азарт у диссертанта. Смысл труда историка — найти, зафиксировать и оценить степень достоверности свидетельств очевидцев. Биограф-историк выступает как представитель Истории, как «та самая инстанция будущего, к которой апеллировал сам персонаж»².

В этом контексте индивидуальный голос очевидца важен не сам по себе, а как часть той истории, которую пишет историк от лица Истории. Возможно, поэтому ни одно из свидетельств не представлено в романе

¹ См. об этом: Ю. Зарецкий, *Документ для историка: источник, свидетельство, текст*, в кн.: он же, *Стратегии понимания прошлого*, Москва 2011, с. 15–37.

² А. Л. Велевский, *Биографика как дисциплина гуманитарного цикла*, в кн.: *Лица. Биографический альманах*, вып. 6, ред.-сост. А. И. Рейтблат, Москва–Санкт-Петербург 1995, с. 37.

прямо, а все становятся известны читателю только в пересказе. То, как именно подается пересказ, как строится интерпретационная рамка, — важно, так как, на наш взгляд, это является способом проблематизировать позицию серьезного, всеведующего историка-арбитра истины.

Свидетельства поклонников генерала, собравшихся на квартире новой знакомой Сольвьева Зои (глава 7-я), которые «хорошо знали генерала лично»³, излагаются так, что индивидуальные голоса неразличимы, неопознаваемы и не поддаются верификации. Иногда мелькает ссылка на отдельное мнение («по мнению княжны Мещерской» [с. 118]; «и здесь точка зрения княжны была фактически опровергнута Шульгиным» [с. 118]) или на комментарии Зои, но в основном мы не можем различить голоса свидетелей в этом потоке рассказа о «нехорошей квартире», буйных соседях генерала и его семейной жизни. Не совсем ясно и кто здесь нарратор, кому принадлежит иронический пересказ хорового свидетельства, — Соловьеву, который является внутренним адресатом, или повествователю. Однако в любом случае коллективный мемуар воспроизводится другим, внешним голосом в ироническом ключе. Ироническая игра со свидетельством, с категориями референциальности и правдивости продолжается и на метауровне, в химерических ссылках типа «См. Булыга А. А. *Последний из УДГ*, 1956, с. 97» [с. 111]⁴.

Другое свидетельство — рассказ денщика Ларионова Тимофея Жженки о встрече генерала с красным командиром Жлобой на железнодорожной станции Гнаденфельд (глава 18-я) — Соловьев находит в *Полном своде русского фольклора* в качестве образчика одного из жанров устного народного творчества. «Записывая фольклор, такой текст и в самом деле можно было принять за фольклорный: все зависело от силы ожидания» [с. 305], — комментирует повествователь-герой.

И даже ключевой для анализируемого произведения текст — воспоминания генерала Ларионова, поиск которых лежит в основе романной интриги, — читатель узнает в пересказе. Автобиографические записки генерала появляются в романе фрагментарно, частями. Сначала упоминаются найденные в одном из эмигрантских архивов и опубликованные французской ларионоведкой Амели Дюпон *Наброски к автобиографии*. Хотя на этот текст трижды даются постраничные ссылки [с. 34, 58, 198],

³ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов: роман-исследование*, Москва 2009, с. 108. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁴ Как известно, Булыга — это партизанский псевдоним советского писателя Александра Александровича Фадеева, автора незаконченной эпической трилогии *Последний из удэе*, 1-й том которой вышел в 1933 г. В романе Е. Водолазкина сноска на сочинение *Последний из УДГ* сопровождает сообщение о расстреле в 1929 г. соседа генерала Ларионова, К. И. Серегина, члена краснофлотской расстрельной команды.

прямые цитаты из него мы видим только в распечатках материалов к докладу профессора Тарабукина *Ларионов и Жлоба: текстологическая коллизия*, прочитанному на научной конференции «Генерал Ларионов как текст». Фрагменты детских воспоминаний генерала выбраны докладчиком как материал для сопоставления с частями из текста красного командира Д. П. Жлобы *Репорт о вступлении в г. Ялта*. То есть автобиографический текст здесь препарирован и вставлен в контекст научного как аргумент в пользу концепции исследователя.

Второй найденный Соловьевым отрывок из мемуаров генерала Ларионова написан чужой рукой: генерал диктовал свои воспоминания Нине Федоровне Акинфеевой. «Воспоминания генерала начинались так: „Десяти лет я был отдан родителями во Второй кадетский корпус”» [с. 135]. Здесь мы слышим голос генерала, он начинает рассказ о себе от первого лица, но на этой фразе перволичное повествование и заканчивается. Всё дальнейшее содержание второго фрагмента воспоминаний о детстве, об учебе в кадетском корпусе дано в пересказе. Причем субъект воспоминаний не только объективируется третьеличной грамматической формой, но он почти нигде и не обозначается местоимением **он**: речь последовательно и тавтологично ведется о **генерале** или **кадете** Ларионове. Пересказ представляет нам историю Ларионова — но не как автодокумент, историю Я (Self), а как версию романа воспитания генерала, текст о том, «как закалялась сталь».

Присланная Соловьеву Лизой, его первой возлюбленной, завершающая часть воспоминаний генерала, которую он читает в поезде в последней главе романа, написана генералом Ларионовым собственноручно. Это рассказ об отступлении с Перекопа и событиях в Ялте, которые спасли жизнь не успевшим эвакуироваться солдатам и офицерам отряда Кологривова и самому генералу. Волшебным инструментом спасения оказались детские воспоминания Ларионова. Однако и весь этот финальный текст в тексте, который содержит воспоминания внутри воспоминаний, излагается внешним голосом повествователя; генерал в этом автотексте опять не субъект: а объект, не **Я**, а **Он**, **Генерал**.

Таким образом, голос Ларионова (как и голоса других свидетелей прошлого) в тексте всегда звучит в пересказе, внутри интерпретационной рамки. История человека, им самим рассказанная, превращается в повествование из серии ЖЗЛ — историю знаменитого генерала. Ларионов является для Истории, которую пишут историки, «объектом повышенной нагрузки, эмблематической значимости»⁵, а его биографы получают

⁵ Б. В. Дубин, *Биография, репутация, анкета. О формах интеграции опыта в письменной культуре*, в кн.: *Лица. Биографический альманах...*, с. 13.

надежду попользоваться резервом «неотчуждаемых исторических заслуг и педагогических привилегий»⁶ жанра.

Однако, несмотря на очевидную «замечательность» объекта, попытки жизнеописания генерала наталкиваются на ряд проблем. Биография исторически значимой личности, как замечает Борис Дубин, обычно строится по одной из трех моделей: это или житие, или жизнеописание, смысл которого показать процесс восхождения великого мужа к историческому статусу, или рассказ о подвиге⁷. При ближайшем рассмотрении оказывается, что ни одна из этих биографических стратегий в случае генерала не работает. История его жизни лишена признаков святости, но, с другой стороны, она лишена и необходимой для «правильной» исторической биографии цельности, идеи пути, движения по восходящей. Бесстрашный белый генерал почему-то был помилован врагами и прожил вторую половину жизни в советской коммуналке, окруженный персонажами со страниц романов Ильи Ильфа и Евгения Петрова — в «маленьком мире с маленькими людьми и маленькими вещами»⁸. Советско-коммунальная старость генерала накладывает отпечаток сомнительности и на его военный подвиг, а значит — делает дефектным или даже невозможным третий вариант биографии героя.

В определенной степени решить эти загадки и восполнить дефекты биографии генерала призвана его автобиография, которую с упорством детектива разыскивает Соловьев. Но это было бы возможно в том случае, если бы воспоминания⁹ Ларионова оказались тем «классическим» вариантом автобиографического повествования, который был описан еще в 1956 году Жоржем Гусдорфом в его знаменитой статье *Условия и границы автобиографии* (*Conditions et limites de l'autobiographie*)¹⁰. Европейская автобиография

⁶ Там же.

⁷ Там же, с. 16–17.

⁸ И. Ильф, Е. Петров, *Золотой теленок*, в кн.: они же, *Двенадцать стульев. Золотой теленок*, Москва 2010, с. 448.

⁹ В романе Е. Водолазкина термины «воспоминания», «мемуары» и «автобиография» по отношению к автодокументальным записям генерала употребляются как синонимы, хотя в строго научном смысле это разные жанровые варианты этотекста.

¹⁰ G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography* [пер. с франц. J. Olney], в кн.: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. by J. Olney, Princeton, New Jersey 1980, с. 29–48. Гусдорф подчеркивает, что речь идет об европейском варианте автобиографического повествования, возникшем в Новое время. Уже сам Гусдорф обозначает границы такого типа автобиографии. Тем более она была проблематизирована и оспорена писавшими об автобиографии позже (см., напр., другие статьи указанного выше сборника, в котором опубликован перевод статьи Гусдорфа). В интересующем нас контексте использования автобиографий историками см.: Ю. Зарецкий, *Историки и автобиография*, в кн.: он же, *Стратегии понимания прошлого...*, с. 231–243.

нового времени, о которой пишет Гусдорф, требует от человека создать дистанцию по отношению к себе для того, чтобы реконструировать себя в фокусе специального единства и идентичности сквозь время. Вся жизненная дорога рассматривается автором-повествователем как путь в ту точку, где он сейчас находится, к тому итоговому состоянию, которого он достиг на момент создания текста. При этом втором перечтении своей жизни всё случившееся обретает смысл, становится как бы частью невидимого плана. Судьба завершена — значит, в определенном смысле совершенна.

Разрозненные фрагменты автобиографии Ларионова совсем не укладываются в такой стандарт, но исследователи-биографы (и Соловьев отчасти тоже) пытаются с помощью интерпретационных усилий «нормализовать» историю жизни Ларионова: «Кто отважится представить его не генералом» [с. 137].

Если же футляр генеральства — самый очевидный — кажется негодным, то у участников научной конференции «Генерал Ларионов как текст» (главы 12-я–14-я) имеются под рукой иные версии заполнения местоимения ОН: юродивый в докладе Кваши [с. 214–223], агент ЧК в докладе Папицы [с. 228–230] или женщина-трансвестит в докладе гендеристки из Бостона Алекс Шварц [с. 224–225]. Во всех случаях чужая жизнь пересказана, редуцирована, голос другого опредмечен и превращен в инструмент аргументации и способ конструкции собственного текста.

В эпизоде, посвященном научной конференции, предметом иронической проблематизации становятся не столько экзотические научные версии генераловедов, сколько сам подобный метод научной биографистики: прошлое прошло, и за безмолвных знаменитых мертвецов говорят ученые потомки, которые рационализируют и конструируют их прошлое в своих целях. При этом, как пишет Б. Дубин, применение определенных историко-ведческих «инструментов и процедур отказывает [...] в существовании»¹¹ тому, что плохо поддается нормализации, типизированию по тому или иному логическому основанию.

Однако, как нам представляется, обсуждение проблемы не сводится только к критике определенных научных методов. При чтении романа неизбежно возникает ряд вопросов иного уровня.

Возможно ли в принципе, читая и интерпретируя автобиографический текст или свидетельство очевидца, отделить факты от легенд, мифов, влияния доминантных дискурсов времени, коллективного воображаемого и т. п.? Возможно ли вообще услышать и описать **другого** как **другого**, без его объективации в угоду собственной научной концепции?

¹¹ Б. Дубин, *Биография, репутация, анкета...*, с. 21–22.

Уже в начале произведения об отношениях историка с материалом говорится не только в категориях научной добросовестности, достоверности и верифицированности, но с использованием таких понятий, как **тоска, желание, чувство**:

Глядя на характерные предметы эпох, Соловьев часто тосковал по не виденным им временам, и это ему самому казалось удивительным. Он не стремился в этих временах жить, он не считал их ни добрыми, ни даже просто интересными, но — тосковал. Напрасно, однако, юноша удивлялся своему чувству: это было тоской по *другому*, горячим желанием сделать его своим, поскольку тех, кто его некогда знал как свое, оно навсегда лишилось. Не отдавая себе в том отчета, Соловьев испытывал отцовское чувство историка, усыновляющего чужое время [с. 68].

Процесс поиска Соловьевым окончания воспоминаний генерала описан не как история научных разысканий, а как сильно эротизированная авантюра. Разговоры о способах охоты за воспоминаниями и о них самих возникают и ведутся во время романа с Зоей: под аккомпанемент касаний, поглаживаний, вожделений и совокуплений. Кульминации этот детективно-эротический исследовательский сюжет достигает на историческом ложе в ночном Воронцовском дворце:

Столь интимные отношения с прошедшим его как исследователя возбуждали. В этот миг он не чувствовал себя в истории гостем. Он был ее малой, но неотъемлемой частью. Его слияние с Зоей казалось ему слиянием с прошлым. Ставшим доступным, проникаемым, перед ним раздевшимся. Это был оргазм настоящего историка [с. 181].

Да собственно и контакт с самими найденными частями воспоминаний (первая обнаружена в шкафу среди белья, вторая — в «запретной комнате» ночного дворца) описывается как глубоко чувственный и телесный. «Ему было тяжело оставаться со своим счастьем наедине, как это бывает тяжело тем, чья связь осуждаема, незаконна, а может быть, даже преступна» [с. 135]. Соловьев испытывает «радость обладания рукописью», которая «принадлежала только ему, она трепетала при каждом взмахе начинавшей загорать руки», ощупывает рукопись, поглаживает, «сладоэротично» отодвигая начало чтения-обладания [с. 135].

Такое же соединение интеллектуального и чувственного желания Соловьев испытывает, когда у него рождается гипотеза о том, что подруга его детства Лиза Ларионова является внучкой генерала:

Всю дорогу до Ялты он думал только о Лизе. Ему хотелось ее, как никогда. Ее — как внучку генерала. Как превращающую его в родственника ее великого деда. И, конечно, же, как Лизу, свою первую женщину. Соединенность исследователя с материалом достигала своего апогея [с. 234].

Историк вступает с предметом своего исследования и написанным последним автотекстом в какую-то чувственную, глубинную, телесную связь, и поэтому он становится своего рода медиумом, через которого говорит тот другой, о ком он думает и пишет.

Так, в тексте появляется ряд воспоминаний Ларионова, порожденных сознанием Соловьева. Фокализатором в них является генерал: мы видим события его глазами, мир в его кругозоре, воссозданный с детальной подробностью, нам рассказывается о чувствах и мыслях генерала и т. д. То есть по всем формальным признакам текст строится как воспоминания Ларионова, но эти воспоминания при всей их телесной чувственности и детальности рождаются в сознании второго протагониста Соловьева. В главе 8-й «поднимаясь по каменной лестнице [ведущей в собор Св. Александра Невского. — *И. С.*], Соловьев представил себе входящего в храм генерала» [с. 130], после чего точка зрения повествователя Соловьева сменяется точкой зрения героя, Ларионова (или сливается с ней), превращая текст в своего рода воспоминания. Подобный же прием встречаем и в главе 10-й, когда, рассказывая знакомым Зои свой доклад, Соловьев начинает «вспоминать» о пережитом генералом при жизни опыте «схождения в гроб», погружении в траву и землю:

Прижавшись лицом к примятым стеблям, генерал представлял себя на этом поле мертвым. С распростертыми руками, с присыпанной землей головой. [...]

Генерал вспоминал, как однажды, еще кадетом, он отправился летом в военный лагерь. [...] Вырыв окоп, кадет Ларионов лег в него и закрыл глаза. Палящее солнце сменилось сказочной прохладой. Глухо, словно за сотни верст, до него еще доносились крики офицеров, звяканье лопат, топот лошадей по дороге, но это было уже не здесь. В другом, может быть, мире.

— «Райская прохлада», — прошептал он, представляя, что лежит в могиле. [...]

Генерал продолжал лежать. Он уже ощущал мощный зов снизу. Испытывал то успокоительное чувство вращаясь в землю, которое, как ему казалось, было знакомо всем убитым в бою. Убитые понимали, что всё для них уже кончилось, и могли наслаждаться пришедшим покоем [с. 156–157].

В романе есть еще два важных эпизода, когда Соловьев становится своего рода медиумом, превращается в Я-ОН и порождает «воспоминания» от лица генерала. Это финальная часть главы 14-й, когда покидающий Ялту Соловьев «сам того не зная, идет тем же путем, каким шел генерал Ларионов августовским вечером, числа примерно 24-го, 1938 года» [с. 238]. Вступая в след Ларионова, Соловьев как бы трансформируется нарративно в генерала, и мы видим описанные с точки зрения Ларионова события со всей подробностью случайных деталей и оказываемся посвящены в долгий разговор генерала с бывшим офицером, аптекарем Кологривовым о жизни и смерти [с. 237–244].

И наконец центральный эпизод жизни Ларионова — битва на Перекопском перешейке — тоже написан в последнем варианте диссертации Соловьева, когда он «начал входить в резонанс со своим материалом» [с. 278], в форме подробнейших воспоминаний генерала Ларионова, в глазах которого этот эпизод Гражданской войны запечатлелся не как сражение белых с красными, а как метафизический поединок белого (холода, неподвижности, смерти) с красным (огонь, тепло, движение крови в жилах жизни).

Для того, чтобы сделать голос генерала слышимым, историку Ларионову нужно срастись с ним, вжиться в опыт, пережитый генералом, в какой-то степени повторить этот опыт в своей жизни. Только совершив собственную одиссею и возвратившись к местам и воспоминаниям детства, туда, где впервые ощутил себя смертным; выпалывая «траву забвения» на могиле умерших родных, он становится способным проникнуть в загадку генерала и понять, что главное, о чем рассказывают воспоминания последнего, — это не описание жизненного пути к итоговой вершине, а опыт преодоления смерти, воскрешения из мертвых.

Ключевыми эпизодами воспоминаний Ларионова становятся те, что касаются его отношений со смертью, его опытов «испытания смерти»: лежание в окопе, как в могиле, в юности и в Крыму на поле боя, фотографирование в гробу; запись своего имени в заведенную им папку «мертвые» (куда он переводил из папки «живые» уходящих из жизни сослуживцев). «Но генерал был не просто мертв. Еще будучи жив, он в отличие от многих исторических деятелей, рассматривал смерть как неперемный факт жизни» [с. 56], он старался примериться к ней, «пережить» ее при жизни. После этого опыта смерти жизнь Ларионова может рассматриваться как процесс разложения, формами и этапами которого он так подробно интересуется.

Будущего нет: будущее покойника — разложение и превращение в прах; жизнь генерала продолжается не в будущее, а в прошлое, «к началу своему»¹², в детство, в бессмертие, в вечность, бывшую до рождения, а не после смерти. «Он выбрал воспоминания. На случай возможного отсутствия будущего он продолжил жизнь многократным переживанием прошлого» [с. 57]. Собственно свои воспоминания Ларионов вслед за Франсуа Рене де Шатобрианом и Владимиром Сергеевичем Печериным мог бы назвать *Замогильными записками*, и это один из ответов на мучительный для историков вопрос, «почему генерала не расстреляли»: нельзя уничтожить того, кто уже перешел за черту жизни. Но парадокс Ларионова в том, что

¹² А. С. Пушкин, *19 октября*, в кн.: он же, *Избранные произведения в трех томах*, т. 1, Москва 1985, с. 357.

за чертой жизни может быть не только смерть, но и жизнь, понимаемая не как путь, как биография, а как вечное возвращение на круги своя.

Мотив повтора, возвращения, многократного переживания — ведущий мотив в пере-житых, пере-чувствованных и пере-сказанных Соловьевым воспоминаниях генерала. Он «думал о том, что процесс его чтения сродни кругосветному путешествию, цель которого — вернуться в исходную точку» [с. 136]. Уходя в прошлое, воссоздавая не события и факты, а детали жизни в ее органической, тактильной, осязательной телесности, человек усилием памяти преодолевает смерть. Эта метафора в романе реализуется буквально. Последняя часть воспоминаний генерала рассказывает о том, как это воссоздание детского прошлого, возвращение к нему становится спасением от смерти для самого Ларионова и для оставшегося в занятом красными Крыму отряда Кологривова. Сделав солдат и офицеров частью «живых картин» из воспоминаний детства, командир спасает их от смерти, делает частью вечно длящейся жизни, которая никуда не исчезает и постоянно возвращается, как волна прибоя на морском берегу, недаром бывшем для генерала «местом торжества жизни» [с. 59].

Соловьев понимает это, потому что сам сумел пережить нечто подобное, возвратившись в места своего детства, на железнодорожную платформу *715 километр*, в оставленный дом и на могилы близких.

Им всем нужно взять себя в руки. Выдохнуть, не двигаться. Если это мгновение не спугнуть, оно останется. Так для раненого в бою есть момент, когда важно не умереть. Преодолев критические секунды, тело снова привыкает к жизни. Это говорил человек, оказавшийся Лизиним дедом. Если правильно повести себя здесь, на платформе, жизнь снова нащупает свое прошлое. Зацепится за него. То, что казалось умершим, внезапно обнаружит свой пульс, и они вернутся домой втроем — Соловьев, мать и Лиза. Всё, произошедшее позднее, — смерть матери и бабушки, его отъезд, учеба в университете — окажется недоразумением, необдуманным уходом из уюта этого вечера [с. 253].

Поступательное, «прогрессивное» представление о времени, которое в случае отдельной человеческой жизни является неизбежным движением от рождения к смерти, сменяется осознанием времени как круговорота жизни, как бесконечного повтора, где конец становится синонимом начала. Новое понимание историком Соловьевым времени как своего рода ленты Мёбиуса — это то знание, которое дается ему как откровение в конце романа после того, как герой перестает читать и исследовать воспоминания генерала, а сам становится как бы субъектом этих воспоминаний.

Вместо Истории битв, побед и поражений белых или красных на первое место выходит история человека, который не исчерпывается своей ролью в Истории, а является неуловимым в своей неповторимости **другим**. Без

этого История — рассказ о бесконечной цепи побед смерти и насилия над жизнью.

Но вопрос о возможности услышать голос **другого**, перенесенный из контекста обсуждения возможностей научной биографики на другой, метафизический уровень, обрастает новыми смыслами. Рассказать историю другого для Соловьева оказывается возможным только «войдя в резонанс» с чужой рефлектирующей субъективностью и практически слиться с ней, стать вместилищем голоса и памяти **другого** — Ларионова. Но не утрачивается ли при этом собственная субъективность, «самость» историка-медиума? Спасая от забвения генерала и отождествляясь с ним, Соловьев в какой-то момент перестает быть собой — он становится функцией, инструментом воскрешения генерала: его роман с Зоей мотивируется поиском рукописи, его поиск Лизы — это поиск своего родства с генералом.

Пытаясь вернуть генералу лицо, тело и имя, обретает ли безымянный Ларионов собственное имя и собственную биографию (или судьбу)? В конце романа Соловьев испытывает необычное чувство, «может быть неудовлетворенность [...] Неудовлетворенность... жизнью генерала. Может быть, жизнью вообще» [с. 310].

Но в последней главе, кажется, происходит разделение «сиамских близнецов». Получив переданную ему из Москвы рукопись генерала, Соловьев использует ее как средство для поиска Лизы. Он бросается в погоню за живой Лизой, за своей собственной историей, почти забывая о том, что он получил вождеденное — последний фрагмент автобиографических записок своего героя.

Роман Евгения Водолазкина, как и всякий хороший литературный текст, оставляет читателю и не список ответов, а перечень вопросов.

Что такое биография, что такое судьба, что такое индивидуальная история ушедшего или живущего человека? Возможно ли избавиться от нормализующих маркеров идентичности и обрести индивидуальное имя и индивидуальную историю? И может ли она быть рассказана как научный или беллетристический нарратив?

Собственно, анализируемый роман является попыткой создания такого нарратива. А незавершенность истории Соловьева, неоконченность движения генерала Ларионова по ялтинскому пирсу и незамкнутость романного повествования, последние слова которого «Жизнь — продолжалась» [с. 343], фиксируют неудачу, которая утешительна, потому что любой позитивный ответ на названные вопросы означал бы конец пути, то есть начало разложения и смерти.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, воспоминания, историческое исследование, персональная история, повествование

**THE FUNCTIONING OF REMINISCENCES IN HISTORY
AND STORY (EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *SOLOVIEV
AND LARIONOV*)**

Summary: The article explores the functioning of reminiscences in Eugene Vodolazkin's novel *Soloviev and Larionov*. In this novel reminiscences and memories are an important part of the protagonist's personal story, and at the same time they form the data for historical research of the protagonist. The article demonstrates that the theme of reminiscences and memories in the novel is connected with the issues of the limits of historical knowledge as well as with the structure of personal identity. The analysis of the functioning of reminiscences is used as a tool for interpreting such central themes in Vodolazkin's works as memory, oblivion, time, death and immortality.

Keywords: Eugene Vodolazkin, memoirs, historical research, personal history, narrative

Тюнде Сабо

Венгрия, Печ
Печский университет

«НАСТОЯЩАЯ ЛЮБОВЬ ВНЕ ВРЕМЕНИ»: ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР*

«Помни, Амвросие, что повторения даны для преодоления времени и нашего спасения»¹, — говорит старец Иннокентий Арсению, главному герою романа *Лавр*, в начале его монастырской жизни. И хотя, по мнению Арсения, «ничто на свете не повторяется» [с. 411], его жизненный путь полон повторений.

Важнейший повторяющийся элемент сюжета — это схема, которую составляют три персонажа: молодая женщина с ребенком и мужчина, который либо не может, либо не хочет выполнять роль отца и мужа. Эта сюжетная схема появляется во всех четырех частях романа.

В *Книге познания* совершается первый грех Арсения. После того, как он спасает Устину от смерти, отлучает ее и себя от людей и от церковных таинств. «Арсению было достаточно того, что к его миру никто не прикасался. Миру, где существовали только он и Устина» [с. 84]. Все это приводит к гибели новорожденного мальчика и самой Устины. В отчаянии Арсений оставляет свой дом и начинает путь к покаянию, на котором несколько раз

¹ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 377. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

повторяется один и тот же образ: молодая женщина с ребенком. И каждый раз во всех этих ситуациях герой отказывается от роли мужа и отца во имя вечной любви к Устине.

В *Книге отречения* Устину и мальчика заменяют Ксения и ее сын Сильвестр, которых Арсений спасает от смерти. Ему хорошо и радостно с ними, но отбрасывает просьбу и предложение жить вместе и втроем молиться за душу Устины: «Все дело в том, закричал Арсений, что и Устина жива, и дитя живо, и жаждут быть отмолены. Кто отмолит их, если не я, согрешивший?» [с. 154].

В *Книге пути* схема повторяется уже не как элемент сюжета: она присутствует только в мыслях Арсения. Встречая больную Лауру в Венеции, Арсений предполагает, что девушка покинула родных, чтобы скрыть от них свою беременность. Рассуждая о возможных вариантах выхода из ситуации, Арсений говорит Лауре: «Я бы, верь, взял тебя в жены, чтобы тебе помочь, но не могу этого сделать, потому что имею вечную любовь и вечную жену» [с. 311]. Лаура не понимает его слов, а он постепенно осознает, что ее проблема другого характера и помогает ей вернуться к родителям.

В *Книге покоя* глубокий старик Лавр дает приют беременной Анастасии и берет на себя грех другого мужчины, искупая тем самым свой грех. Недалеко от родных мест, где потерял Устину и сына, он принимает роды у Анастасии и умирает, держа в руках благополучно появившегося на свет мальчика. «Я проспала твою смерть, говорит Анастасия Лавру, но тебя провожал мой ребенок» [с. 435].

Кроме этих сюжетных повторов, которые непосредственно связаны с образом Арсения, рассматриваемая схема проявляется и вне пределов сюжетного времени, а именно в двух разных видениях Амброджо.

В последние дни своего пребывания во Флоренции Амброджо рассказывает купцу Ферапонту о своем наименее понятом видении, действие которого происходит в XX веке, а схему составляют три персонажа: Александра Мюллер с сыном и остановившийся у них во время раскопок Иоаннова монастыря Юрий Строев — «без пяти минут кандидат исторических наук» [с. 233]. После разлуки с Александрой Строев долго не осознает своих чувств. Когда же он решается снова встретиться с женщиной, — уже поздно. Он не может стать ее мужем и отцом ее ребенка. Таким образом он «упустил лучшее, что готовила [...] [ему. — Т. С.] жизнь» [с. 241].

Второе видение Амброджо представляет собой одно из сложнейших мест сюжета в плане временной структуры. Арсений вспоминает эту историю будучи уже монахом, спустя много времени после гибели самого Амброджо. Сюжет видения относится к Италии первой половины XX века. Франческа, героиня этого эпизода, видит во сне отрубленную

голову самого Амброджо, который в свое время рассказывал об этом Арсению. Помимо того, что в этом эпизоде явно «преодолевается время», реализуется и рассматриваемая нами выше схема: Франческа воспитывает сына, настоящий отец которого погиб в Первой мировой войне и отцом которого не мог быть Леонардо — первая любовь женщины.

В плане пространства видение Амброджо о Франческе родственно эпизоду Арсения и Лауры, поскольку местом действия в обоих эпизодах является Италия. Кроме того, имена этих двух женских персонажей отсылают к творчеству Данте и Петрарки — двух великих итальянских поэтов, воспевавших вечную любовь.

Амброджо, который учился во Флоренции примерно в 60-е годы XV века, гипотетически мог быть знаком с творчеством Данте и Петрарки. Тем более что в *Книге пути* перечислены все знаменитые итальянцы — Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело, — которые жили в то время во Флоренции и «чья роль в истории культуры была ему [Амброджо. — Т. С.] в целом ясна уже тогда» [с. 233]. Однако имена Данте и Петрарки не упоминаются на страницах романа. Связь с их творчеством не прямая, она, как мне представляется, возникает через посредничество русской культурной традиции начала XX века, прежде всего через творчество и биографию Александра Блока, «самого дантовского поэта» Серебряного века².

Значение творчества А. Блока для Е. Водолазкина прямо проявляется в романе *Авиатор*. Главный герой этого произведения знает номер телефона Блока, цитирует его стихотворение, которое имеет параллельный с его историей сюжет, и которое могло послужить основой для названия романа³: «Я, который мало чего знаю на память, выучил его стихотворение *Авиатор*. [...] Для меня даже узнали номер телефона Блока, но я так и не позвонил. Этот номер я про себя днем и ночью повторял. Я и сейчас могу его назвать [...]»⁴. В *Лавре* связь с творчеством и биографией Блока менее очевидна, но, как мне кажется, она существует.

² «Мифотворчество „Вечной женственности“ в *Стихах о прекрасной Даме* послужило основой для формирования традиционного взгляда на Блока как поэта „дантовского типа“» (В. В. Полонский, *Русская «дантеана» рубежа веков: к вопросу о типологии рецепции классического наследия в культуре модернизма*, «Шахматовский вестник» 2010, вып. 10–11, с. 195).

³ Ср.: «Наполняя плотью эту картину — полет российского Икара и его падение, — Евгений Водолазкин, конечно же, опирается на блоковские подсказки. Например, на такую деталь, как „рука мертвее рычага“. Его вымышленный герой словно опережает Блока в своем видении безжизненной руки авиатора...» (И. Чайковская, *Возвращение авиатора. Евгений Водолазкин «Авиатор»*, «Знамя» 2017, № 2, <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/vozvraschenie-aviatora.html> [дата обращения: 15.02.2018]).

⁴ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 132.

В связи с вышеобозначенной, повторяющейся в романе *Лавр* схемой целесообразно вспомнить биографию Блока. Как известно, в 1907 году к нему вернулась жена, беременная от другого мужчины. Блок с радостью принял родившегося мальчика, который, однако, умер спустя несколько дней после рождения. Поэт тяжело пережил это событие, и именно боль утраты стала одной из главных причин путешествия супругов по Италии в 1909 году. Результатом этого путешествия являются *Итальянские стихи* и прозаический цикл *Молнии искусства*, запечатлевшие мысли и переживания Блока того времени и свидетельствующие о присутствии в творческой памяти поэта образов Данте и Петрарки.

Божественная комедия прямо упоминается во второй записи прозаического цикла, озаглавленной *Немые свидетели*. Запись начинается так:

Путешествие по стране, богатой прошлым и бедной настоящим, — подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обнаженных ущелий истории возникают бесконечно бледные образы, и языки синего пламени обжигают лицо. Хорошо, если носишь с собою в душе своего Вергилия, который говорит: «Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, Которая послала тебя»⁵.

Присутствие Данте проявляется, конечно, не только в этой цитате, но и в *Итальянских стихах*. На их тесную связь с записями *Молний искусства* указывал в свое время Ефим Эткинд. Детально проанализировав первые три стихотворения из этого цикла в своей работе *Тень Данта*, он приходит к выводу, что этот «маленький цикл» восходит к творчеству Данте как в тематическом, так и структурном плане. В стихотворении *Равенна* «„тень Данта” присутствует не только в заключительной строфе [...] — она определяет строй всего стихотворения. С ним, несомненно, связана и троичная композиция [...] и мистическая символика числа девять»; а блоковский образ поэта — «носитель времени, он на „ты” с вечностью; с ним, через головы столетий, беседует Дант — символ бессмертия поэзии, искусства»⁶. В связи со стихотворением *Девушка из Spoleto* из цикла *Итальянских стихов* Эткинд указывает на другой источник его поэтики — образность, характерную для поэзии Петрарки, «необыкновенную для позднейшей поэзии самостоятельность метафор»⁷. Из этого следует, что оба цикла А. Блока входят в так называемый «итальянский текст»

⁵ А. Блок, *Молнии искусства. Итальянские впечатления*, в кн.: он же, *Собрание сочинений: в шести томах*, т. 5: *Лирическая проза 1906–1921; Автобиография 1915; Из дневников и записных книжек 1901–1921; Последние дни императорской власти 1918*, Ленинград 1982, с. 26.

⁶ Е. Эткинд, *Тень Данта (Три стихотворения из Итальянского цикла Блока)*, <http://sobolev.franklang.ru/index.php/nachalo-xx-veka/118-e-etkind-ten-danta> [дата обращения: 10.02.2018].

⁷ Там же.

русской литературы не только благодаря пространству их сюжетов, но и по их поэтической ориентации на творчество мастеров итальянского предгуманизма.

В пространственном плане итальянские эпизоды романа *Лавр* также можно считать особой трансформацией итальянского сверхтекста, поскольку, как утверждает Янина Солдаткина, «в узнаваемые, и даже в некоторой степени растиражированные массовой культурой схемы и образы Водолазкин вкладывает специфический мифопоэтический и аксиологический смысл»⁸. Солдаткина обратила внимание также на семантическую связь между именами Лаура и Лавр, отсылающую, с одной стороны, к поэзии Петрарки, и, с другой стороны, предсказывающую дальнейшее развитие «сюжета Лавра»⁹.

На мой взгляд, эпизод с Лаурой относится к еще более узкому кругу итальянских текстов, а именно к венецианскому подтипу, атрибуты которого выделила в своей работе *Венеция в русской литературе* Нина Меднис¹⁰. Некоторые из этих атрибутов можно обнаружить в сюжете романа *Лавр*. Например, особое влияние на Арсения оказывает **встреча с городом**: Амброджо впервые «видел своего друга изумленным. Арсений был действительно изумлен, ведь прежде не видел ничего подобного» [с. 308]. При входе героев в город подчеркивается его **лабиринтообразность** и **двойственность его стихии**: «Улицы петляли, превращались в тупики или вели на прежнее место» [с. 308], «попав в чересполосицу воды и камня, он [Арсений. — Т. С.] понял, что этого пространства не ощущает» [с. 310]. Эпизод с Лаурой происходит ночью, **при свете луны**, что придает **призрачность** всему происходящему: «Восходящая луна осветила собор» [с. 310], «Призрачный город был создан для того, чтобы в нем исчезать» [с. 313]. Когда Арсений обнаруживает больную девушку, мысленно уподобляет ее Устине, то есть своему прошлому, но на другом уровне, как показала Я. Солдаткина, имя Лауры связано с будущим героя. Таким образом, во встрече двух героев соприкасаются не только Восток и Запад, но также жизнь и смерть, прошлое и настоящее — то есть явно

⁸ Я. Солдаткина, *Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина «Венерин волос» и Евгения Водолазкина «Лавр»*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 247, <http://imwerden.de/publ-6082.html> [дата обращения: 03.03.2018].

⁹ Там же, с. 246.

¹⁰ Н. Е. Меднис, *Венеция в русской литературе*, Новосибирск 1999, <https://coollib.com/b/257327> [дата обращения: 12.12.2018].

проявляется **интегративность**, которую Н. Меднис считает «одной из важнейших основ венецианского текста»¹¹.

На эпизод встречи Арсения с Лаурой в романе Водолазкина и вместе с тем на один существенный момент сюжета, по моему предположению, могло оказать непосредственное влияние одно из «венецианских стихотворений» А. Блока. Как известно, внутри большого итальянского цикла выделяется маленький цикл трех текстов, объединенных названием *Венеция*. Определенные моменты второго из них — «Холодный ветер от лагуны...» — появляются в эпизоде встречи Арсения с Лаурой. Товарищи Арсения спят глубоким сном, в то время как он бродит один по ночному городу; у Блока: «Все спит — дворцы, каналы, люди»¹². Путь Арсения освещает луна: «В лунном свете блестели, покачиваясь, мокрые гондолы» [с. 313], в стихотворении Блока «Марк утопил в лагуне лунной / Узорный свой иконостас»¹³. Сам собор Святого Марка, конечно, присутствует и в данном эпизоде романа. Кроме того, в обоих произведениях появляется женский образ между колоннами. В романе — это Лаура, чье лицо «казалось одним из барельефов» собора [с. 310], а у Блока — «В тени дворцовой галереи»¹⁴ проходит Саломея и несет на блюде кровавую голову.

Отрубленная голова, глядящая «с тоской в окрестный мрак»¹⁵, появляется в романе *Лавр* в конце *Книги пути* — в эпизоде гибели Амброджо. Еще до того, как караван паломников останавливают мамлюки, Арсению кажется, что «голова Амброджо приподнялась над его телом» [с. 346]. Вскоре после этого он в самом деле «увидел на земле отрубленную голову Амброджо. Глаза головы пристально смотрели на Арсения» [с. 350]. Учитывая то, что Амброджо — *alter ego* Арсения¹⁶, этот эпизод можно воспринимать как повторение ситуации блоковского стихотворения, в котором лирическому субъекту видится собственная голова. В принципе и сам Амброджо видит свою кровавую голову в вышеупомянутом видении, когда он рассказывает

¹¹ Н. Е. Меднис, *Венецианский текст русской литературы*, в кн.: она же, *Сверхтексты в русской литературе: учебное пособие*, Новосибирск 2003, <http://kniga.websib.ru/text.htm?book=35&chap=9> [дата обращения: 10.02.2018].

¹² А. Блок, *Венеция*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2: *Стихотворения и поэмы 1907–1921*, Ленинград 1980, с. 120.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ср. в *Книге покоя* Арсений в монастыре получает имя своего друга, Амвросий, а еще задолго до этого посадник Пскова Гавриил говорит им обоим: «Вы разных вер, но оба настоящие. И стремитесь к одному Господу» [с. 250].

о снах Франчески, «о том, как на обезглавленной шее пузырилась кровь. Как выходила толчками из перерубленной аорты» [с. 393].

История Франчески, дальней родственницы Амброджо, воспроизводит важнейшие моменты известного дантовского эпизода пятой песни *Ада*, но, конечно, в трансформированном виде. В обоих случаях любовь возникает между близкими родственниками. Но тогда как дантовская Франческа влюблена в брата мужа, в видении Амброджо девушка влюбляется в жениха своей сестры Маргариты. Любовь в обоих случаях завершается в акте поцелуя: «Тот, с кем навек я скована терзаньем, / Поцеловал, дрожа, мои уста»¹⁷, — рассказывает Франческа да Римини Данте; «Ее губ касаются его губы. Выйдя из мрака ниши, он оборачивается. Это Леонардо» [с. 394], — говорится в видении Амброджо. В обоих произведениях история любви связана с мотивом книги: у Данте совместное чтение служит поводом, а прочтенная история — архетипом страсти Паоло и Франчески: «И книга стала нашим Галеотом!»¹⁸. В видении же Амброджо Франческа сама становится автором книги жизнеописания своего давно погибшего родственника. Совместное чтение как знак любви появляется в *Книге познания*, когда Арсений с Устиной читают вместе о путешествиях Александра Македонского, и прочтенная история становится прообразом странствий Арсения. Последний трансформированный момент по отношению к дантовскому эпизоду — это убийство, которое в видении Амброджо является не следствием любви, а опережает ее.

В итальянских циклах Блока, как мы видели, творчество Данте играет важнейшую роль. И хотя ссылки конкретно на историю Франчески да Римини в них нет, мы знаем, что именно этот эпизод дантовского *Ада* был важен для Блока и в период жизни, опередивший его путешествие по Италии. Во-первых, незадолго до этого путешествия, в феврале 1908 года он написал стихотворение «Она пришла с мороза...», которое заканчивается строками: «Я рассердился больше всего на то, / Что целовались не мы, а голуби, / И что прошли времена Паоло и Франчески»¹⁹. А после возвращения из Италии, в октябре 1909 года была создана Блоком *Песнь Ада*, которая, согласно мнению Татьяны Хопровой, напоминает музыкальную драматургию симфонической фантазии Чайковского *Франческа да Римини*²⁰.

¹⁷ Данте Алигьери, *Божественная комедия. Ад: Песнь пятая*, пер. М. Лозинского (=Литературные памятники), Москва 1967, с. 30.

¹⁸ Там же.

¹⁹ А. Блок, «Она пришла с мороза...», в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 77.

²⁰ Т. А. Хопрова, *Музыка в жизни и творчестве А. Блока*, Ленинград 1980, с. 130, цит. по: К. А. Чекалов, *Блок, Брюсов и «спор двух Франчесок»*, «Шахматовский вестник» [Москва] 2010, вып. 10–11, с. 428.

Во-вторых, Блок хотел написать драму о роде Малатесто, семье мужа и возлюбленного Франчески. В описании библиотеки поэта, в отделе отсутствующих книг перечислен первый прозаический перевод драмы Габриэле д'Аннунцио *Франческа да Римини*²¹. Это произведение в переводе Валерия Брюсова незадолго до путешествия Блока по Италии, именно в 1908 году, было поставлено параллельно в двух театрах — в Драматическом театре Комиссаржевской в Петербурге и в московском Малом театре. На петербургской премьере (режиссером постановки был Николай Евреинов, а в главной роли выступала сама Комиссаржевская), среди других поэтов и художников присутствовал и сам Блок. По отзывам современников, постановка произвела неоднозначное впечатление на публику, несмотря на популярность самой пьесы и ее автора в России. Одним из отталкивающих моментов оказался ее излишний натурализм, который проявился, помимо прочего, в эффекте «бросания со стуком на пол отрубленной головы в окровавленном мешке»²². Отрубленная голова в спектакле, таким образом, могла соединиться в творческом мышлении Блока и с историей Франчески да Римини²³.

Образ отрубленной головы, однако, во втором венецианском стихотворении имеет и более прямую мотивировку. С одной стороны — это может быть воспроизведение впечатления от мозаики Святого Марка, один из сюжетов которой изображает усечение головы Иоанна Крестителя²⁴. С другой стороны, в 1908 году, почти одновременно с премьерой пьесы *Франческа да Римини*, в Петербурге была запланирована еще одна постановка — пьесы *Саломея* Оскара Уайльда. Пьеса была запрещена цензурой за несколько часов до премьеры, однако состоялась главная репетиция, на которой присутствовала петербургская интеллигенция, в том числе и Блок²⁵. Посещение репетиции для него имело и значение личного характера, так как в главной роли выступила его тогдашняя возлюбленная Наталья Волохова.

Таким образом, за итальянскими циклами, в частности за венецианскими стихотворениями Блока, скрывается сложный комплекс определенных

²¹ См.: К. А. Чекалов, *Блок, Брюсов...*, с. 437.

²² «Театр и искусство» 1908, № 11, с. 704, цит. по: К. А. Чекалов, *Блок, Брюсов...*, с. 436.

²³ Мотив отрубленной головы появляется в нескольких произведениях А. Блока, напр. в *Возмездии* и в *Фрагментах шахматовского сна*.

²⁴ В таком контексте нельзя считать случайным, что в *Книге отречения* Арсений-Устин живет «на земле Иоанно-Предтеченского девичьего монастыря» [с. 177].

²⁵ О. Матич, *Покровы Саломеи: эрос, смерть, история*, в кн.: *Эротизм без берегов: сборник статей и материалов*, сост. М. М. Павлова, Москва 2004, с. 102, <http://ec-dejavu.ru/s/Salome.html> [дата обращения: 15.03.2018].

культурных впечатлений и личных переживаний поэта, в котором важнейшую роль играет осмысление творчества итальянских мастеров предгуманизма. Весь этот комплекс, естественно, хорошо известен автору *Лавра*, который сам говорил о том, что русский Серебряный век считает одним «из самых красивых и ярких периодов в истории России» и «прочитал если не все, то почти все мемуарные тексты этого периода»²⁶.

На основе проведенного анализа можно утверждать, что из культурно-исторического материала начала XX века Евгений Водолазкин создал особый фон для итальянских эпизодов своего романа *Лавр*, а связь с этим фоном обеспечивается конкретным венецианским стихотворением Александра Блока «Холодный ветер от лагуны...».

Благодаря этой связи основная тема романа — преодоление времени — воспроизводится и в интертекстуальном плане: претекстом средневекового сюжета служат тексты начала XX века, которые воспроизводят опережающие сюжетное время романа произведения Данте и Петрарки. Таким образом, текст Водолазкина свидетельствует о том, что не только настоящая любовь, но и настоящая литература — вне времени.

Ключевые слова: итальянский текст, венецианский текст, А. Блок, «Венецианский цикл», Франческа да Римини, Саломе

“REAL LOVE IS TIMELESS”. ITALIAN TEXT IN EUGENE VODOLAZKIN’S NOVEL *LAURUS*

Summary: This study focuses on the Italian episodes of Vodolazkin’s novel *Laurus*, and it attempts to explore their intertextual background. The names of the two female characters in the two episodes, Francesca and Laura, evoke the poets of eternal love: Dante and Petrarch. However, the connection with the work of the masters of the Early Renaissance is not direct; rather, it is established through the culture of the Russian Silver Age and within that certain elements of the oeuvre and biography of Alexander Blok, “the most Dantesque poet”. As the present study reveals, the theatrical events that preceded the poet’s 1909 journey to Italy (the premieres of d’Annunzio’s *Francesca da Rimini* and Oscar Wilde’s *Salome*) and certain elements of his prose works and cycles of poems written after the journey (*Lightnings of Art* and *Italian Verses*) constitute the

²⁶ *Метафизика света и тьмы. Евгений Водолазкин о Соловках, академике Лихачёве и вреде путешествий во времени* [интервью А. Славуцкому], «НГ Ex libris», 03.11.2016, http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-11-03/2_persona_863.html [дата обращения: 10.11.2017].

intertextual background of the Italian episodes of Vodolazkin's novel. The novel is thus characterised by the idiosyncratic pattern of intertextuality: the works of the turn of the 19th and 20th centuries are the pre-texts of the mediaeval plot, while the former ones evoke the art of Dante and Petrarch from a period that precedes that of the plot.

Keywords: Italian text, Venetian text, Alexander Blok, Venice cycle, Francesca da Rimini, Salome

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Анна Скотницка

Польша, Краков
Ягеллонский университет

ОБЩЕНИЕ ВЛЮБЛЕННЫХ В ЛАВРЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Роман Евгения Водолазкина *Лавр* вписывается в известную модель произведений средневековой литературы, рассказывающих об обращении грешника, вступившего на путь святости. Об этом свидетельствуют, в частности, типичные составляющие этой модели: соблазн, падение, обращение, искупление вины. Последнее из перечисленного понимается героем романа — травником Арсением, впоследствии Лавром, — как спасение возлюбленной, в смерти которой он винит себя. Решаясь на борьбу, грешник отдает свою жизнь за спасение души девушки. Однако рассказанная в романе история имеет универсальный смысл, существует также вне средневекового хронотопа — она осовременена, на что указывают, в частности, подзаголовок произведения — «неисторический роман», а также некоторые элементы повествования — например, в описываемом в романе зимнем лесу присутствуют пластиковые бутылки. Художественная практика писателя состоит в том, что образы героев и их история могут рассматриваться в двойной перспективе. Автор заключает с читателем договор: обе временные перспективы совместимы, так как времени нет, а есть только вечность. Таким образом, по отношению к изображенным событиям и героям можно использовать определение Романа Ингардена

— «переливчатость», лишаящую предполагаемые выводы очевидной твердости¹.

Среди многочисленных аспектов романа особый интерес вызывают отношения между Арсением и Устиной, в особенности их вербальная составляющая. Прежде всего нужно отметить то обстоятельство, что образ Устины передается читателю исключительно как результат перцепции главного героя и обусловлен его отношением к девушке. Следовательно, ее нельзя рассматривать вне образа Арсения. В событийном плане Устине отведена роль объекта чувств и действий, а впоследствии — лишь адресата высказываний главного героя.

История отношений Арсения и Устины имеет универсальный характер. Ее можно прочесть сквозь призму известных форм любви — эроса и агапе, посредством которых описывается процесс становления главного героя как этического субъекта. В то же время рассказанная история соответствует парадигме христианской метанойи. Положение героев и их отношения можно также рассматривать в перспективе философии диалога Эммануэля Левинаса. Каждое прочтение влечет за собой ряд вопросов, среди которых: положение персонажей, их отношения, и, безусловно, сам процесс общения, один из ключевых в контексте анализа главной проблемы — любви, искупления греха, спасения души погубленной героем девушки.

Углубленное знакомство с персонажами следует начать с мотива лица, буквальный смысл которого сопряжен со значением, какое вкладывает в него Левинас, усматривая в лице взаимодействие между людьми².

Внешний облик Устины представляет собой скорее набросок; изначально читатель знает только, что она худа и рыжеволоса — других описаний внешности нет. В дальнейшем девушка предстает перед читателем как объект сочувствия и вожделения героя: его внимание привлекают традиционные эротические составляющие облика — волосы и губы. Повествователь, описывая красоту Устины как бы от имени главного героя, использует слова *Песни песней*, так как собственных слов для этого у Арсения нет. Если учесть этот источник, то можно сказать, что в более широком смысле романная история подтверждает утверждение

¹ См.: Р. Ингарден, *Исследования по эстетике*, пер. А. Ермилова и Б. Фёдорова, Москва 1962, с. 47 и сл. Изображенный мир в романе нарушает закон исключенного третьего, его можно называть миром возможным; см.: В. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Piłza, Kraków 2012, с. 47–53.

² См., напр.: Э. Левинас, *Тотальность и бесконечное*, пер. И. С. Вдовиной, в кн.: он же, *Избранное. Тотальность и бесконечное*, Москва–Санкт-Петербург 2006.

«ибо крепка, как смерть, любовь»³. Библейский код придает рассказу универсальный смысл.

Углубляясь в чтение, можно заметить, что для Арсения неграмотная Устина лишена лица и личности. Она — объект физического влечения, но прежде всего — объект воздействия, целью которого является возникновение существа, обладающего определенным набором качеств: «Рыжая девочка казалась Арсению глиной в его руках, из которой он лепил себе Жену»⁴. В представлении юноши Устина, словно в античном мифе о двух половинках, дополняет его самого. Но нежелание делиться ею с кем-либо превращает положение Устины в своего рода тюрьму: героиня живет будто пленница, что подчеркивается посредством сравнения ее с женой Китовраса. Таким образом, изначально влюбленность Арсения нацелена на обладание Устиной, а не на любовь к ней. Согласно видению героя, отношения с Устиной должны преодолеть ощущаемое и переживаемое обоими одиночество и сиротство:

Арсений не просто думал об Устине. Мало-помалу он погружался в особый завершённый мир, из него и Устины состоявший. В этом мире он был отцом Устины и ее сыном. Был другом, братом, но главное — мужем. Все эти обязанности сиротство Устины оставляло свободными. И он в них вступил. Его собственное сиротство предполагало такие же обязанности для Устины. Круг замыкался: они становились друг для друга всем. Совершенство этого круга делало для Арсения невозможным чье-либо иное присутствие. Это были две половины целого, и любое прибавление казалось Арсению не просто избыточным — недопустимым. Даже минутное и ни к чему не обязывающее [с. 76–77].

Арсением и Устиной управляет нужда, эрос, в результате чего «любовь рассматривается как удовлетворение некоего возвышенного чувства голода»⁵. Одиночество персонажей является предпосылкой для возникновения отношений, на основе которых может развиваться общение. Остановимся подробнее на восприятии главным героем своих любовных связей. Он хочет заменить любимой весь мир: не только быть ее мужем, но исполнять и другие роли, среди которых не единожды упоминается роль отца — традиционное олицетворение власти. Следовательно, сопоставляя фигуры влюбленных, можно сказать, что, для соблюдения принципа зеркальности, в женщине должна преобладать мать. И действительно, изображение лица героини появляется лишь только после наступления беременности:

³ Песн. 8:6, в кн.: *Библия. Синодальный перевод*, <https://bible.by/syn/22/8/> [дата обращения: 10.04.2018].

⁴ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 83. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

⁵ Э. Левинас, *Тотальность и бесконечное...*, с. 74.

Скользя губами по животу, Арсений осознавал, что лишь беременность Устины могла выразить его безмерную любовь, что это он прорастает сквозь Устину. Он почувствовал счастье оттого, что теперь присутствовал в Устине постоянно. Он был ее неотъемлемой частью [с. 79].

В романе четырежды упоминается испытываемое Арсением чувство нежности: сначала — в момент встречи с Устиной, затем — во фрагменте, когда Арсений узнает о ее беременности. Именно тогда он начинает замечать перемены облика героини: посеревшее лицо, глаза, ставшие беззащитными и влажными, «телячьими» — все это вызывает в нем нежность в значении «любовь». Одновременно, как отмечает повествователь, ласковое отношение Арсения к девушке усиливается по мере осознания юношей полной зависимости Устины от него.

С угасанием Устины связано последнее описание ее лица: оно становится незнакомым, некрасивым, припухшим, трагическим. Смерть представляется герою как уход в несовершенство и эмбриональность — живые черты сменяются признаками трупа: открытые глаза, заострившийся нос, алебастровая кожа и свинцово-красные кончики ушей. Образ девушки в его памяти застывает, но ее развитие не прерывается — она продолжит жить в Лавре, который желает дожить в себе то, что отнял у девушки: «Я же продолжаю жить тобой и вижу тебя, оставшуюся неизменной [...]» [с. 403]. Такое поведение соответствует преданиям Церкви. Отец Сергей Булгаков в рассуждениях о загробной жизни подчеркивал, что «человек в смерти своей разлучается лишь с телом, а не с душой, которая продолжает жить в „загробном мире“⁶, то есть в новых условиях существования», а также «что и за гробом человек духовно продолжает свою земную жизнь, несет свою судьбу»⁶.

Весь роман Евгения Водолазкина показывает, как герой постепенно учится забывать о самом себе, отказываться от себя, чтобы заменить, согласно Левинасу, «другого», который, «поскольку он другой, — не просто *alter ego*; он есть то, что я не есмь. И он таков не в силу своего характера, облика или психологии, но в силу самого своего бытия другим»⁷. Устина, которая сначала представлялась герою как *alter ego*, с течением времени превращается в «ты», но это «ты» особенного рода. После ее утраты герой видит черты возлюбленной в лицах других людей — например,

⁶ С. Булгаков, *Жизнь за гробом*, в кн.: *Православная энциклопедия «Азбука веры»*, <https://azbyka.ru/zhizn-za-grobom> [дата обращения: 22.04.2018].

⁷ Э. Левинас, *Время и Другой*, пер. А. Парибок, Санкт-Петербург 1998, с. 90.

в умирающем Егоре⁸ или беременной Анастасии⁹. Другие люди становятся равнозначными Устине, близкими Арсения-Лавра. Кроме того, в сознании героя «я» и «ты» иногда переливаются в «мы»: «Здесь пахнет бедой, сказал Арсений Устине. В этой деревне требуется наша помощь» [с. 120].

Поэтому эмбриональность, неоднократно упоминающуюся в произведениях Водолазкина, можно толковать не только как признак несовершенства, но и как состояние внутриутробного развития — в общем смысле как период возникновения, внутреннего развития и произрастания наружу. В такой перспективе смерть означает второе рождение: и возвращение человека к его началу, и переход в другую сферу существования. Вся дальнейшая история Арсения отображает процесс переноса акцента с физического, телесного на духовное измерение. Иначе говоря, нужда уступает в нем место метафизическому желанию, которое «направлено на совсем иное, на абсолютно другое»¹⁰. Эмбриональность тела умершей как будто сулит формирование и духовный рост Арсения и одновременно соотносится с фактом «досозревания» Устины как личности в самом Арсении. Со временем ситуация героев становится подобной: она мертва, но живет; он, отрекаясь от собственного «я», то есть умирая, приобретает жизнь. Особенно подчеркивают это слова монахини: «брат наш Устин мертва себе еще в житии состави. Благоюродивый Устин яко оплакания достоин хождаше, обаче внутренний человек в нем обновися» [с. 191]. Следовательно, жизненный путь героя отображает христианское убеждение о превосходстве внутреннего человека над внешним¹¹.

⁸ Ср.: «Он тяжело дышал, и капли пота скатывались с его лба, исчезая в густых волосах. Арсений сидел рядом с ним и вспоминал, как смотрел, бывало, на спящую Устину. Под покрывалом едва заметно ходила ее грудь. Иногда Устина с шумом втягивала ноздрями воздух и переворачивалась на другой бок. Терла щеку. Шевелила губами. Шевелила губами и Арсений. Он читал отходную молитву. Взгляд его постепенно обрел резкость, и за чертами Устины он увидел Егора. Егор был мертв» [с. 122].

⁹ «Бывают дни, когда ей страшно оставаться и с Лавром. Иногда Анастасии кажется, что рассудок его помутился. Временами Лавр называет ее Устиной. Он говорит ей, что не следует отказываться от помощи повивальной бабки. Что, если она боится идти в слободку, следует позвать бабку сюда. Лавр покрывается потом и дрожит. Таким она его никогда не видела. Анастасия слушает обращенные к Устине слова и погожим августовским утром говорит „да“. Она не пойдет рожать в Рукину слободку, но согласна на то, чтобы оттуда к ней пришла повивальная бабка» [с. 431].

¹⁰ Э. Левинас, *Тотальность и бесконечное...*, с. 74.

¹¹ Ср.: «Посему мы не унываем; но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется. Ибо кратковременное легкое страдание наше производит в безмерном преизбытке вечную славу, когда мы смотрим не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно» (2К 4:16–18, в кн.: *Библия...*, <https://bible.by/syn/54/4/#16> [дата обращения: 10.04.2018]).

В случае Арсения-Лавра мотив лица реализуется в ином ракурсе, нежели в случае Устины. В романе дважды повторяется ситуация, когда герой — юный и старый — рассматривает свое лицо в огне и видит в нем свою будущую или уже ушедшую ипостась. Не затрагивая проблемы времени и жизненного цикла героя, лишь отметим, что повторяющийся образ указывает на завершенность жизненной формы: важно то, что герой обращен к самому себе¹². Из текста романа явствует, что герой смотрит на самого себя, увидевшего в огне себя, а вернее, лишь отражение своего лица, а не само лицо. Иначе говоря, он видит и видится. Таким образом, посредством использования мотива отражения писатель вводит тему сознания, рефлексии. Латинское «reflexio» буквально означает обращение назад, отражение. Лавр представлен в качестве человека рефлектирующего, ищущего, направленного во временном смысле ретроспективно, но прежде всего — в глубь своего «я», до момента своего греха — утраты любимой, а в конце повествования — ко времени, когда он был счастлив. Оба взгляда соединяют крайние моменты в жизни персонажа, образуя круг, являющийся подтверждением того, что, сохраняя свою идентичность, герой на самом деле становится кем-то другим. В то же время прошлое, к которому он обращен, не позволяет персонажу забыть чувство вины за содеянное.

Глагол «любить» — переходный, соответственно, предполагающий на грамматическом уровне наличие субъекта и объекта действия. Однако в случае природы отношений персонажей *Лавра* это далеко не так однозначно. Прежде всего, следует обратиться к вопросу диалога. Повествование в романе имеет форму монолога, без членения на реплики в ситуации диалога между персонажами. Кроме того, многие герои входят друг с другом в невербальный контакт, понимают других при помощи телепатии. В частности, несловесность является характерной чертой коммуникации между Арсением и Устиной. Обратим, однако, внимание на конструкции, маркирующие реплики персонажей: нейтральное «сказал» относится к высказываниям обоих главных героев, в то же время неграмотная Устина

¹² Ср.: «Глядя в печь, Арсений видел там порой свое лицо. Его обрамляли седые волосы, собранные в пучок на затылке. Лицо было покрыто морщинами. Несмотря на такое несходство, мальчик понимал, что это его собственное отражение. Только много лет спустя. И в иных обстоятельствах. Это отражение того, кто, сидя у огня, видит лицо светловолосого мальчика и не хочет, чтобы вошедший его беспокоил» [с. 33–34]. «Случалось, он видел в огне свое лицо. Лицо светловолосого мальчика в доме Христофора. У ног мальчика свернулся волк. Мальчик смотрит в печь и видит свое лицо. Его обрамляют седые волосы, собранные в пучок на затылке. Оно покрыто морщинами. Несмотря на такое несходство, мальчик понимает, что это его собственное отражение. Только много лет спустя. И в иных обстоятельствах. Это отражение того, кто, сидя у огня, видит лицо светловолосого мальчика и не хочет, чтобы вошедший его беспокоил» [с. 379].

чаще выступает в качестве вопрошающего и просящего. При этом она не всегда получает ответ: «Вместо ответа он прижимался щекой к ее щеке» [с. 78]; «По прошествии некоторого времени она напомнила Арсению о своей просьбе, но не получила ответа» [с. 80].

Таким образом, в случае героев Водолазкина иногда речевой контакт становится односторонним, ассиметричным, когда говорящее «я» не может стать «ты», а слушающее «ты» не становится «я»¹³. Со временем речь Устины заменяет для героя мимика: «Чувство оторванности от общей жизни рождало в Устине беспокойство. И Арсений это видел» [с. 79], «В потухших глазах Устины он видел начинающуюся усталость от беременности» [с. 88]. Но факт, что герой что-то замечает, свидетельствует не только о его проницательности или о возникшем между персонажами духовном союзе, но и о постепенном сведении к нулю словесного диалога. Более того, это еще и указание на то, что Арсений, зная желания возлюбленной, не идет им навстречу. По сути, он этого не понимает — говорит, а не разговаривает; слышит просьбы, но не реагирует на них. Устина даже после смерти кажется Арсению преимущественно существом, нуждающимся в помощи. Но читателю довольно быстро становится ясно, что она — это еще и кто-то, одаривающий и направляющий героя. Подтверждает это мнение сопоставление сцен, в которых звучат слова героини незадолго до смерти. Они позволяют воспринимать Устину как дарящую, принимающую ответственность за себя и Арсения и таким образом подающую герою пример жертвенной любви: «В минуты же своего просветления Устина благодарила Бога за то, что ей дано мучиться за себя и за Арсения, так велика была ее любовь к нему» [с. 95]. В то же время последняя предсмертная реплика девушки звучит как жалоба: «На минуту в избе установилась совершенная тишина, и среди тишины Устина открыла глаза: жаль, Арсение, что я уйду в этом мраке и смраде» [с. 97]. Она еще раз обращается к юноше, когда в его сне — будучи уже духом — произносит слова напутствия, после которых герой вступает на путь отречения от самого себя: «эта рубаха будет твоей, только ты должен сменить имя. Не имея объективной возможности быть Устиной, нарекись Устином. Договорились?» [с. 98].

В свете вышесказанного изначальное состояние Устины можно назвать ожиданием ответа, которого она так и не получает. Согласно Ролану Барту, суть влюбленного заключается в ожидании: «Именно в этом и состоит фатальная сущность влюбленного: я тот, кто ждет»¹⁴, причем, по замеча-

¹³ См.: D. Pawelec, *Świat jako Ty*, Katowice 2003, с. 265.

¹⁴ Р. Барт, *Фрагменты дискурса влюбленных*, пер. с фр. В. Лапицкого, вступ. ст. С. Зенкина, Москва 1999, с. 239.

нию французского философа, «Заставить ждать: постоянная прерогатива всякой власти»¹⁵. После смерти Устины ситуация меняется: на этот раз Арсений обращается к ней с вопросами, комментариями, не получая никакой реакции. Герой, считая девушку мертвой и живой одновременно, уверен в ее любви и, желая своей речью вызвать ее отклик, получить знак, подтверждающий правильность своих поступков, продолжает обращаться к ней до конца своей жизни. Его обращения как будто продливают жизнь возлюбленной. В разговоре с мальчиком, а затем и с его матерью, любившей Арсения, герой объясняет, что у него есть любимая, которая живет не на том свете. Он называет Устину «Вечной невестой» и уверяет ее (или себя?): «ты жива, только по-другому» [с. 155]. Его поведение объясняется верой в единение, союз и общение миров настоящего с загробным. Монах Митрофан¹⁶, рассуждая о загробном существовании, пишет:

Жизнь на земле, жизнь и за гробом. Состояние и судьба усопших: души находятся во внутреннем союзе и во взаимном соотношении с жизнью и деятельностью живущих на земле. Человек, по своей двойственной природе — душе и телу, стоит на грани миров невидимого и видимого, заключая в себе дивное сочетание духовного с вещественными, небесного с земным, вечного с временным. Человек — связь миров настоящего с загробным¹⁷.

В свою очередь, Ролан Барт называет ситуацию любви-страсти дискурсивной: она представляется так, что некто «про себя (любовно) говорит перед лицом другого (любимого), не говорящего»¹⁸. В речи героя появляются апеллятивные обращения: чаще всего «моя любимая», иногда «радость моя», и раз — «бедная девочка», «дурочка ты такая». Если исходить из принятия факта, что Устина мертва, то можно сказать, что эти слова направлены к лицу, которое российский семиотик Юрий Левин определил как «несобственное» — не могущее принять обращенного к нему высказывания¹⁹. Польская ученая Александра Окопень-Славиньская определяет такую ситуацию как безапелляционно необратимую коммуникацию и замечает, что форма «ты» в таком случае — лишь предлог. Эта форма наделяет явления, понятия, вещи или умерших ролью адресата, скрывая

¹⁵ Там же.

¹⁶ Митрофан (Василий Николаевич Алексеев, 1825–1888) — православный мыслитель и писатель, монах Коневского Рождество-Богородичного монастыря.

¹⁷ Монах Митрофан, *Загробная жизнь. Как живут наши умершие и как будем жить и мы после смерти*, Киев 1991, <http://www.dorogadomj.com/dr713zag.html> [дата обращения: 10.04.2018].

¹⁸ Р. Барт, *Фрагменты дискурса влюбленных...*, с. 81.

¹⁹ Ю. Левин, *Лирика с коммуникативной точки зрения*, в кн.: он же, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Москва 1998, http://philologos.narod.ru/texts/levin_lyric.htm [дата обращения: 12.04.2018].

настоящего реципиента высказывания²⁰. Естественно, в таком случае не может не возникнуть вопрос о реальном адресате.

Итак, в романе *Лавр* мы имеем дело с асимметричным диалогом, в котором партнеры неравноправны. Можно сказать, что диалог оставался таковым все время, если сравнивать ситуацию героини до и после ее смерти. Но если принять, что Устина и Арсений, будучи влюбленными, соединились в одно целое, то можно предположить, что мы имеем дело с условным диалогом, скорее всего — с автокоммуникацией, из чего следует необходимость ответить на вопрос о реальной роли в нем Устины. Ответ поможет найти анализ содержания и причин обращений Арсения к мертвой Устине.

Прежде всего, выявим роль апострофы. Она обозначает смену адресата высказывания, направления речи²¹. Апострофа — знак сильных эмоций, несущих большой заряд пафоса. Американский структуралист и литературовед Джонатан Куллер, исследуя эту фигуру речи, замечает, что она является конвенциональным элементом, функция которого — изобразить сильные чувства, страсть²². Вторая функция — представить контакт с миром как отношения между субъектами²³. В романе Водолазкина герой иногда просит у умершей любимой помощи для тех, кто в ней нуждается. Он то оправдывается перед Устиной, то просит у нее прощения за содеянное, комментирует свои поступки, события, оценивает людей. Нередко обращения Арсения связаны с наблюдениями за повседневной активностью. Бывает и так, что он рассказывает Устине о впечатлениях от посещений собора, сообщает об изменении своего лица. Его высказывания напоминают письма, открытки или дневники, в которых содержится информация об актуальном положении героя. «Ты» Арсения кажется формальным не столько потому, что Устина мертва, но прежде всего потому, что предметом высказываний героя, собственно говоря, является он сам и происходящее с ним. Он словно докладывает об эффектах своих стараний о спасении души Устины. В этом условном диалоге, а точнее, в обращениях Арсения к возлюбленной почти вообще нет воспоминаний, касающихся их совместной жизни, которые могли бы образовать сферу общих интересов, эмоций. Герой все время говорит о своем ожидании ответа или знака от Устины, но не интересуется ею. Знаменательно и то, что он рассказывает о своей жизни кому-то, кто, как Арсений полагает, и так знает обо всем. Таким

²⁰ А. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985, с. 68.

²¹ D. Pawelec, *Świat jako Ty...*, с. 59.

²² J. Culler, *Apostrophe*, в кн.: он же, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London—New York 2001, с. 152.

²³ Там же, с. 156.

образом, адресат нужен герою лишь как точка отсчета, зеркало. Иначе говоря, у читателя рождается впечатление, что монологи героя — это высказывания главным образом для **Устины** (описания), а **не Устине**²⁴. Можно сказать, что, в сущности, мы имеем дело с монологом, который скрывает свою монологичность. Труд монаха Митрофана содержит утверждения, позволяющие толковать немоту усопшей Устины и с другой точки зрения:

Видимого, чувственного общения теперь человеку невозможно иметь с загробным миром. Мир весь во зле лежит, и наши почившие, как уже избегшие зла, едва ли согласились бы посещать нас. Можно себе представить то нравственное зло, которое могло бы произойти от чувственного общения двух миров²⁵.

Этого объяснения должно быть достаточно в контексте системы координат, заданных религиозным аспектом мира романа. Но вопрос монологичности не исчерпан. Стихия автокоммуникации очень сильно обнаруживается также в ситуации, когда Арсений осматривает больных и, прежде чем обратиться к любимой, отворачивается в сторону: «Отвернувшись в сторону, он сказал Устине: Посмотрю, любовь моя, что я смогу сделать для этих людей» [с. 130]. Реплика в сторону напоминает солилоквиум — разговор с самим собой, монолог, своеобразный отчет. Риторический прием театрализирует высказывание, одновременно обнажая диалогический характер мышления. В контексте солилоквиума вновь проявляется неожиданная черта апострофы — фигуры, которая, как принято судить, устанавливает отношения между субъектом и другим, но которая, согласно Куллеру, может пониматься и как акт интериоризации²⁶, а также предлог, которым пользуется говорящий, чтобы посредством отношений с предметом высказывания осмыслить себя. В таком контексте Устину следует воспринимать как лицо, благодаря которому возможно самопознание и по отношению к которому строится жизнь главного героя. Тогда и молчание умершей можно рассматривать как пример реплики в диалоге, в котором она, отказываясь от ответа, избегает опасности быть «поглощенной» Арсением. Молчание можно понимать и так, что оно — в качестве ответа²⁷ — обнажает иллюзию героя, мечтавшего о едином союзе и забывшего

²⁴ Такое различие — «говорить для и кому-то» находим в кн.: J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, с. 56–58. Перевод мой.

²⁵ Монах Митрофан, *Загробная жизнь...*

²⁶ J. Culler, *Apostrophe...*, с. 162.

²⁷ «Слово звучит — пусть даже через хранящееся молчание, давление которого позволяет ощутить это бегство другого. Познание, поглощающее другого, тотчас же перемещается в речь, которую я ему адресую. Говорить, а не „давать быть“, — вот что вызывает к другому» (Э. Левинас, *Тотальность и бесконечное...*, с. 200).

(а сначала даже не подозревавшего), что любовь — не столько слияние, сколько союз двоих. Эммануэль Левинас замечает:

В любви же волнует непреодолимая парность существ. Это отношение с тем, что скрывается навсегда. Своим фактом это отношение не нейтрализует, а сохраняет другость. Любовное наслаждение волнует тем, что в нем пребывают вдвоем. Другой в нем, поскольку он другой, это не объект, становящийся нашим или нами; напротив, он удаляется в свою тайну²⁸.

Для героя основополагающим стал опыт смерти возлюбленной и его собственная вина. Это происшествие призывает юношу к ответственности, к желанию «жить вместо нее» [с. 112]. Ведь и Христофор учил словами Маленького принца: «мы в ответе за тех, кого приручили» [с. 33]. Весь дальнейший путь главного героя после смерти Устины — обращение к другим людям: Арсений выходит за рамки онтологического порядка в этическое измерение и старается быть для и вместо другого²⁹. Водолазкин очень убедительно показывает, что смерть другого человека, не только близкого, но, как отмечает Эммануэль Левинас, и «первого встречного»³⁰, призывает личность к ответственности, являющейся одновременно высшим назначением человека³¹. Таким образом соприкасаются эрос — экзистенциальная потребность перебороть одиночество, и агапе — безмотивная любовь к ближнему, а не только к близкому.

Роман Евгения Водолазкина, изображая асимметричность диалога возлюбленных, указывает вместе с тем на асимметрию как существенный факт интересубъективных отношений³². Среди них — любовь, не требующая взаимности. История связи Арсения и Устины — пример того, как человек в течение жизни проходит путь от онтологического субъекта, ограничивающегося личным счастьем, поисками удовлетворения своих нужд, до этического субъекта, открывающегося на другого и берущего на себя ответственность за него.

²⁸ Э. Левинас, *Время и Другой...*, с. 93.

²⁹ J. Schwartländer, *Odpowiedzialność jako podstawowe pojęcie filozoficzne*, przeł. J. Filek, «Znak» 1995, z. 10, с. 16.

³⁰ Цит. по: *Filozof wobec śmierci: Emmanuel Lévinas*, в кн.: Ch. Chabanis, *Śmierć, kres czy początek?*, przeł. A. D. Tauszyńska, Warszawa 1987, с. 262. Перевод мой.

³¹ Э. Левинас, *Тотальность и бесконечное...*, с. 190.

³² Это главное положение концепции Левинаса. О нем идет речь во многих трудах философа.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Лавр*, отношения, диалог, асимметрия

LOVERS' RELATIONS IN EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *LAURUS*

Summary: The subject of the analysis is a relation between lovers in Vodolazkin's novel *Laurus*, particularly its verbal aspect. History of love between the characters can be examined through the prism of such terms as *Eros* and *Agape*, which both lead to the constitution of the main character as an ethical subject. The analysis incorporates Emmanuel Levinas' theory concerning dialogical properties of interpersonal relationships. It demonstrates that the dialog between the lovers in Vodolazkin's novel is asymmetrical and this asymmetry corresponds with the specifics of the characters' union. The Author argues that the story depicts a human being in the process of evolving from an ontological entity, busy fulfilling his own needs and preoccupied with his own happiness, to ethical being, who opens himself to the other person and takes responsibility for them.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *Laurus*, relationship, dialog, asymmetry

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Галина Михайлова

Литва, Вильнюс
Вильнюсский университет

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ПРИРОДЫ (ПО РОМАНУ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА ЛАВР)

Рассуждая о современной «жизни слова», Евгений Водолазкин заметил:

[...] я (и не только я) фиксирую возвращение средневековой поэтики в очень широком масштабе. Все, что выработало Новое время — портрет, пейзаж, художественность, психологизм, — весьма необязательная вещь для современной литературы. Это уже не нуждается быть выраженным, а может подразумеваться имплицитно...¹

Актуализация принципов средневековой эстетики в современной художественной практике нуждается в отдельном обширном исследовании. В некотором смысле таковые исследования имеются. Однако в них указанные Е. Водолазкиным качества художественного письма («Для Средневековья характерны отсутствие идеи авторства, внеэстетическое восприятие текста, его центонная структура, фрагментарность, отсутствие жестких причинно-следственных связей и границ»²) относят к (нео)

¹ Евгений Водолазкин: «История человека важнее истории человечества», интервью М. Токаревой, «Новая газета», 30.09.2013, № 109, с. 21, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187> [дата обращения: 21.04.2018].

² Там же.

барочным элементам³. Оставим в стороне возможную теоретическую полемику по этому поводу и сосредоточимся на другом. На том, что словесная передача объектов природы (тот же пейзаж) в романе *Лавр*, содержательно и формально ориентированном как раз на средневековую художественность, не является факультативной, вопреки вышеприведенным суждениям автора этого произведения.

В романе есть многочисленные образцы субъективизации природных образов, то есть изображение эмоциональной связи героев с природой, внимание к тому, что значит то или иное явление природы для субъекта, и есть примеры объективного описания окружающего персонажей природного мира. Учитывая многофункциональность образов природы, сосредоточимся на двух аспектах:

I) на том, каким образом фигуры природы участвуют в самопонимании субъекта и в выражении этого самопонимания;

II) на том, как словесные изображения природы прочитываются на концептуальном уровне.

I

По мнению литовского теоретика Кястутиса Настопки, возможны два типа самовыражения литературного героя: экстравертный и интровертный. Первый обращен к адресату, к разнообразию мира, и тогда в выражение чувств персонажа втягиваются образы природы. Во втором случае переживания героя отсечены от окружающего мира, субъект обращен в глубины собственного сознания и сердца⁴. В романе *Лавр* присутствуют оба типа самопонимания и самовыражения — и экстравертный, и автокоммуникативный. Порою они сталкиваются: представлены и эмоциональная связь человека с миром природы, и его независимость от тех «жестов» природы, которые она способна предоставить для символизации человеческих переживаний. К примеру, после похорон трагически погибшей дочери посадника горюющий Арсений прислоняется к сросшимся кладбищенским дубам:

³ O. Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, transl. by Ch. Lambert, Princeton 1992; G. Lambert, *On the (New) Baroque*, Aurora 2008. См. также: М. Липовецкий, *Парадокси: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008.

⁴ K. Nastopka, *Asmenybės raiška Maironio lyrikoje*, «Literatūra ir kalba» [Вильнюс] 1990, t. 21, c. 81.

Кажется, что он тоже с ними сросся, переняв цвет их коры и неподвижность.

Это впечатление ошибочно, так как суть Арсения не древесна, но человечесна и молитвенна. Внутри него стучит сердце, а губы его шевелятся. Он просит о небесных дарах для новопреставленной Анны⁵.

В романе Е. Водолазкина достаточно много примеров опоры на мощную библейско-фольклорную и литературную традицию сравнения/совпадения природы и человека, когда описание природы прочитываются как проекция внутреннего мира субъекта по аналогии или контрасту. Так, Арсений, причесывая Устину,

[...] представлял, что [ее. — Г. М.] волосы были озером, а гребень — ладьей. Скользя по золотому озеру, видел в этом гребне себя. Чувствовал, что тонет, и больше всего боялся спасения [с. 75],

или:

А еще пришла осень, и дни стали по-северному короткими. Окутавший Белозерье мрак наводил на Устину тоску. Она видела, что природа умирает, и ничего не могла с этим поделать. Глядя, как облетают с деревьев листья, Устина также роняла слезы [с. 88].

Особый интерес представляет соположение эмоционального состояния персонажей романа с лесом. Ольга Лавренова, опираясь на исследования Гастона Башляра, подчеркивает, что лес — это «ландшафтная пра-форма существования европейской культуры»⁶. В романе *Лавр* как в повествовании о человеке, принадлежащем к подобному типу культуры, эта природная форма «не-я» (или Другого — о чем будет сказано ниже) занимает центральное место. Однако утверждать вслед за Г. Башляром, что «в огромном мире не-я „не-я” полей — совсем не то же самое, что „не-я” лесов. Лес — это пред-я, пред-мы. [...] Когда диалектика я и не-я становится более гибкой, я чувствую, что луга и поля со мной, вместе-с-я, вместе-с-мы. Но лес царит в предыстории»⁷, в отношении *Лавра* было бы неправомерно. С одной стороны, романной дескрипции леса, действительно, присуща «тайна пространства, уходящего в бесконечность за пологом листвы и стволов, пространства, скрытого от взгляда [...]»⁸, но с другой, именно в лесу в начале романа Арсений и Устина находят необходимое им близ-

⁵ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2017, с. 218. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁶ О. А. Лавренова, *Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта*, Москва 2010, с. 111.

⁷ Г. Башляр, *Поэтика пространства*, пер. Н. В. Кисловой, в кн.: он же, *Избранное. Поэтика пространства*, пер. с франц., Москва 2004, с. 165.

⁸ Там же, с. 163.

кое, «теплое», «безопасное» пристанище во время прогулок. А в финале романа, во время родов Анастасии, ее взгляд устремлен к панорамной ширине леса, который «высок и добр. Уютен. Тих» [с. 434]. Более того, во время родовых мук — лес кричит вместе с ней. Во всех приведенных случаях древние антропоморфные представления субъектов о природе коррелируют с их представлением о самих себе как части природного мира.

II

Обратимся к иным описаниям природы в романе *Лавр* и назовем их возможностями «высказывания» природного мира в качестве самостоятельного субъекта (при этом, конечно, учитывается взгляд субъекта на то или иное природное явление). Прежде всего, в романе Е. Водолазкина можно выделить:

1) визуально представленные конкретные пейзажи, которые прочитываются на эстетическом уровне, например:

А небо на западе все еще светится. На нем застыли облака с неровными алыми краями. Двигаться до утра они уже не собираются. На вечернем посвежевшем ветру мелко дрожат липы. Одним словом, стоит теплый летний вечер [с. 187]; Лучи скользят сквозь утренние испарения. Иголки сосен светятся. Тени длинные. Воздух густ, ибо еще не растерял запаха проснувшегося леса. Мох мягок. Полон существ, чей дом — лист, а жизнь — день [с. 435];

2) стереотипные репрезентации природного образа. К ним можно отнести, например, грозу в описании Амброджо, проявившего свои провидческие способности. Автор при этом намеренно утрирует шаблонность изображаемого:

В описании присутствовали внезапно сгустившийся мрак, завывание ветра и со свистом летящие градины величиной с куриное яйцо. [...] Вдобавок ко всему с небес спустился синий звенящий холод, и место катастрофы укрылось тонким слоем снега.

Такую грозу Флеккиа-старший видел лишь единожды в жизни, а мальчик не видел никогда. Однако все подробности рассказа в точности сходились с тем, что в свое время наблюдал отец [с. 226].

Условно к подобной стереотипной манифестации можно отнести и природные проявления так называемых «счастливых пространств», которые переживаются не в силу их объективных качеств, а в силу особенностей человеческого воображения⁹. Предшествующее странствию Арсения и Амброджо в Иерусалим «теплое и сытное» описание Палестинской земли, сравниваемой

⁹ Там же, с. 22–23.

с раем Божиим, — это тот идиллический пейзаж, в рамках которого человек не испытывает, как в раю, ни нехватки, ни желаний — важнейших параметров земного бытия человека. На такого рода дескрипции накладываются культурные, религиозные и мировоззренческие ценности. Они сопоставимы, например, с описанием пространства всегда прохладного Печерского монастыря, в котором «не бывает ни мороза, ни жары, которые суть проявление крайностей [...]». Вечность умиротворенна, и ей свойственна прохлада» [с. 273], или того, не имеющего визуальных границ пейзажного пространства (категория вечности актуализируется через универсалии беспредельности, бесконечности), которое внезапно открывается героям. В этом случае можно говорить о концептуализации природного образа — пейзаж предстает как сотворенная самодостаточность, независимая от волеизъявления человека:

Они шли по заросшей лесом горе, а внизу темной громадой покоился Днепр. Его не было видно, но он дышал и чувствовался, как чувствуется море и всякое обилие воды. Когда Арсений и Амброджо подошли к монастырю, начинало светать. С вершины горы просматривался пологий левый берег. Взгляд на восток ничем не прерывался, он парил над равниной и достигал лежавшей в дальней дали Руси. Оттуда зримо и как бы даже толчками поднималось огромное красное солнце [с. 271–272].

Нарративные ракурсы описания и познания природы в романе *Лавр* неоднородны. В создание образа природы может быть вовлечен тот вид чувствования, который играл важнейшую роль в восприятии мира именно в средневековой эстетике, — то есть зрение. В отдельных эпизодах романа визуальный образ утрачивает референциальность, и образ тяготеет к мифологизации. Таковыми являются сдвоенные описания неба и земли, верха и низа — «определяющих координат средневековой картины мира»¹⁰. Одна из задач Христофора, обучающего Арсения, заключается в том, чтобы мальчик узнал, «каким сотворен мир»: «В звездную октябрьскую ночь Христофор повел мальчика на луг и показал ему схождение твердей — небесной и земной [...]» [с. 28]. При этом «Трава ласково терлась об их ноги, а над головами пролетали метеориты» [с. 29]. Кольцевая композиция романа, соединяющая начала и концы, фиксирует важность именно этого момента познания единения верха и низа: умершего Лавра кладут в траву на краю зеленого луга, где некогда Христофор «показывал усопшему схождение твердей, небесной и земной» [с. 439].

Принципиально важным для романа является также запечатление процесса и результата эстезиса, то есть непосредственной регистрации мира, которая помимо визуальных сочетает в себе тактильные, слуховые

¹⁰ А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Москва 1972, с. 66.

и даже вкусовые ощущения. Используются все возможности тела, чтобы апперцепция приобрела ясный и отчетливый характер. Как говорит старец Иннокентий: «Я долго познавал мир и накопил его в себе столько, что дальше могу познавать его внутри себя» [с. 398]. Нарратор фиксирует хруст январского снега под ногами, шуршание сентябрьской листвы, охлаждающее прикосновение снежинок к коже лица. Приведем следующую цитату:

Арсений лег недалеко от воды. Спиной он ощущал жар солнца, животом — мягкость травы. И то, и другое было целебно для его тела. Он сам становился травой. По его рукам ползали маленькие безмянные существа. Они преодолевали волоски на его коже, чистили лапки и задумчиво взлетали. По воде били крыльями утки. Выворачивая листья наизнанку, ветер шевелил верхушки дубов [с. 261].

Однако в соответствии с формальной и смысловой сверхзадачей романа — житийной (религиозной) основой жизненного странствия Арсения — подобная древняя форма чувственного отклика человека на природный мир чаще всего предотвращается рациональной интерпретацией, вклинивающейся в процесс порождения телесных ощущений.

Это может быть объяснено историческими параметрами рассказываемой в романе истории — доминирующим в Средние века религиозно-аскетическим взглядом на природу, которая, приняв формы «внутренней природы»¹¹ человека, трактовалась как преграда в духовной устремленности человека к Богу. Квинтэссенция человеческой натуры, не являясь проявлением образа Божьего, сопоставлялась с энергетическим (жизненным) потенциалом животного. В *Лавре*, когда Арсений лечит молодую женщину от чумы, его тревожат запахи, исходящие от нее:

От шеи Арсений перешел к подмышкам, от подмышек к паху. Помимо запаха гноя он ощущал там другие запахи, и они его волновали. Сколько же во мне **скотского**, подумал Арсений. Сколько же [с. 123. Выделено мной. — Г. М.].

Или другой пример: главный герой во время молений на монастырском кладбище еженощно накладывает на себя вериги природного мира (своеобразное «*similia similibus curantur*»): его кровь высасывают комары — «верные друзья по борьбе с плотью», диктующей человеку свои «условия» бытия [с. 184–185].

Другое объяснение, проистекающее из особенностей живописания природного мира в романе, состоит в следующем: природа предстает как место обитания Бога. Подобное восприятие и дескрипция природы

¹¹ Термин литовского философа Арунаса Свердиолоса, равнозначный категории «натура». См.: А. Sverdiolas, *Steigtis ir sauga*, Vilnius 1996, с. 15.

опирается на раннехристианскую картину мира: образы природы репрезентируют Божественную волю и замысел. И тогда внешнее зрение субъекта предоставляет ему зрительно оформленные природные образы, а невидимое в них реально существует для внутреннего зрения субъекта как «зрения символичного», открывающего «духовную реальность бытия Бога»¹². Недаром в речи наставника Арсения — Христофора — метафорой разума, возносящегося к небесам и постигающего совершенство мира, выступают «очи души» [с. 36. Выделено мной. — Г. М.]: «Когда эти очи повреждаются, душа становится слепа» [с. 36].

Природа в этом случае сакрализируется, ее семиотизация носит религиозный характер:

Христофор не то чтобы верил в травы, скорее он верил в то, что через всякую траву идет помощь Божья на определенное дело. Так же, как идет эта помощь и через людей. И те, и другие суть лишь инструменты. О том, почему с каждой из знакомых ему трав связаны строго определенные качества, он не задумывался, считая это вопросом праздным. Христофор понимал, Кем эта связь установлена, и ему было достаточно о ней знать [с. 18].

Христофор органично существует в пространстве, очерченном природными процессами, в согласии с ними. Он не нарушает волеизъявления природы и тем самым исполняет и волю Бога. В качестве эпифании природы здесь может пониматься как «доверенное лицо» морально-этических предписаний Господа. Человеческий мир испорчен, — пишет литовский культуролог и социолог Витаутас Каволис, — а природа невинна, поэтому и «человек, в той степени, в какой он, гармонично совпадая с природой, действует умеренно и целесообразно, тоже невинен»¹³. Именно в этом, на наш взгляд, заключается один из важных смысловых компонентов диалога Арсения и монаха Печерского монастыря. Арсений тоскует по тому времени невинности, когда «помощь Божья» болящим исходила из используемых им «безгрешных» трав. Со временем такая помощь стала приходиться через него самого. «А я меньше моих исцелений, гораздо меньше, сам не стою их, и мне то ли страшно, то ли неловко» [с. 273], — сокрушается Арсений, вступивший (оставаясь особенным человеком и не вступая во взаимодействие с «толпой») в мир человеческих страстей и обремененный не искупленным грехом. Вброшенный в историческое время и оставленный там сам на себя, Арсений в конце своего пути (в *Книге покоя*) осмысливает произошедшее в метафорах утраты природного времени:

¹² Л. Дорофеева, *Визуальность образа в агиографии (Житие Евстафия Плакиды)*, в кн.: *Визуализация литературы*, ред.-сост.: К. Ичин, Я. Войводич, Белград 2012, с. 42.

¹³ V. Kavolis, *Žmogus istorijoje*, Vilnius 1994, с. 410.

Очнувшись, Арсений понял, что наступила весна. Он привык мерить годы веснами. [...] Обычно Арсений ждал ее появления, а сейчас проснулся посреди уже наступившей весны [...]. Арсению показалось было, что по запахам и общему состоянию воздуха эта весна была точь-в-точь такой, как когда-то в детстве, но он тут же себя одернул. Арсений был теперь совершенно другим [...]. В отличие от той весны, нынешняя не заполняла уже всего мира. Она была его прекрасным цветком, но Арсений давно знал, что в этом саду имелись и другие растения [с. 365].

Но вне пределов исторического мира Христофор и Арсений вставлены повествователем в циклическую модель природных процессов. Они избегают антропогенного воздействия на природу и, уверенные в божественной поддержке, действуют в природе в большей степени не как социальные, культурные существа, а как биологические: они ее используют, но не доминируют в ней. Герои предстают как носители ранней средневековой философии, согласно которой мир еще не создан до конца, и человек может приложиться к божественному процессу созидания мира, стать сообщником стратегии созидания. При этом субъект не трансформирует природные формы, не меняет их суть, не разрушает узнаваемый порядок мира. Подобное мирозерцание проявляется даже в тех репликах автора романа, которые могут прочитываться как замечания профессионального знатока Средневековья:

С волнением полей и шумов лесов в него [Арсения. — Г. М.] входило выздоровление. Пространства Русской земли были целебны. Тогда они еще не были бескрайни и **не требовали сил, но давали их** [с. 367. Выделено мной. — Г. М.].

Еще более репрезентативным является развернутое на полстраницы описание того, как Арсений, добравшись до Пскова, любуется куполами, яркость позолоты которых удваивает заходящее солнце, и вслушивается в звучание колокола, силу звука которого отражает речная вода. Арсений обращается к Устине:

Знаешь, любовь моя, я просто отвык от красивого в жизни [...]. А оно так неожиданно открывается при пересечении реки, что я даже не нахожу слов. И вот с одной стороны реки — я, погрязший в стружьях и вшах, а с другой — эта красота. И своим убожеством я рад подчеркнуть ее величие, ведь подобным образом я как бы участвую в ее творении [с. 176].

Перед нами образ, соединяющий в себе элементы *natura naturans* (в нашем случае — это солнце и вода) как субстрата всех форм и структур наличного бытия, как проявления высшей божественной силы, творящей и поддерживающей существующее, и элементы *natura naturata* (в нашем случае — колокола храма), божественность которой является результатом

творческого прикосновения Творца, но в целом создается человеческой волей.

Тем не менее можно поставить вопрос, насколько в романе абсолютно понимание того, что священность *natura naturans* проистекает из ее божественности. Представляется релевантным и иное — наличие в *Лавре* образов природы, в которых проявлена метафизическая «воля земли» («will of the land») ¹⁴, то есть некоторая внутренняя цель природы, свободная, прежде всего, от человеческого инструментализма и контроля. Обратимся к самому первому в романе развернутому образу природы — описанию осеннего дня на берегу озера:

Последние листья с берега сдувало в черную воду озера. Листья в замешательстве катились по бурой траве, а затем дрожали на озерной ряби. Отплывали всё дальше. У самой воды виднелись глубокие следы сапог рыбаков. Следы были полны воды и казались извечными. Раз и навсегда оставленными. В них тоже плавали листья. Лодка рыбаков покачивалась недалеко от берега. Покрасневшими от холода руками рыбаки тянули сеть. Их лбы и бороды были мокры от пота. Рукава их одежд отяжелели от воды. В сети билась среднего размера рыба. Блестя на тусклом осеннем солнце, она взбивала вокруг лодки брызги. Рыбаки были довольны уловом и что-то громко кричали друг другу. Их слов Арсений не разбирал. Он не мог бы повторить ни одного слова рыбаков, хотя слышал их отчетливо. Сбросив смысловую оболочку, слова неторопливо превращались в звуки и растворялись в пространстве. Небо было бесцветным, потому что все краски уже отдало лету [с. 31–32].

В данном случае нерукотворная природа существует как Другое, не измеряемое человеческим существованием, о чем писал Рудольф Отто в известной книге *Священное* ¹⁵. То есть это не поддающаяся осознанию, самосозидающая структура, непонятная категория, заматающая человеческие следы, растворяющая смысл слов в окружающем пространстве, зачастую пугающая, приводящая в смятение, потрясающая «своим избытком в воздухе и на земле», как та стужа, которая обрушилась на город Псков в *Книге отречения*:

Снег заносил хлева, дома и даже невысокие церкви. Они превращались в огромные сугробы, поверх которых иногда виднелись кресты. Снег продавливал крыши старых домов, и они обрушивались с сухим треском. Люди оказывались под открытым небом, с которого безостановочно летел снег, заполнявший поврежденные дома в течение дня. Снег шел три недели, а потом ударил мороз.

Мороз был беспощаден. Сила его утраивалась ветром, от которого не было спасения. Ветер сбивал прохожих с ног, забирался в дверные щели и свистел из

¹⁴ В. F. Porter, *Reasons for Living: A Basic Ethics*, New York 1988, с. 53.

¹⁵ Р. Отто, *Священное: об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным*, пер. А. М. Руткевича, Санкт-Петербург 2008.

неплотно пригнанных бревен. От него на лету гибли птицы, в мелких реках вымерзали рыбы, а в лесах падали звери. Даже гревшиеся огнем люди по немощи тела не могли вынести этой великой стужи [с. 200].

Одним из примеров такого природного самодостаточного объекта в *Лавре* являются водные пространства реки или моря, характеризующиеся «силой», «особой энергией движения» [с. 129], «бескрайностью» [с. 135], превращающей «черепки горшка, головешки костров, павшего волка, остатки лаптей [...] в чистую материю» [с. 136]. Можно, конечно, сослаться на то, что в соответствии с народной традицией водным объектам приписывается исконная сакральность. Но в изображенных в романе водных пространствах не так уж много божественной гармонии. Скорее, в таких дескрипциях романа-жития, пронизанного религиозными смыслами, проявляется светское, весьма современное постиндустриальное понимание идеи природы: у нее свои ценности, интересы и преимущества, своя цель и моральное право на свободу. Можно сказать, что автор романа мыслит категориями экосвободы и автономии природы. Арсений поражается

[...] огромному черному миру, который раскинулся за их спинами. Этот мир заключал в себе много неизвестного, таил опасности, шелестел на ночном ветру листвою и мучительно скрипел ветками. Арсений уже не знал, существовал ли этот мир вообще или по крайней мере сейчас, в то зыбкое время, когда пребывал во мраке. Не отменялись ли на темное время суток леса, реки и города? Не отдыхала ли природа от своей упорядоченности, чтобы утром, собравшись с силами, из хаоса вновь превратиться в космос? [с. 262–263]

Представляется, что «прочтение» природных объектов и явлений как феноменов, обладающих свойством быть законом самим себе, является частью той авторской стратегии, которая делает роман *Лавр*, написанный, по выражению Павла Басинского, как бы «до создания светской литературы», произведением остросовременным, вписывающимся в полемические контексты сегодняшнего осмысления бытия человека в мире. Это подтверждает и сам Е. Водолазкин: «*Лавр* текст отчасти средневековый. Но не полностью, что снижает действенность этого эликсира вечной литературной молодости. Так что у *Лавра* есть все шансы устареть»¹⁶.

¹⁶ *Милость выше справедливости* [беседа Е. Водолазкина с П. Басинским], «Российская газета», 12.01.2018, с. 11, <https://rg.ru/2018/01/11/vodolazkin-v-budushchem-literatura-budet-dvigatsia-k-bolshej-clubine.html> [дата обращения: 21.04.2018].

Ключевые слова: образы природы, средневековое мировоззрение, Бог, воля земли

THE MAN IN THE NATURAL SPACE (ACCORDING TO THE NOVEL *LAURUS* BY EUGENE VODOLAZKIN)

Summary: Verbal images of nature in the novel *Laurus* by Eugene Vodolazkin are not just a narrative ornament. In a number of cases, they occupy a semantically strong position in the text of the novel. Firstly, the described natural phenomena and objects participate in the manifestation of the emotional state of the heroes. Secondly, many descriptions of nature are read on an important conceptual level of the novel. In accordance with medieval worldview, the human body is involved in the processes of cognizing the natural world. But in the novel nature itself appears as a metaphor of the infinite possibilities of God. The human activity in the world (the medical practice of Christopher and Arseny is based on the use of herbs) does not imply deviations from the Divine Plan for this world. On the other hand, certain verbal images of nature indicate that it can be perceived as the Other (Something else). Nature appears as an existential unlimited force. It is characterized by a sign of wildness, that is, the ability to be an independent and self-creating structure. This ability is not controlled neither by the Creator, nor by man. The natural phenomena depicted in the novel contains chaos and perfection, physical and moral order. Nature itself has the will, possibility of choice, decision and action, it has the property of being a law for itself.

Keywords: images of nature, medieval world view, God, will of land

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Матеуш Яворски

Польша, Познань

Университет имени Адама Мицкевича

**БОРЬБА ЗА СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТИ:
О ПИСЬМЕ И РЕЧИ В ЛАВРЕ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА**

Память, понимаемая как модус бытия прошлого в настоящем, занимает особое место в современном литературном дискурсе (как научно-критическом, так и сугубо художественном). Достаточно учесть относительно недавно распространившееся явление пролиферации всякого рода определений, содержащих префикс «пост-»¹, которое выходит уже за пределы узких, специализированных тематических кругов, распространяясь на мейнстримную часть публики. В качестве примера приведу хотя бы невероятно модное и одновременно актуальное понятие постправды, которое указывает на специфический способ манипуляции восприятием

¹ Здесь имеются в виду прежде всего термины, принадлежащие к теоретическому осмыслению художественного текста (постструктурализм, постколониализм, постгуманизм и т. п.) и самой словесной практике (напр., постмодернизм). Стоит, однако, подчеркнуть, что многие исследователи отмечают вневременной контекст префикса «пост-», особенно в контексте вышеупомянутых понятий. См., напр.: А. Ремнёв, *Колониальность, постколониальность и «историческая политика» в современном Казахстане*, «Ab Imperio» 2011, № 1, с. 171–172.

действительности, опирающийся на релятивизацию². Стоит подчеркнуть, что приставка «пост-» ставит акцент на некую временную завершенность последующего базового понятия, то есть оно как будто продолжает функционировать, или, точнее, — быть, только в качестве ушедшего в материальную пустотность прошлого. В то же время эта материальная пустотность приобретает форму памяти, симулирующей полную тождественность с истинным ходом событий. Данный пример показывает, что вопрос о сохранении от забвения (ведь оно является исходной точкой всякой манипуляции прошлым) очень актуален и весом, так как реализуется даже на уровне языковой эволюции, текущее состояние которой, в свою очередь, отражает структуру мышления современного человека³.

Несомненную заинтересованность в проблеме форм функционирования прошлого в настоящем можем обнаружить в одном из важнейших русских художественных текстов второго десятилетия XXI века — романе *Лавр* Евгения Водолазкина. Этот интерес заметен уже в авторском жанровом определении — «неисторический роман». Стоит здесь отметить несколько важных с точки зрения моих дальнейших размышлений элементов истолкования данной характеристики, так как после внимательного прочтения *Лавра*, преимущественно описывающего (фиктивные) события, (якобы) произошедшие в XV веке, она поддается множеству интерпретаций. Во-первых, такое определение можем считать критикой исторического романа как такового, заинтересованного лишь в сугубо реалистическом представлении прошлого при помощи всякого рода стилизаций (главным образом — архаизации)⁴. Во-вторых, в результате оригинальной трактовки времени, предложенной в романе, невозможно

² См.: Е. Иванова, *Лингвистический феномен пост-правды в англоязычном политическом дискурсе*, «Вестник Челябинского государственного педагогического университета» 2017, № 9, с. 156; О. Корецкая, *Концепт post-truth как лингвистическое явление современного англоязычного медиадискурса*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2017, № 7 (73), с. 136.

³ Такая постановка вопроса пользуется огромной популярностью также среди языковедов и определяется как гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа; см., напр.: Д. К. Куликов, *Гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа и ее методологическая оценка в работах М. К. Петрова*, «Политическая концептология» 2012, № 2, с. 189–199.

⁴ Такая трактовка предлагается читателю даже в рекламно-рекомендательном тексте на задней стороне переплета: «[...] он [Водолазкин. — М. Я.] не любит исторических романов, „их навязчивого этнографизма — кокошников, повойников, портов, зипунов“ и прочую унылую стилизацию. Используя интонации древнерусских текстов, Водолазкин причудливо смешивает разные эпохи и языковые стихии, даря читателю не гербарий, но живой букет» (Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2017. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках). Игровое начало *Лавра* замечает также, напр., Игорь Чёрный в своем жанровом анализе данного текста; см.: И. Чёрный, *Роман Е. Водолазкина «Лавр» как литературное житие*, в кн.: *Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні питання*

вообще идентифицировать историю, так как прошлое, настоящее и будущее взаимосвязаны и соединены в цикле сплошного единого вневремени⁵. В этом отношении показательна цитата из предисловия (*Пролегомена*): «Иными словами, можно с уверенностью сказать, что в настоящее время его с нами нет. Стоит при этом оговориться, что сам не всегда понимал, какое время следует считать настоящим» [с. 10]. В-третьих, можем предположить, что акцент на отсутствие историзма имплицитно актуальность затронутой темы. Согласно такой трактовке *Лавр* оказывается не столько «неисторическим романом», сколько романом о теперешнем человеке, или, точнее, — постчеловеке, которому пришлось жить в поствремении при отсутствии духовного (трансцендентного) измерения бытия. В таком ракурсе рассказ о прошлом, его своеобразная ре-конструкция, указан лишь как орудие восстановления аксиологической системы с центральной ролью логоса⁶. В дальнейшем свои рассуждения я сосредоточу на последнем из вышеуказанных контекстов.

Самым надежным инструментом запоминания случившегося, тесно связанного с его пониманием и/или интерпретацией, оказывается дом бытия — язык⁷. Следовательно, память о прошлом приобретает форму слова, которое заполняет бывшую уже реальность, преобразуя ее в повествовательное (текстовое, р а с с к а з а н н о е) пространство⁸. Уже в начале рассматриваемого произведения подчеркивается эта особенная роль слова, которая выходит далеко за пределы широко понимаемой коммуникации:

богослов'я та історії Церкви» (до 1900-річчя преставлення св. ап. і єв. Іоанна Богослова), Харків 2017, <http://univd.edu.ua/science-issue/issue/1655> [дата обращения: 10.05.2018].

⁵ О категории спирального (вне)времени интересно пишет Янина Солдаткина, см.: Я. В. Солдаткина, *Категория времени в современной русской прозе* (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин), «Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля», серія «Філологічні науки» 2013, № 2 (6), с. 271–280, http://phil.duan.edu.ua/images/stories/Files/2013/Articles_2013_2/38.pdf [дата обращения: 05.05.2018].

⁶ По Жаку Деррида, логоцентрическая философия Запада, преобладавшая в Европе многие столетия, глубоко связана с языковой структурой мышления. Французский мыслитель, анализируя релевантные положения Фердинанда де Соссюра, отмечает, что само слово («мысль-звук») первоначально связано с речью, так как логоцентризм сопровождается фоноцентризмом уже со времен Древней Греции; см.: Ж. Деррида, *О грамматологии*, пер. Н. Автономовой, Москва 2000, с. 148–149. Ср.: «Греки не имеют слова для языка, они понимали этот феномен „ближайшим образом“ как речь» (М. Хайдеггер, *Бытие и время*, пер. В. Бибихина, Харьков 2003, с. 193). См. также: *История философии: энциклопедия*, под ред. А. Грицанова, Минск 2002, с. 776–778.

⁷ См.: М. Хайдеггер, *Письмо о гуманизме*, в кн.: он же, *Бытие и время: статьи и выступления*, пер. В. Бибихина, Москва 1993, с. 192–221.

⁸ См.: Ж. Деррида, *О грамматологии...*, с. 124–133.

Предполагают, что слово *врач* происходит от слова *врати* — *заговаривать*. Такое родство подразумевает, что в процессе лечения существенную роль играло слово. Слово как таковое — что бы оно ни означало. Ввиду ограниченного набора медикаментов роль слова в Средневековье была значительнее, чем сейчас. И говорить приходилось довольно много [с. 7–8].

Итак, язык оказывается единственным средством избавления от болезни, что в Средневековье часто обозначало спасение от смерти. Слово приобретает здесь магическое значение, будучи посредником между врачом-знахарем и всемогущим божеством, решающим о судьбе больного⁹. В таком плане слово, успешно совершившее свою работу-исцеление, равнозначно жизни¹⁰. Следовательно, его отсутствие является симптомом разрушения, проявлением силы *т а н а т о с а*, обозначающей экзистенциальную пустоту. Вне языка, как намекается в тексте, невозможно человеческое бытие с вечно присущим ему движением: «Что такое смерть, спросил Арсений. Смерть — это когда не двигаются и молчат» [с. 21].

Целесообразно также заметить, что молчание указано в романе не только как смерть, но реализуется шире — в мире *Лавра* невозможно существование никакого сознания без участия языка. Отсутствие слова рождает сомнение в возможности настоящего бытия. После смерти Устины Арсений пытается вести бесконечный диалог с ней, отлично понимая, что быть значит общаться¹¹. К горю будущего юродивого граница между монологом и диалогом оказывается непреодолимой — реплики Устины существуют только на уровне веры, не приобретая материальной (звуковой или письменной) формы. Сила молчания рождает эсхатологические сомнения даже в таком глубоко созерцающем человеке, как Арсений¹².

Человек не только воспринимает мир через слово (ведь Арсений узнает мир и управляющие им правила из рассказов Христофора, что несомненно влияет на его будущую аксиологическую систему)¹³, но именно оно позволяет ему быть. Таким образом, язык играет ключевую роль как в гносеологическом, так и онтологическом плане. Это логос организует

⁹ Ср., напр.: «Христофор не то чтобы верил в травы, скорее он верил в то, что через всякую траву идет помощь Божья на определенное дело» [с. 18].

¹⁰ Однако следует отметить, что слово здесь является дерридианским «мысле-звуком», проявляясь преимущественно на акустическом уровне; см.: Ж. Деррида, *О грамматологии...*, с. 148.

¹¹ Похожий монолог/диалог Арсений ведет с Христофором после его смерти, но в данном случае отсутствует топос трансцендентального сомнения (см., напр., с. 65).

¹² Ср.: «Но Устина молчала. В ее молчании он почувствовал сомнение» [с. 120].

¹³ В *Лавре* специфически познавательную (и мировоззренческую) роль для главного персонажа играют также записи его деда.

и якобы воссоздает реальность вместе с познающим индивидом¹⁴. Следует обратить внимание на сцену, в которой Арсений падает в обморок от холода — именно тогда текст срывается, слово заменяется многого-ч и е м, а действительность не находит созидательной опоры¹⁵. Интересно, что данный прием реализуется на самом высоком уровне повествования (вне мира, в котором свой путь к спасению совершает, или, точнее, — совершают, Арсений-Устин-Амвросий-Лавр), то есть на уровне формальной организации текста, предложенного читателю в виде материального артефакта-записи.

Язык, понимаемый широко — не только как сложная система знаков, некий код означающего, который допускает успешность общения, но также как способ мышления, со всей его тонкостью смыслообразования и выражения означаемого, — естественно проявляется в форме письма и речи. Здесь стоит учесть размышления Жака Деррида о роли обоих вариантов реализации языка; в своей известной работе *О грамматологии* французский мыслитель пытался проследить историю идеи письма как такового¹⁶. Ссылаясь на позиции Аристотеля, Жан-Жака Руссо и Фердинанда де Соссюра, он интерпретирует несомненную тенденцию европейской культуры к фоноцентризму — к доминированию устной формы употребления языка — с точки зрения логоцентрической философии, одновременно стараясь ее деконструировать. И так, создается некая цепь в процессе познания через язык: мысль — высказанное слово — письмо (здесь понимаемое в узком смысле — как означающее означающего¹⁷). В таком ракурсе записанное слово равнозначно отдаленному посредничеству, допускающему размывание связи человека с логосом. Первоначальное слово принадлежит Абсолюту, то есть той организующей точке, которая упорядочивает восприятие мира и делает его бытие возможным. Когнитивные процессы, совершаемые только в рамках языка, увеличивают дистанцию

¹⁴ Здесь интересным контекстом представляется творчество другого современного русского писателя — Виктора Пелевина, в котором солипсистский, т. е. демиургический характер языка играет далеко не второстепенную роль. См.: М. Jaworski, *Проблема авторичности языка в романах Виктора Пелевина*, «Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog» 2017, № 7, с. 65–78; он же, *Солипсизм в романной поэтике Виктора Пелевина*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2017, № 42, с. 5–17; он же, *Реконфигурация в романной прозе Виктора Пелевина. Солипсизм — язык — история* [кандидатская диссертация], <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/17914/1/РеконфигурациявроманнойпоэтикеВиктораПелевина.Солипсизм-язык-история.pdf> [дата обращения: 24.04.2018].

¹⁵ Ср.: с. 163, 169–172.

¹⁶ См.: Ж. Деррида, *О грамматологии...*, с. 119–133.

¹⁷ Там же, с. 147.

до этой первобытной (довербальной) формы общения человека с внешней реальностью, с Другим.

Внимательное чтение романа *Лавр* позволяет обнаружить значительную весомость напряжения между языком и перцепцией. Дед главного героя Христофор, объясняя будущему Врачу сложность организации органов человеческого тела при помощи достаточно наивного, по-детски образного способа рассуждать, передает мысль о языковой природе восприятия:

Но есть еще внутреннее ухо, которого не видно. Оно ведет звуки от внешнего уха к мозгу, и мозг превращает звуки в речь. К мозгу идут жилы и от глаз, и опять-таки мозг превращает буквы в слова. Он — царь всего тела и находится на самом верху, потому что из всех тварей земных лишь человек — разумный и прямоходящий [с. 36].

Следует также обратить внимание на существенную роль неустойчивого разграничения высказанного и написанного в рамках анализируемого текста. По ходу всего повествования заинтересованный читатель может обнаружить однозначный фоноцентризм, отражающий определенную близость средневекового человека к Богу, то есть к вышеупомянутому изначальному Слову. Согласно круговой, циклической структуре романа мотив ознакомления с грамотой появляется в нескольких конфигурациях, опирающихся на специфический тип отношений между учеником-адептом и наставником-мастером: Христофор — Арсений, Арсений — Устина, Лавр — Анастасия. Причем запись при помощи букв вторична, так как невозможно упразднить ее связь с речью:

Однажды Арсений спросил, почему слова не пишутся порознь.

А разве они произносятся порознь, спросил его в свою очередь Христофор. Я тебе больше скажу. Порой уже не существенно, как и кем слово сказано. Важно лишь то, что оно было сказано. На худой конец подумано [с. 39].

Нельзя не отметить, что персонажи *Лавра* читают все тексты вслух, что еще ярче указывает на несомненно доминирующий характер речи в фиктивном Средневековье Водолазкина, являющемся не историческим, а временно-пространственным феноменом. В таком ракурсе может возникнуть вопрос о смысле настолько заметного наличия письма в структуре произведения. Самым очевидным поводом является страх перед забвением, перед потерей памяти не только о прошлых событиях, но также о прошлых идентичностях:

Хочу ли я, думал Арсений, все забыть и отныне жить так, будто не было в моей жизни ничего, будто я только что появился на свет — но уже не маленьким, а как бы сразу большим? [...] Моя память то и дело покидает меня и того гляди покинет навсегда [с. 170].

Письмо удостоверяет случившееся, придавая ему легитимность и настоящее (но текстовое) бытие, так как человеческое сознание неоднородно, нелинейно и мозаично. В конце своего жизненного пути главный персонаж осознает неочевидность взаимоотношений между отдельными частями его традиционно (исторически) понимаемой жизни. Будучи Лавром, он не в состоянии найти точки соприкосновения с его бывшими эго — Арсением, Устином и Амвросием.

Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. Что общего между мною и светловолосым мальчиком из Рукиной слободки? Память? Но чем дольше я живу, тем больше мои воспоминания кажутся мне выдумкой. Я перестаю им верить, и оттого они не в силах связать меня с теми, кто в разное время был мной. Жизнь напоминает мозаику и рассыпается на части [с. 401].

В *Лавре* заметен еще один, безусловно интересный и важный контекст мышления о прошлом — вопрос о селективном характере памяти. Христофор, упорно делающий записки в любых условиях, не стремится описать всю окружающую его реальность. Дед Арсения последует принципу эксклюзивности — записывает только то, что считает важным для отражения природы реальности на данный момент. Письмо, в противоположность гомеровскому письму, несущему вести о смерти¹⁸, придает (случившейся уже) действительности прочности, останавливая вышеупомянутое стремление к беспрестанному движению к новым формам, мирам, идентичностям. Остановка (или приостановление) этого потока мотивирует Христофора к постоянному наблюдению за неуловимой временной текучестью восприятия:

Христофор писал не потому, что боялся что-либо забыть. Даже достигнув старости, он не забывал ничего. Ему казалось, что слово записанное упорядочивает мир. Останавливает его текучесть. Не позволяет понятиям размываться [с. 40].

Учитывая все вышесказанное, несомненно интересно прочтение романа *Лавр* Евгения Водолазкина как попытки реконструировать (порой даже деконструировать) логоцентрическое восприятие действительности. Вневременность и уход от общепринятого исторического, то есть линейного, мышления о прошлом лишь подтверждают универсальный характер размышлений автора о памяти. Человеческая перцепция, распространяющаяся на все возможные временно-пространственные измерения, совершается посредством языка. Причем автор *Лавра* ставит акцент на

¹⁸ Там же, с. 452, 482.

письмо (пусть даже и прочитанное, озвученное), которое в состоянии воссоздать целостность беспощадно разрушенной в поствремя субъектности. Следовательно, слово записанное, синекдохой которого можем считать художественную словесность, имеет огромную силу сохранения (прошлой) реальности в ее обычно недоступной человеческому текущему восприятию синхронии.

Ключевые слова: письмо, речь, память, Е. Г. Водолазкин

THE FIGHT FOR PRESERVING MEMORY. ON WRITING AND SPEECH IN EUGENE VODOLAZKIN'S *LAURUS*

Summary: The aim of the present paper is a contextual analysis of Eugene Vodolazkin's novel titled *Laurus*. The literary interpretation is supported with the philosophical considerations of Jacques Derrida centered on the interrelations between human cognitive activity and language. Linguistic activity (both spoken and written) amounts to an important motif of the analyzed novel as it is inextricably related to perception (of the present) and memory (of the past). Vodolazkin seems to imply that the liquid modern reality may be preserved and ordered in the textual form as opposed to the incessantly changing flow of speech.

Keywords: writing, speech, memory, Eugene Vodolazkin

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Мария Саргсян

Армения, Ереван
Российско-Армянский университет

КОНЦЕПЦИЯ ПОВТОРЯЕМОСТИ И НЕПОВТОРИМОСТИ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР*

В силу своей жанровой специфики, языковых особенностей и необычной, свежей тематики роман *Лавр* Евгения Германовича Водолазкина вызывает широкий интерес как у читателей, так и у специалистов. Подробно читательские отзывы освещены в монографии о редкой и устаревшей лексике *Лавра*¹, там же перечисляются исследовательские работы, посвященные различным аспектам романа. Во многих из них рассматриваются такие вопросы, как: особенности времени и его различные проявления в тексте, «неисторичность» романа, сочетание старославянского и древнерусского с современным русским языком, черты поэтики. Существенная часть комментариев к тексту принадлежит самому автору. Будучи специалистом по Средневековью, Евгений Водолазкин посвятил свою докторскую диссертацию изучению «всемирной истории в литературе Древней Руси»². Наложение научной сферы деятельности на художественную и тот

¹ Ю. Мальчивецкая, Т. Попова, *Редкая и устаревшая лексика в романе Е. Водолазкина «Лавр»*, Саарбрюккен 2017.

² Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеиноного повествования XI–XV веков)*, изд. 2-е, перераб. и доп., Санкт-Петербург 2008.

факт, что писатель является филологом, приводят к тому, что его выводы по собственным произведениям зачастую носят литературоведческий и лингвистический характер. Водолазкин разъясняет вопросы об использовании структуры агиографической литературы, прототипах заглавного героя и основных идеях романа. Речь идет об упоминаниях и заметках, но, в сущности, даже одна фраза в интервью может иногда оказаться исчерпывающей по отношению к определенной проблематике текста.

В данной статье мы попытаемся продемонстрировать концепцию **повторяемости и неповторимости** в романе и связанную с ней работу системы подобий в качестве структурообразующего композиционного элемента.

Роман состоит из предисловия (*Пролегомена*) и четырех частей или «книг»: *Книга познания*, *Книга отречения*, *Книга пути* и *Книга покоя*. Выполняющее функцию пролога небольшое предисловие представляет предварительные рассуждения о предмете, архитектонике и проблемах дальнейшего материала: Водолазкин буквально на двух страницах полностью раскрывает основную идею, тему произведения, расставляет акценты, обозначает центральные ориентиры в романе.

Начиная с нетривиального названия *Пролегомена* и содержащегося здесь пояснения этимологии слова «врач»³, далее — в связи с особым и частым обращением к различным словам в отдельности, и «**слову** как таковому» [с. 8], его значимости, — даже не знакомого с биографией Водолазкина читателя будет преследовать ощущение филологичности текста, которая в данном случае выражена не только в интертекстуальности произведения. Здесь перед нами одновременно со знакомством с героем происходит завершение его личной истории, при этом уже с первых строк указывается на наличие у него четырех имен «в разное время», «поскольку жизнь человека неоднородна» [с. 7]. Таким образом, обозначение структурных пластов романа предшествует его художественному содержанию.

Уже в предисловии мы наблюдаем также наиболее часто используемые композиционные приемы, которые играют для романа в целом структурообразующую роль. Итак, для акцентирования начал абзацев использованы анафоры, более популярные в поэзии: в небольшой по объему вводной части романа четыре абзаца начинаются со слова «Говорили» [с. 8–9]. Помимо того, что это первый пример наиболее значимого для данного романа композиционного приема — повтора, вышеупомянутое слово использовано с целью включения его в систему другого приема — противопоставления.

³ Е. Г. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2017, с. 7. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Сразу после перечисления людей, которые **говорили**, повествователь сообщает о главном герое, «что он говорил очень мало» [с. 8].

Далее следует еще один фрагмент, играющий ключевую роль в произведении, в том числе как компонент другого композиционного средства — монтажа: «Он помнил слова Арсения Великого: много раз я сожалел о словах, которые произносили уста мои, но о молчании я не жалел никогда» [с. 8–9].

Пока еще не говорится о том, что Арсений — первое имя главного героя, но и упоминание того, что он был крещен во имя христианского святого, и приведение слов Арсения Великого, и многократное соположение имени героя с эпитетом **великий** («на пути Арсения было Великое село» [с. 120], «великая слава Арсения» [с. 126], «вывела Арсения к реке Великой» [с. 175], «и твой, Арсений, великий дар» [с. 358]) создают у читателя своеобразный эффект дежавю, который фиксируется также большим количеством других повторов в тексте.

Каждая из четырех книг романа делится на части, которые пронумерованы буквенными обозначениями, соответствующими кириллической системе счисления, и это единственное структурное деление. На протяжении всего романа перед нами один, практически сплошной текст: автор не отмечает прямую речь, да и никаких других выделений, курсива или авторской пунктуации в тексте нет, отрывки из грамот Христофора и прочих книг, которые читают герои, тоже никак не обозначены. В этом стихийном потоке повествования, однако, можно наблюдать некоторое «уплотнение» текста в ключевых сценах. Так, семнадцатая глава первой книги, где описаны роды и смерть Устины, состоит из одного абзаца на четырех страницах.

В качестве «отклонения» можно выделить еще ряд умолчаний в виде обозначенных пунктиром строк в трех частях *Книги отречения*. Использование данного композиционного приема, как и в случае с эпизодом смерти Устины, продиктовано сюжетом: раненый Арсений в лохмотьях путешествует от одного села к другому и борется с потерей памяти (чем и обусловлено умолчание) во имя спасения Устины.

Говоря о **потоке** как форме повествования в романе, можно сравнить его, например, с традицией модернизма — с той оговоркой, что такая отсылка возможна исключительно наряду с другими многочисленными аллюзиями и заимствованиями на разных уровнях романа.

Специфично, что такие свойства древнерусской литературы, как анонимность, преемственность текстов, фрагментарность, коррелируют с современным романом. В этом смысле постмодернистскую традицию можно назвать модификацией средневековых книжных норм, только по отношению к постмодернизму мы будем говорить о концепции смерти автора Ролана

Барта⁴, интертекстуальности, пастише и т. д. Надо подчеркнуть, что *Лавр* вбирает в себя особенности обеих литературных традиций. Вынося в начало романа первоидею произведения — неоднородность человеческой жизни, — автор подготавливает читателя и к разноплановости композиции. Интересно в этом смысле сравнение каждой из частей/книг романа с соответствующими жанрами древнерусской литературы: вопрошанием, повестью/хроникой, хожением, житием⁵. Подобный подход актуален, если мы хотим продемонстрировать взаимопроникновение, единство содержания и формы по Михаилу Бахтину⁶. В таком случае мы будем рассматривать не просто четырехчастную композицию, но сможем говорить о каждой из частей как о **подобии** какого-либо одного жанра древнерусской литературы и одновременно как о разных по наполнению элементах. Однако большинство исследователей, говоря о жанре романа, чаще ограничиваются упоминанием жанра жития, реже — хожения (или обоих одновременно). Четырехчастная структура также настраивает читателя на обещанную с первых строк романа неоднородность, четырехчастность жизни главного героя.

Существенным отличием как от средневековых, так и от постмодернистских литературных норм является, однако, такая важнейшая характеристика, как авторский стиль, отсутствующий в древнерусской литературе, а в постмодернизме часто намеренно скрываемый, или же — как другая крайность — заменяемый копированием, пародированием чьего-то стиля. В случае с *Лавром* уместно употребление именно понятия индивидуального авторского стиля. Эта особенность, наблюдаемая на сегодняшний день в русской литературе, во многом дает право говорить о постепенном отходе от постмодернизма или, по крайней мере, о его качественно новой ступени развития. Несмотря на обращение Водолазкина к жанру жития и средневековым реалиям, речь не идет о стилизации. На наш взгляд, неверно также указание на подзаголовок романа как на индикатор попытки привнесения нового слова в жанр исторического романа — это вовсе не попытка жанрового эксперимента. Роман именно потому и «неисторический», что если «о средневековом восприятии любой, в том числе национальной, истории как части всемирной»⁷ Водолазкин пишет в своей

⁴ Р. Барт, *Смерть автора*, пер. С. Н. Зенкина, в кн.: он же, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова, Москва 1989, с. 232.

⁵ Sempre Libera, *Несколько слов о романе Евгения Водолазкина «Лавр»*, «Православие в Татарстане», 24.03.2015, <http://www.kazan-mitropolia.ru/newses/kaznews/?id=46924> [дата обращения: 09.06.2018].

⁶ М. М. Бахтин, *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, в кн.: он же, *Сборник литературно-критических статей*, Москва 1986, с. 26–89.

⁷ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси...*, с. 23.

монографии, то в романе основной идеей делает превосходство личной истории над всемирной. Все составляющие романа **работают** на эту идею, в большей степени — тщательно продуманная композиция и стилистика произведения.

Изучая специфику средневековых литературных памятников и отображенное в них отношение ко всемирной истории, автор приходит к выводу, что для человека того времени характерно «ретроспективное» мышление, где «высшая точка истории — воплощение Христа; всё, что после этого, — удаление»⁸. В свою очередь, современному человеку имманентна направленность в будущее, перспективный образ мыслей. Совершенно особенная временная организация *Лавра* практически позволяет совмещать оба этих подхода: паломничество в Святую землю знаменует попытку покаяния и обретения смысла, выхода, наставления, но одновременно герои заняты проблемами эсхатологии.

Если вся древнерусская литература — это попытка создания идеального текста, то *Лавр* — это поиск «положительно прекрасного» героя в XXI веке через призму средневекового сознания. И именно поэтому поиск этот не мог свестись к сопоставлению с Христом и уподоблению ему, исходя из тех же особенностей религиозного восприятия, в котором образ Христа — недостижимая вершина. Поэтому мы имеем измененный ракурс, другую точку зрения, в рамках которой жизнь человека может быть **уподоблена** единственно прародителю. И только после грехопадения возможно становление на путь истинный и обретение святости:

Старец [Христофор. — М. С.] провел рукой по волосам Арсения. Сказал: Каждый из нас повторяет путь Адама и с потерей невинности осознает, что смертен [с. 38].

Здесь не лишним будет упомянуть об огромной роли ономастики в романе, которая, на наш взгляд, заслуживает отдельного исследования. Так, на примере этой же цитаты четко прослеживается неслучайность выбора «исходного» имени героя: «Арсений» в переводе с греческого — «мужчина», «человек». Причем здесь можно провести еще одну любопытную параллель. Имя деда Арсения — Христофор — в переводе с греческого означает «несущий Христа».

Есть сходные события, продолжал старец [Иннокентий. — М. С.], но из этого сходства рождается противоположность. Ветхий Завет открывает Адам, а Новый Завет открывает Христос. Сладость яблока, съеденного Адамом, оборачивается горечью укуса, испитого Христом [с. 376–377], —

⁸ Е. Г. Водолазкин, *«История человека важнее истории человечества»...*

уже почти под конец романа мы сталкиваемся с этой речью, где разрешается указанная задача: образ Христа есть повторение образа Адама как первого человека, чья жизнь положила начало повторам миллионов других. Кроме того, Арсений повторяет еще и путь своего деда, тоже Врача, у которого давно умерла жена. Но Христофор, в отличие от Арсения, не совершал грехопадения. И потому можно заключить, что Арсений подобен Адаму, а Христофор — Христу.

В монографии Водолазкина мы находим еще один вывод по русской средневековой историографии, которому писатель противопоставляет свою точку зрения:

Круг и линия — это то, что существует и в пределах христианской историографии. Круг и линию как выражение, соответственно, вечности (вневременности) и времени можно было бы назвать ее полюсами. Очевидно, в качестве компромиссной фигуры здесь следует рассматривать спираль, отражающую хронографический тип истории, который в равной степени касается времени и вечности, повторяемости и неповторимости. Этот тип истории (и обслуживающей ее хронологии) предполагает неперенное наличие цели исторического процесса⁹.

В творческой системе Водолазкина актуальна другая позиция по отношению к проблеме исторической цели. Еще до романа *Лавр*, в сборнике *Совсем другое время*, в небольшом рассказе *Дом и остров* писатель уже высказывает свое мнение на этот счет:

Что многолетние занятия историей откроют мне: человечество не имеет цели, цель имеет только человек. Им одним, говоря всерьез, и стоит заниматься. Во всем, что шире человека, есть какая-то ненадежность¹⁰.

И уже в *Лавре* Водолазкин повторит устами своего героя Амброджо ту же мысль: «Потому у истории нет цели, как нет ее и у человечества. Цель есть только у человека. И то не всегда» [*Лавр*, с. 259].

Таких примеров много, и сквозные мотивы в творчестве Водолазкина можно очень четко отследить. Автор не скрывает так называемый месседж, ключевые мысли своих романов, он их открыто высказывает. И поэтому еще более очевидно, что они перекликаются и повторяются из текста в текст. Сравним, например, цитаты из предисловия к *Лавру* и из рассказа *Кунсткамера в лицах*:

В разное время у него было четыре имени. В этом можно усматривать преимущество, поскольку жизнь человека неоднородна [с. 7].

⁹ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси...*, с. 95.

¹⁰ Е. Г. Водолазкин, *Дом и остров*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2017, с. 455.

Жизнь состоит из тысячи эпизодов, очень разных, часто — противоречивых, и несводимых к формуле¹¹.

Далее еще две цитаты из *Лавра* и *Авиатора* соответственно:

Возлюбив геометрию, движение времени уподоблю спирали. Это повторение, но на каком-то новом, более высоком уровне. Или, если хочешь, переживание нового, но не с чистого листа. С памятью о пережитом прежде [с. 376].

Вот сейчас, я [Иннокентий Платонов. — М. С.] заметил, в России полюбили фразу об отсутствии в истории сослагательного наклонения. Как и в мое время, нынче тоже возникают *фразы*, и их повторяют к месту и не к месту. История, видите ли, не имеет... Может, и не имеет, только бывают случаи, когда она предоставляет словно бы вторую попытку. Это — повторение и одновременно неповторение того, что было¹².

Автор повторяет свои **краеугольные** мотивы, но никогда не в точности. Он верен идее своего героя, «что повторения на свете нет: существует только подобие» [с. 332].

Итак, центральными (стержневыми) мотивами в романе *Лавр* являются: вечность (или безвременье) и время, жизнь и смерть, **повторяемость** и **неповторимость**. Можно предполагать, что они актуальны не только для *Лавра*. Причем между собой эти мотивы чередуются и взаимозаменяются.

Повторяемость и неповторимость в контексте спиралевидного времени, перекочевавшие в романы Водолазкина в виде «повторения и неповторения», — это главный рабочий механизм композиции романа *Лавр*. Естественно, повторы в качестве композиционного приема могут играть значительную роль в художественном произведении вообще. Однако в нашем случае ткань романа буквально пронизана ими, и они являются движущей силой сюжетной линии. Не говоря уже о том, что герои не раз буквально озвучивают мысль об особом значении повторов в жизни человека.

Раскрывая тему повторов в монографии *Всемирная история в литературе Древней Руси*, Водолазкин, как помним, использует спираль как компромиссную фигуру. Мы же в качестве таковой для вышеупомянутой бинарной оппозиции обозначим идею подобия как единства, синтеза ее элементов. Именно данная позиция, на наш взгляд, является ключом для понимания устройства романа.

Время в произведении **подобно** процессу человеческой жизни, это «проклятие» [с. 280], как говорит Арсению Амброджо, потому что в Раю его не было. А смерть как конец личной истории человека **подобна** вечности, и она вырывает его из собственной временной спирали, как бы

¹¹ Е. Г. Водолазкин, *Кунсткамера в лицах*, в кн.: он же, *Совсем другое время...*, с. 440.

¹² Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 226–227.

забрасывая в сферу вечности, спасая от бесконечных повторов-подобий. Работу данного механизма можно проследить на разных уровнях текста, начиная с предисловия.

Со структурной особенностью организации текста как целостного потока связана проблема нарратора: функция повествователя, по сути, распределена между главными героями. Авторское «всеведение» передано персонажам, все ключевые фигуры в романе обладают даром предсказания, коммуницируют на расстоянии без малейшего нарушения хода повествования, как если бы текст являлся связующим звеном, тем самым условным безвременьем, где возможно такое положение дел.

Так, Христофор предвидел судьбу выбранной им для жилья избы у кладбища, Арсению было знамение смерти отца, у Амброджо видения о будущем самых разных людей. Интересно, что герои этих видений сами при этом испытывают озарения или видят прошлое в своих снах. Например, Франческа Флеккиа воссоздает из снов хронику жизни своего предка Амброджо. Уникально то, что такое соположение дискурсов рассказчика, безусловно присутствующего в тексте, и персонажей не только не усложняет процесс усвоения и понимания текста, а напротив, является абсолютно органичным: оно закладывает фундамент стилистики всего романа.

Хотя герои смертны, их личное время-проклятие ограничено, но они неповторимы и вечны в пределах данного текста-потока, и их возможности в этой системе координат беспредельны. Поэтому эти флешбэки/флешфорварды не смущают читателя. В заданной пространственно-временной парадигме они гармоничны. Эта особенность снова заставляет говорить о влиянии формы на содержание текста. Плавное, «единовременное» повествование так же органично содержанию, как и сочетание, а точнее — переплетение двух языков. Причем современный русский язык использован во всем своем стилевом разнообразии: юродивый Фома матерится, мельник Тихон признается в содеянном в форме настоящей явки с повинной, толпа вопрошает монахов о конце света с явно пролетарской интонацией, а у почтенных старцев Никандра в первой книге и Иннокентия в последней (которые тоже, кстати, своего рода подобия в смысле их функции в произведении) и вовсе **экзотическая** речь:

В принципе, ответил старец [Никандр. — М. С.], мне нечего тебе [Христофору. — М. С.] сказать. Разве что: живи, друже, поближе к кладбищу. Ты такой дылда, что нести тебя туда будет тяжело. И вообще: живи один [с. 14].

В монахи мы, — говорит старец Иннокентий, — обычно постригаем лет через семь после прихода. Но твое, Арсение, житие нам известно, оно и доселе было иноческим, так что дополнительного испытания тебе вроде бы не требуется. Да

и обстановка в целом, как ты знаешь, к долгому раскачиванию не располагает. И если нас действительно ждет конец света, лучше бы тебе его встретить постриженну. Хотя, может, еще и обойдется [с. 372].

На фоне этого непрерывного потока выделяются две идентичные, именно **подобные** сцены, в некотором смысле обрамляющие роман на структурном уровне. Характеризуются они не только почти тождественным содержанием, но и формой в целом: среди движения потока акцентируется статика этих сцен — замирание выражено использованием форм настоящего времени, — что заставляет обратить на них особое внимание.

В первой книге романа маленький Арсений видит в печи свое лицо в старости и наблюдает, как к Врачу приходит больная княгиня. Аналогичную сцену, правда с измененного ракурса, мы видим в последней книге. Читателю, который, вероятно, упустит из виду детали первого варианта этой сцены, к концу романа может показаться, что она просто повторяется. Однако в первый раз нам не известно имя старца, потому что Арсений пока не знает, что станет Амвросием. И это ключевой момент, потому что оба раза один и тот же человек плачет в конце, но в первой книге это еще Арсений, а в последней — уже Амвросий. Мы имеем здесь дело с серьезным взаимопроникновением временных пластов, когда герой наблюдает за собой в прошлом, наблюдающим за собой же в будущем. Неудивительно, что в конце Амвросий вдруг появляется рядом с волком из детства Арсения, сидевшим с ним рядом у печи.

Стоит отметить, что текст романа в высшей степени кинематографичен. Водолазкин мастерски владеет искусством монтажа как композиционного приема. В отличие от привычного использования данного термина применительно к литературе, когда акцент делается на многоплановости сюжетных ходов или особой роли вставных эпизодов в тексте, в нашем случае можно говорить об особенностях «склейки» (пользуясь термином киноискусства) разных **кадров**: переходы от основного повествования к **вставным** эпизодам органично **вплетают** их в ткань романа. Так, например, заканчивается история упущенной любви «без пяти минут кандидата исторических наук» [с. 233] Юрия Александровича Строева, которую Амброджо рассказывает купцу Феррапонту:

Из перечисленного вы не воспользовались ничем, и ваша нынешняя поездка, как, впрочем, и предыдущая, — пустая трата времени.

Пустая трата времени, задумчиво сказал Амброджо.

Пустая трата времени, повторил купец Феррапонт [с. 241].

Мы наблюдаем, как структурообразующий прием в романе — повтор — выполняет соединительную, «монтажную» функцию. Здесь уместно будет

рассмотрение полученного автором эффекта в рамках теории дистанционного монтажа классика мирового кинематографа Артавазда Пелешяна. Данная теория основана на периодическом повторе или вариации на протяжении фильма одного кадра, который режиссер называет «опорным элементом». Такие кадры, по словам Пелешяна,

[...] дают лишь самое конденсированное выражение темы, но при этом, связываясь на расстояниях, помогают смысловому развитию и эволюционированию даже тех кадров и эпизодов, с которыми они не имели прямой связи¹³.

Дополнительную значимость приобретает эта аналогия в контексте «вневременности» и «внепространственности» в качестве основополагающей идеи романа, с одной стороны, и указанной Пелешяном характерной черты его метода — с другой:

[...] дистанционный метод монтажа, опираясь на сложные формы взаимодействия разных процессов на расстоянии, переходит предел, за которым наши представления и наши законы пространства и времени не применимы [...]¹⁴.

Режиссер утверждает, что дистанционный монтаж создает «круговую или, точнее говоря, шарообразную вращающуюся конфигурацию»¹⁵, которую в нашем случае можно сравнить с концепцией спиралевидного времени, обыгрываемой писателем в *Лавре*.

Если экстраполировать теорию дистанционного монтажа на роман *Лавр*, то вышеописанными опорными элементами могут выступать указанные аналогичные сцены с Арсением, сидящим у печи. На более высоком, сюжетно значимом уровне — это сцены принятия родов.

Герой два раза принимает роды: сначала у Устины, а в конце у Анастасии, которую он все же называет именем своей возлюбленной. Вторая сцена подобна первой, но именно благодаря этому повтору осмысливается, получает свое логическое завершение первая «опорная точка»: время/жизнь дает Арсению-Лавру возможность замолить свой грех, спасая вместо Устины другую сироту.

Такой параллелизм не раз встречается на протяжении всего романа на разных его уровнях. Можно наблюдать это и в образах вышеупомянутых старцев: Никандра из *Книги познания* и Иннокентия из *Книги покоя*. Оба героя, обращаясь к терминологии Владимира Проппа¹⁶, выполняют

¹³ А. Пелешян, *Теория кино. Дистанционный монтаж*, Kinovoid.com, <http://www.kinovoid.com/2015/08/peleshyan-distancionniy-montaj.html> [дата обращения: 08.06.2018].

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ В. Пропп, *Морфология сказки*, Ленинград 1928, с. 49–51.

функцию помощника в романе, естественно, в адаптированном для романа понимании. В первой книге старец Никандр дает наставления Арсению до начала длинного, серьезного пути-испытания героя и его любви, перед своей собственной смертью. В последней книге эту функцию принимает старец Иннокентий, который появляется в конце «физического» («горизонтального») путешествия героя и начале духовного («вертикального») пути, когда Арсений возвращается на исходную точку, в Кирилло-Белозерский монастырь.

Если провести ту же аналогию с именами, то мы увидим, что у героя не просто четыре имени на разных этапах жизни. Начав свою дорогу познания под именем Арсений, он отрекается от него, чтобы уподобиться своей любимой, и нарекается Устином в честь нее; и далее на своем пути он снова заимствует себе имя, на сей раз преданного друга Амброджо, которого он тоже потерял. И только в состоянии **покоя** он обретает свое последнее оригинальное имя Лавр. Два переходных этапа жизни героя таким образом становятся своего рода наложениями, посвящениями соответственно Устине и Амброджо. Эти два имени-подобия в некотором смысле являются промежуточными на пути героя к праведничеству и очищению от греха. Неслучайно в заголовок вынесено последнее имя героя-праведника, которое символизирует победу, славу и торжество.

Весь роман изобилует примерами сюжетных и лексических повторов, которым всегда придается дополнительная нагрузка в определенном контексте. Дважды на своем пути Арсений сталкивается со старыми Тадеушем и Ядвигой, но он понимает, что встреченные им впервые были жителями польской деревни и остались ухаживать за стражником Власием, поэтому не могли оказаться в Иерусалиме, однако во второй раз они появляются при схожих обстоятельствах: снова выхаживают странника. В Венеции Арсений в поисках обратной дороги проходит мимо одинаковых, как ему кажется, домов, но понимает, «что подобие беззастенчиво выдает себя за повторение» [с. 310], видит в другом городе женщин, и ему **кажется**, что он их уже встречал в городе на воде.

Этот ряд можно долго продолжать. Однако ключевой является логика построения данных подобий. Они являются фундаментом симметрии структуры и концепции романа одновременно, обеспечивая равновесие взаимодействия формальных и содержательных элементов текста. С их помощью расставлены главные акценты в романе.

Важнейшей структурной особенностью *Лавра* является активное взаимодействие композиционных средств, что во многом связано со спецификой основного мотива, который, в свою очередь, осложнен оппозицией «вечности». Таким образом, на временной организации текста лежит

дополнительная нагрузка: ритмическая сторона произведения тщательно продумана и выстроена по принципу той симметрии, которую предполагает детально отработанная, многоуровневая система повторов и подобий. Эта система снабжает материалом и обеспечивает работу практически всех остальных композиционных средств в романе.

Итак, роман *Лавр*, новое житие/неисторический роман/постмодернистский роман о вере/любви/покаянии, посредством истории главного героя Арсения/Устина/Амвросия/Лавра доносит до нас главный месседж Водолазкина-филолога/писателя об отсутствии времени, о **вневременности**, которая проявляется в произведении смещенными пространственно-временными категориями. Бинарные мотивы жизни и смерти, вечности (вневременности) и времени реализуются в структуре романа посредством повторов и подобий, которые, в свою очередь, будучи симметрично выстроенными, обеспечивают эффект дистанционного монтажа.

Ключевые слова: В. Г. Водолазкин, *Лавр*, композиция, повтор, подобие, дистанционный монтаж

THE CONCEPT OF “RECURRENCE AND UNIQUENESS” IN THE NOVEL *LAURUS* BY EUGENE VODOLAZKIN

Summary: The article aims to explore main motives and concepts of Eugene Vodolazkin’s prose using the example of his most famous novel *Laurus*. As a conclusion, it reveals the theme of the concept of “recurrence and uniqueness” in the *Laurus*, which functions as a balance between the central motives that are divided into contrasting categories, such as Time and Eternity, Life and Death, Reproduction and Original. The succession of the above-mentioned concept is visible between the novel and the author’s monograph dedicated to medieval historiography. On the example of the plot and compositional features, the finding of the article is that the main motives of the novel are constructed on the principle of similarity, which is the connecting link for the structure-forming opposition “recurrence-uniqueness” in the novel.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *Laurus*, composition, repetition, similarity, distance montage

Лоренцо Амберг

Швейцария, Женева

**«ДЛЯ ГОСПОДА НЕТ ЧУЖЕЗЕМЦЕВ»:
ЗАМЕТКИ ОБ ОБРАЗЕ И ФУНКЦИИ
ИНОСТРАНЦА В РОМАНЕ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР***

Изучение определенного типа персонажей в романе Евгения Водолазкина *Лавр*, который иногда относится исследователями к постмодернизму¹, может показаться тщетным и прямо беспредметным начинанием. Но дело обстоит немного иначе, если мы прислушаемся к самому автору, который в ответах на вопросы о *Лавре* касается как раз и своего отношения к названному литературному течению:

Один из недостатков постмодернизма (а у него, разумеется, есть и свои достоинства) заключается в том, что за стилиевой эквилибристикой порой ничего не стоит. Такая себе рама без портрета. Другое дело, что какие-то характерные для постмодернизма приемы могут быть использованы для отражения эйдоса. [...]

Что касается моих предпочтений как человека пишущего, могу сказать, огрубляя, что ценю реалистическое сюжетное повествование. [...] Я учитываю современную литературную технику, и иногда — как в хорошем автомобиле — мне доставляет удовольствие нажимать на разные ее кнопки и педали. Важно лишь не забывать, куда едешь².

¹ «Роман однозначно представляет собой постмодернистскую литературу [...]» (Ю. Мальчивецкая, Т. Попова, *Редкая и устаревшая лексика в романе Е. Водолазкина «Лавр»*, Саарбрюккен 2017, с. 15. Помимо тщательного исследования лексики романа, книга содержит и ценную обширную библиографию работ о *Лавре*).

² Е. Водолазкин, *Вопросы и ответы. О «Лавре»*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2016, с. 354.

Автор тем самым определяет язык как свой инструмент (а не наоборот), а роман — как «раму с портретом». Постмодернистский метод он применяет для обозначения эйдоса, то есть «первообраза, выражением которого это произведение является»³. Для него этот метод — именно средство, а не самоцель. Он его вполне сознательно использует как современную «раму» для средневекового «портрета». Заметим, что медиевист и писатель Водолазкин исследовал вопрос о параллелях между письменностью Древней Руси и русским литературным постмодернизмом в обстоятельной статье⁴. Думается, что отношение писателя к постмодернизму и к «реалистическому сюжетному повествованию» оправдает наш традиционный методологический подход к анализу его творчества.

В одной из своих остроумных и познавательных ученых заметок, посвященной немецко-русскому филологу Борису Унбегауну, Евгений Водолазкин своим читателям напоминает, что у многих русских фамилий по религиозным и историческим причинам иностранные корни, и приводит ряд примеров⁵. То же самое верно и для русских православных имен, которые в своем большинстве, — как, пожалуй, у всех христианских народов, — образованы от греческих, еврейских и латинских первоисточников.

Герой романа *Лавр* в течение своей жизни принимает четыре имени. В крещении наречен Арсением. Это имя греческого происхождения, от слова «арсин» — мужской, крепкий. Одновременно оно относится к преподобному Арсению Великому, ученому римскому святому IV века, в день памяти которого (8 мая) мальчик в 1440 году родился. После смерти Устины Арсений, идентифицируя себя с ней, называется Устином. Это редкое в русском языке имя происходит от латинского «*justus*» — праведный, справедливый. По возвращении из паломничества в Святую землю он уходит в монастырь и принимает постриг под именем Амвросий. Оно опять-таки происходит из греческого — «неумирающий» — и относится к святителю Амвросию Медиоланскому, который почитается и католической, и православной Церквями. А 18 августа 7000 (1492) года замыкается круг духовного пути героя: он в Кирилло-Белозерской обители принимает великую схиму под именем Лавр. Этимология этого римского имени отсылает к победителю, увенчанному лавровым листом. Старец Иннокентий его так комментирует: «Хорошее имя Лавр, ибо растение,

³ Там же.

⁴ Е. Г. Водолазкин, *О средневековой письменности и современной литературе*, «Текст и традиция» 2013, вып. 1, с. 37–65.

⁵ Е. Водолазкин, *Перечитывая Унбегауна*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 232–233.

тебе отныне тезоименитое, целебно. Буди вечнозеленым, оно знаменует вечную жизнь»⁶. На что отвечает новый схимник:

Я более не ощущаю единства моей жизни [...]. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми [...]. Жизнь напоминает мозаику и рассыпается на части [с. 401].

Не только факт, что Арсений носит четыре имени, но и то обстоятельство, что они «иностранного» происхождения, «маркирует» героя как принадлежащего к общему христианскому наследию, которое своим же «мозаичным» многообразием создает единое целое. При этом следует отметить, что помимо этого у Арсения и два местных прозвища с исконно русской этимологией: Рукинец (от Рукиной слободки) и Врач (от незаурядных целительных способностей). Эти имена символизируют укоренение героя в его «малой родине» и в его народе.

Итак, мальчик, родившийся в XV веке в маленькой деревне на Русском Севере, вырастает в «переплетенном» мире, духовным стержнем которого является православное христианство. Роман *Лавр* — это история одной души, одной личности, ее внутреннего развития и стремления к покаянию и к святости. Но это внутреннее развитие осуществляется на фоне мировоззренческого многообразия в тесном соприкосновении с внешним миром и немислимо без него.

С детства жизнь Арсения стоит под знаком — то успешного, то неудачного — преодоления естественных законов, «чина естества» — попытки летать, укрощения волка, лечения чумы и других тяжелых болезней, — но и преодоления временных, языковых и пространственных границ. Мальчиком, Арсений видит себя в отражении огня печи стариком; позже он изучает немецкий язык, дружит с итальянцем и как паломник открывает зарубежный мир. Думается, что «мозаичное» и в то же время целостное усвоение мира героем романа отражается в самой форме повествования, для которой характерны частые «нарушения стилевых границ» (словарные анахронизмы, то есть смешанное употребление на общем фоне церковнославянской⁷, древнерусской, платоновской⁸, советско-бюрократической, современной жаргонной и другой лексики) и нередкие «нарушения» на-

⁶ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2016, с. 401. Далее цитаты приводятся по этому изданию, страницы указываются в тексте.

⁷ «Именно церковнославянская ипостась придает русскому языку его вселенское, всечеловеческое значение» (И. А. Есаулов, *Русская классика: новое понимание*, Санкт-Петербург 2017, с. 376).

⁸ Имеется в виду стиль Андрея Платонова.

рративной хронологии вставкой эпизодов, относящихся к более поздним эпохам вплоть до настоящего времени.

Арсениево любимое чтение в детстве, проведенном с дедом Христофором в Рукиной слободке, — *Александрия*⁹, самый популярный на Руси того времени эпос о царе Александре Македонском. Книга открывает герою мир мифических и фантастических обитателей таинственного Востока, проживающих за пределами средневековой «вселенной». Александр в этом эпосе представляется как некий дохристианский прототип мудрого и нравственного завоевателя чужих народов и миров, что позволяет юноше частично идентифицироваться с древним героем.

Уже после трагической смерти Устины и ее новорожденного ребенка, живя в Белозерске и посвятив свою жизнь молитве, раскаянию и лечению жертв чумы, Арсений знакомится с местным купцом Афанасием Блохой, который по роду своей профессии часто ездит в Германию и знает немецкий язык. Благодаря его переводам и кустарным урокам языка Арсений с воодушевлением открывает следующий новый мир — иностранный язык, его буквы и звуки. Знание немецкого пригодится герою в его позднейших путешествиях и встречах.

Кстати, «немецкая тематика» является интересной сюжетной линией в творчестве, да и в личной биографии писателя. Так, например, еще повествование первого из его романов, *Похищение Европы*, ведется от лица немецкого юноши. В *Авиаторе* героя Иннокентия Платонова лечит немецкий врач доктор Гейгер; в разных статьях Е. Водолазкин, который несколько лет занимался научной работой в Мюнхене, упоминает об этом периоде своей жизни; в рассказе *Близкие друзья* тематизируется память о Второй мировой войне и возвращение бывшего немецкого солдата на место гибели его товарища. В кратком, забавном рассказе *Служба попутчика* повествователь беседует на пути из Берлина в Мюнхен о так называемых вечных вопросах русской души и о представлениях немцев о России¹⁰. В самом *Лавре* одно из видений Амброджо касается знакомства молодого ленинградского ученого Строева с русской немкой Александрой Мюллер во время командировки в Новгород. В том же *Лавре* выступает

⁹ Древнерусский вариант широко распространенного во всем европейском Средневековье эпоса *Александрия* был опубликован, в частности, в серии *Памятники литературы Древней Руси: вторая половина XV века*, сост. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачёв, Москва 1982, с. 22–173.

¹⁰ В этом рассказе появляется нередко встречающаяся в прозе и публицистике Водолазкина тема западных мифологических представлений о русских. «Мне показалось, что все русские — как бы это помягче сказать? — истерики», — говорит молодая Хайди на основе чтения Достоевского (Е. Водолазкин, *Служба попутчика*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2017, с. 460).

немецкий францисканец монах Гуго, и кончается роман своеобразным, полушутливым-полусерьезным «межкультурным диалогом» между купцом Зигфридом и кузнецом Аверкием на похоронах Лавра. И наконец, сам автор рассказывает в эссе *Дом и остров*, как они с будущей женой Таней, русской немкой из Казахстана, вместе работают в Пушкинском Доме и как Дмитрий Лихачёв им помогает с получением прописки... Все встречи русских людей с немцами у Водолазкина в разной степени сопряжены с обоюдным умственным и душевным уважением и обогащением.

Правда, периоды «расширения» в жизни Арсения чередуются с периодами «суживания» или, точнее, углубления в себя, сосредоточивания на спасении души. Как антиномии можно определить освоение языка и долгое молчание, путешествие и пребывание в одном месте, лечение больных и заключение себя с Устиной в «двуединстве»; то есть выступает социально-умственно-географическая горизонталь и духовно-аскетическая вертикаль.

Периодом «ухода в самого себя» и «самоотчуждения» от мира с целью посвящения своей жизни Богу является Арсениево юродствование в городе Пскове. Обращает на себя внимание эпизод в 16-й главе *Книги отречения*. Там Арсений-Устин, зная, что калачник Прохор в тот день приготовил свой товар нечистыми руками, молча разрушает весь его груз. Прохор избивает и чуть ли не убивает Арсения. Когда его приносят в Иоаннов женский монастырь для лечения, настоятельница говорит: «В своем народе чужой, все с радостью претерпел ты Христа ради, взыскуя древнего погибшего отечества» [с. 191].

Эта фраза, которая, кстати, явно носит все стилистические и словарные признаки византийско-славянского церковного тропаря святому, интересна и в рамках нашей тематики. Несколько загадочное выражение «древнего погибшего отечества» в данном религиозном контексте отсылает к потерянному раю, к духовному восстановлению которого стремится христианин. А если расширить кругозор анализа на другие сочинения Водолазкина, то нельзя не заметить типологическое сходство Арсения с героем *Авиатора* Платоновым, который после многолетней заморозки просыпается в незнакомом ему мире и который пытается восстановить свое «погибшее отечество» — не только детство и юность в дореволюционном Санкт-Петербурге, но и годы заключения в лагере на Соловках. Авиатор-Платонов стал чужим своим современникам: «воскресший» живой свидетель раннесоветского прошлого стал сплошной экзотикой в глазах окружающего мира Петербурга конца 1990-х годов. Платонов — своего рода современное олицетворение юродивого. Чужим в своей среде, среде историков, стал и Соловьев — в романе *Соловьев и Ларионов* — своими нестандартными, но результативными поисками правды о генерале Белой

армии. Парадигмой отверженного современным ему обществом искателя «древнего погибшего отечества» и его утаенной истории в русской литературе XX века стал, на наш взгляд, Александр Солженицын.

Итак, прозорливый Арсений-Устин, пострадавший от последствий скандала с калачником, становится чужим среди своих потому, что его логика и знание отличаются от логики и знания окружающего мира, или, как сказано в тропаре Блаженной Ксении Петербуржской, «безумием мнимым безумие мира»¹¹ обличает. Это — классический «механизм» юродства. На псковском этапе своей жизни Арсений сознательно и намеренно становится «иностранцем» среди своего народа с тем, чтобы ему напомнить о его «безумии», то есть о забвении Божественной Правды.

Книга пути начинается с биографии Амброджо¹² Флеккиа из итальянского городка Маньяно. Амброджо — главный персонаж-иностранец романа, самый близкий друг и почти двойник Арсения. Он обладает незаурядной способностью предвидеть далекие будущие события исторического значения. Поскольку его занимает совпадение в 1492 году предвиденного им открытия нового мира с предполагаемым на православном Востоке светопреставлением (1492-й соответствует году 7000 от сотворения мира по русскому календарю и воспринимается — как раньше год 1000 на Западе — как конец мира), Амброджо обращает внимание на Русь. Главным источником информации ему служит псковский купец Ферাপонт, живущий во Флоренции и учивший Амброджо русскому языку. Наконец любознательный молодой человек отправляется к «пределу обитаемого пространства» [с. 232], как предостерегающе говорит о Руси отец героя.

В Пскове итальянца берет под свое покровительство посадник Гавриил. Амброджо продолжает сложные расчеты даты конца света и впечатляет ими Арсения, которому сначала в этой «алгебре» не хватало «гармонии» [с. 247]. За три года до предполагаемой судьбоносной даты посадник отправляет Амброджо в дальний путь: в память об утонувшей дочери посадника, итальянец должен повесить лампаду у Гроба Господня. А Арсений будет его сопровождать. Посадник говорит им:

Я долго думал, кого послать в Иерусалим, и выбрал вас. Вы разных вер, но оба настоящие. И стремитесь к одному Господу. Вы пойдете по землям православным и неправославным, и ваше несходство вам поможет [с. 250].

Их связывает открытость к миру и к ближнему, а также их любознательность. Освоение Амброджо русского языка отражает освоение Арсением

¹¹ «Православный календарь», <http://days.pravoslavie.ru/Trop/IT2568.htm> [дата обращения: 30.01.2019]. Празднование 24 января.

¹² Амброджо — итальянская форма латинского Ambrosius и русского Амвросий.

немецкого. В ходе их паломничества Арсений и Амброджо дружат и друг друга дополняют. Арсений представляет скорее тип практического деятеля, а его итальянский друг — тип абстрактного философа, рационального мыслителя, аналитика, но и прозорливца исторических событий. Арсений ему часто задает философские вопросы, что дает Амброджо возможность изложить свою персоналистскую концепцию о превосходстве индивидуальной истории над общей. Когда Арсений ночью боится мрака и чудовищ, Амброджо его успокаивает: «Единственным, кто в это страшное время не изменял себе, был Амброджо, и Арсений чувствовал к нему за это горячую признательность» [с. 263].

Их тесная дружба, однако, не стирает противоречий в восприятии религиозных феноменов в соответствии с их вероисповеданием. Так, в конце совместного посещения пещер Киево-Печерского монастыря, на которое католик Амброджо получил благословение игумена, имеет место интересный обмен оценками увиденного. Амброджо считает, что святые в пещерах «представляют нам иллюзию жизни», но Арсений ему противоречит: «Нет [...]. Они опровергают иллюзию смерти» [с. 274]. Более рационалистический взгляд Амброджо видит в этих святых мертвецов, которые выглядят как живые, а для «пасхального» восприятия Арсения они есть живые, поскольку своей святостью они свидетельствуют нам о победе над смертью.

Отражением посещения монастыря католиком Амброджо является первый опыт католической мессы в венском соборе св. Стефана православным Арсением:

Впечатление двойственное [...]. С одной стороны, ощущение чего-то родного, потому что у нас общие корни. С другой — я не чувствую себя здесь дома, ибо наши пути разошлись. Наш Бог ближе и теплее, их же выше и величественнее [с. 293].

Дружба этих центральных персонажей романа представляет единство христианского мира, подчеркнутое еще в XII веке в *Слове о законе и благодати* митрополита Илариона. Общее в их характере, вере и стремлении явно преобладает над разъединяющим.

На пути из Вены в Венецию появляется новый персонаж — францисканский монах Гуго. Ему принадлежат слова, вынесенные в заглавие данной статьи: «Для Господина нет чужеземцев» [с. 302]. В контексте повествовательной ситуации эти слова звучат как беспомощная, невольно смешная попытка спастись от угрожающих итальянских разбойников, которые узнали в Гуго иностранца по его выговору. Но это не случайная фраза. В устах монаха она — иллюстрация включения «чужеземцев» в дело спасения, которое проповедует Евангелие во многих местах. Напомним хотя бы слова апостола Павла о том, что «нет ни эллина, ни иудея» (Кол. 3:11),

притчу о милосердном самарянине (Лк. 10:30–37), или исцеление десяти прокаженных, из которых лишь один возвращается к Иисусу, чтобы его поблагодарить, и этот единственный, кто «возвращается дати славу Богу», является «иноплеменником» (Лк. 17:18).

Таким образом, слова монаха Гуго могут служить и своего рода девизом всего романа.

Самым впечатляющим примером эмпатии и прозорливости Арсения является его встреча с больной итальянкой у входа в собор Святого Марка в Венеции. Девушку зовут Лаура, что предвосхищает его собственное будущее имя. Своим почти рентгеновским диагностическим взглядом герой сразу угадывает причину ее недуга. Впоследствии развивается диалог типа глоссолалии, где каждый говорит на своем языке, не зная язык другого, но понимая его. Несчастной девушке осталось жить всего лишь несколько дней, и Арсений провожает ее до порога родительского дома.

В дальнейшем паломничестве путешественникам грозит наибольшая опасность там, где и спасение рядом. В Заре (Задар) Арсения чуть ли не вешают хорваты, которые принимают его за турка потому, что «неправильно» крестится. В этой среде иностранец — враг, угроза. На дороге же из Иоппии (Яффа) в Иерусалим на группу паломников нападают беспощадные мамлюки-разбойники, которые жестоко убивают не только французского монаха, но и Амброджо, отказавшего выдавать им поверенную ему посадником Гавриилом ценную лампаду.

Вернувшись на Русь, Арсений принимает монашеский постриг под именем Амвросий, в память о его друге Амброджо: их духовная дружба скрепляется общим именем. К концу жизни Арсений «увенчан» именем Лавр, то есть лавровым венцом большой схимы. Выраженному опасению нового схимника, что его жизнь рассыпается на частицы, противоречит старец, подчеркивая ее единство под знаком Всевышнего:

Ты растворил себя в Боге. Ты нарушил единство своей жизни, отказался от своего имени и от самой личности. Но и в мозаике жизни твоей есть то, что объединяет все отдельные ее части, — это устремленность к Нему. В Нем они вновь соберутся [с. 402].

Закрывается духовный круг жизни Арсения-Устина-Амвросия-Лавра, «Врача всея Руси» [с. 34]. Перед смертью он просит его тело не предавать земле, но тащить «в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам» [с. 433]¹³. Так и делает духовенство при большом стечении народа, что вызывает протест случайно присутствующего купца Зигфрида из Данцига:

¹³ Очевидно, речь идет о тогдашнем топосе монашеского смирения. Ср.: *Завещание* преподобного Нила Сорского (умер в 1508 г.): «[...] бросьте тело мое в этой глуши, чтобы съели его

Что вы за народ такой, говорит купец Зигфрид. Человек вас исцеляет, посвящает вам всю свою жизнь, вы же его всю жизнь мучаете. А когда он умирает, привязываете ему к ногам веревку и тащите его, и обливаетесь слезами.

Ты в нашей земле уже год и восемь месяцев, отвечает кузнец Аверкий, а так ничего в ней и не понял.

А сами вы ее понимаете, спрашивает Зигфрид.

Мы? Кузнец задумывается и смотрит на Зигфрида. Сами мы ее, конечно, тоже не понимаем [с. 441].

Этим пируэтом, этим обменом обоюдного недоумения между русским и немцем заканчивается и роман. Тайна святости недостижима ни для того, ни для другого.

* * *

Наши наблюдения позволяют сделать следующие заключения:

1) Лавр соединяет в себе два личностных принципа: «закрытость», то есть самоуглубление, отшельничество, молчание, духовное самосовершенствование по метафизической вертикали, с одной стороны, и «открытость», то есть лечение больных, интерес к внешнему миру, с другой. Они друг друга дополняют. Общение с иностранцами, а также хождение за рубеж и освоение иностранного языка являются составными частями второго принципа и дополнением первого.

2) «Мозаичность» существования Арсения — четыре имени и столько же тождественностей, странствование по Северной Руси и паломничество в Святую землю, общение с иностранцами — отображается в «мозаичности» стилевых, пространственных и временных уровней романа. И герой, и сочинение составляют единое «пестрое» целое.

3) Образ иностранца в романе преимущественно положительный. Его функция — познакомить героя с внешним миром, расширить его кругозор, устранить мифологические представления о другом. Такую же функцию выполняет и Арсений, будучи во время своего паломничества иностранцем в отношении встречаемых им людей. С Амброджо его объединяет духовное искание, открытость друг к другу и к внешнему миру, самопожертвование и даже имя (Амброджо — Амвросий). Их дружба символизирует диалог двух разных культур, принадлежащих к общей

звери и птицы, потому что грешно оно перед Богом много и недостойно погребения» (в кн.: *Памятники литературы Древней Руси: конец XV–первая половина XVI века*, сост. Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачёв, Москва 1984, с. 323). Амвросий очевидно не сделал оговорку Нила: «Если же этого не сделаете, тогда, выкопав яму глубокую на месте, на котором живем, со всяким бесчестием погребите меня» (там же).

системе нравственно-духовных ценностей. Этот плодотворный диалог — одно из основополагающих мировоззренческих положений романа. Романа, который своим всемирным успехом сам уже стал духовным мостом между Россией и Западом, да и остальным миром.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Лавр*, иностранец, православие и католицизм, Россия и Запад

**“BEFORE GOD THERE IS NO STRANGER” — NOTES
ON THE IMAGE AND FUNCTION OF THE STRANGER
IN EUGENE VODOLAZKIN’S NOVEL *LAURUS***

Summary: Two main observations can be made. The first is the opening of the protagonist Arseny to the outer world (reading of *Alexandria* as a child, healing of sick people, learning of a foreign language, pilgrimage to the Holy Land). The contact with foreigners becomes part of Arseny’s spiritual development and is essentially positive and intellectually and spiritually enriching. It helps also to destroy myths and stereotypes about the “outer world”. The second observation is about the friendship between Arseny and the Italian Ambrogio. Despite their different origin, religion and language, they have so many things in common that their relation can be seen as a symbol of the common Christian roots of Russia and Western Europe, and of a fruitful dialogue between them.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *Laurus*, foreigner, Orthodoxy and Catholicism, Russia and Western Europe

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Роман Красильников

Россия, Вологда

Вологодский государственный университет

ВРАЧИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ЛЕКАРЬ. УЧЕНИК АВИЦЕННЫ НОЯ ГОРДОНА И ЛАВР ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Появление нового литературного произведения зачастую побуждает к сопоставлению его с другими текстами. После публикации *Лавра* Евгения Водолазкина в 2012 году и череды врученных ему наград роман сравнивали с сочинениями таких знаменитых писателей, как Паоло Коэльо, Умберто Эко¹ и др. Однако нетрудно заметить черты сходства этого текста с произведением Ноя Гордона *The Physician*, вышедшим в США в 1986 году, а в России под названием *Лекарь. Ученик Авиценны* (в дальнейшем будем называть его *Лекарь*) в 2011 году, то есть буквально накануне издания *Лавра*.

Отчетливо осознавая различия между указанными двумя романами, тем не менее позволим себе показать «переклички» между ними и поразмышлять о значении этих «общих мест» для произведения Водолазкина.

Напомним, кто такой Ной Гордон и что представляет собой его роман *Лекарь*. Этот американский романист, родившийся в 1926 году, считается недооцененным у себя на родине в США, но чрезвычайно известен в Европе,

¹ Т. Морозова, *Стать Лавром. Евгений Водолазкин. «Лавр», «Знамя» 2013, № 4*, <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/m18.html> [дата обращения: 14.06.2018].

прежде всего в Германии и Испании. Наибольшую популярность ему принесла трилогия о роде врачей Коулов, куда, кроме *Лекаря*, входят также *Shaman (Шаман, 1992)* и *Matters of Choice (Доктор Коул, 1995)*. *Лекарь* в 1999 году вошел в состав десяти самых любимых книг на Мадридской книжной ярмарке, а в 2004 году занял седьмое место в списке лучших книг в опросе немецкого телеканала ZDF, что примечательно, опередив *Алхимика* Козльо. Популярность романа возросла после его экранизации в 2013 году, снятой также немецкой кинокомпанией, но с участием голливудских звезд². Таким образом, у произведения есть своя история успеха, заставляющая рассматривать его в русле массовой литературы.

Лекарь Гордона написан вполне в духе классического исторического романа, которому свойственны «историзм», «авантюристичность» и «особый тип главного героя — частного человека, [...] вовлеченного в исторический кризис»³. Сопоставляя его с «неисторическим» романом Водолазкина, имеющим собственную историю успеха, мы неизбежно ставим вопрос о взаимодействии *Лавра* с исторической прозой и массовой литературой, о причинах и следствиях такого взаимодействия, о преемственности и новаторстве в творчестве современного российского автора.

Первое сходство романов — это главные герои. Прежде всего, обратим внимание на близость **этимологии их имен**. Лавр — последнее, «итоговое» именование Арсения, Амвросия, Устина, Рукинца в романе Водолазкина — по всей видимости, не случайно связано с названием лаврового дерева, символизирующего победу, торжество и славу. Роберт же — полное имя Роба Коула из произведения Гордона — восходит к древнегерманскому языку и означает «славу» и «великолепие»⁴. Очевидно, что такие «героические», высокие именованья выбраны не случайно и вполне соответствуют статусу главных персонажей как исключительных личностей (хотя следует сразу заметить, что сами персонажи этим статусом почти не дорожат).

Эта исключительность утверждается в романах с помощью наделения героев **необычными, уникальными качествами**. Прежде всего, они оба не просто приобретают профессию лекаря, но обладают особым **даром**, связанным с **прикосновением** — диагностическим или целительным. Роб Коул, прикасаясь к рукам пациента, способен почувствовать, будет ли тот жить или умрет⁵. Лавру свойственно «умение возлагать руку, облегчать

² См.: «Official website of Noah Gordon», <http://noahgordon.com> [дата обращения: 14.06.2018].

³ В. Я. Малкина, *Исторический роман*, в кн.: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008, с. 87–88.

⁴ А. В. Суперанская, *Словарь русских личных имен*, Москва 1998, с. 282.

⁵ N. Gordon, *The Physician*, New York 1986, гл. 9.

возложением руки боль»⁶, «впускать жизненные силы»⁷, определять болезни на расстоянии (эпизод с корабельщиком Прокопием и атаманом разбойников). Примечательно, что в романе Гордона дар лекаря является единственным (хоть и повторяющимся) иррациональным моментом. В тексте Водолазкина поначалу звучит скептическая интонация по поводу способностей Лавра: «люди, возможно, испытывали сомнения в полезности приятных врачебных действий»⁸, — однако впоследствии целительные возможности Рукинца все меньше подвергаются сомнению, становясь частью средневековой картины мира, основанной на вере, в том числе в магию и в чудесное выздоровление.

Другим необычным качеством героев является **тяга к познанию**. Будучи родом из простых людей, в отличие от многих своих современников они умеют читать, изучают иностранные языки (Роб — средневековый иврит и фарси, Арсений — немецкий). Обоим хочется проникнуть за пределы видимого мира и доступных им знаний: Коул стремится постичь внутреннее устройство человека, Арсений пробует долететь до неба.

Оба героя проходят **обучение у мастеров** своего дела — Роб у Цирюльника, а впоследствии у Ибн-Сины, Арсений у Христофора. Это обучение происходит «из рук в руки», «из уст в уста» (хотя в *Лекаре* Коул имеет доступ к библиотеке маристана). Все наставники ведут хотя и разный, но, по сути, одинокий образ жизни и, безусловно, оказывают большое влияние на судьбу учеников, становясь важной частью их воспоминаний. Вместе с тем в романе Гордона в отличие от произведения Водолазкина большое внимание уделяется цеховой организации лекарского дела в Средневековье, врачевание предстает как настоящий социокультурный институт со своими правилами и статусами.

После смерти Цирюльника и Христофора Роб и Арсений занимают место учителей, поначалу повторяя их действия, используя доставшиеся по наследству рецепты и жизненные принципы. Однако затем характерное для эпохи циклическое движение разрывается, и в связи с последующими событиями герои выходят за пределы типичного средневекового круга жизни. Для Роба таким поворотным событием становится отправление в Персию, для Арсения — смерть Устины.

В результате оба героя проходят свой собственный **путь**, в том числе и в виде **путешествия**. Коул продвигается из Англии через Францию, Германию, Балканы, Константинополь, Черное море и Малую Азию

⁶ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 62.

⁷ Там же, с. 133.

⁸ Там же, с. 63.

в персидский город Исфаган. Арсений — из Пскова через русские, польские, немецкие, итальянские земли и Средиземное море в Иерусалим. Оба присоединяются к караванам, общаются с попутчиками, сталкиваются с разбойниками, и очевидно, что их маршруты где-то пересекаются. Они отправляются в путешествие **на Восток**, на которое решались не многие люди в эпоху Средневековья. Правда, они преследуют разные цели: Коул собирается учиться, Арсений — выполнить просьбу посадника и просить Всевышнего за Устину. Отличается и значение этих эпизодов: в романе Гордона главы о путешествии и Исфагане ключевые, так как Роберт, несмотря на все преграды, становится хакимом (лекарем) и обретает счастье с Мэри, а в *Лавре* даже не сразу ясно, достиг ли главный персонаж Иерусалима. Тем не менее отметим, что для обоих писателей важно столкновение их героев с чужеземцами, с другими, в том числе экзотическими для персонажей странами, иначе говоря — **образом Другого** вообще.

Сказанное выше позволяет говорить о наличии в обоих произведениях частей, посвященных познанию и пути, фигурирующих в названиях глав *Лавра*. Нетрудно обнаружить в романе Гордона черты и оставшихся двух книг из текста Водолазкина — **отречения** и покоя. Для того чтобы получить доступ к обучению в Исфагане, Роб выдает себя за еврея, внешне отрекаясь от христианства. Его все равно не принимают в маристан, избивают, отправляют в тюрьму, и тогда герой, лишившийся всего, казалось бы, даже надежды, добывается калаата (милости) от шаха, в том числе разрешения учиться у Ибн-Сины. **Дары от власть предержащих**, кстати, тоже являются «общим местом» в обоих романах, как и **равнодушное отношение к этим дарам** лекарей, сконцентрированных на своем призвании и духовном пути. Роб довольствуется минимумом, позволяющим ему учиться и работать в больнице. Арсений демонстрирует пренебрежение к материальным благам, становясь то юродивым, то схимником.

Нельзя не заметить, что отречение в обоих произведениях связано с **временой имени**. Роберт становится Иессеем бен Беньямином, Арсений — Устином, Рукинцем, Амвросием, Лавром, и эти события маркируют новые повороты в сюжетах произведений.

В последней части романов главные герои обретают **покой**. Коул, потеряв надежду победить консерватизм своих лондонских коллег по цеху, отправляется жить в удаленную шотландскую деревню, принадлежащую клану его жены. Он занимается лечением местных жителей и воспитанием своих детей, основывая династию врачей. Кончина Роберта остается «за кадром», и можно говорить о своеобразном хэппи-энде, свойственном массовой литературе. Лавр выбирает другое упокоение, близкое к житийной

литературе, — смерть одинокого праведника с завещанием, снова делающим акцент на отречении и пренебрежении к почитанию.

Таким образом, деление романа Водолазкина на книги познания, отречения, пути и покоя вполне применимо и к тексту Гордона, хотя акценты в *Лекаре*, безусловно, несколько другие.

Еще одной общей темой в романах является, конечно же, тема **врачевания**. В обоих произведениях описываются различные действия лекарей — и в виде простых перечислений, и в виде развернутых эпизодов, наполненных подробностями. Авторы убедительно рисуют картины состояния медицины в XI веке в Англии и Персии и в XV веке на Руси. Герои лечат травмы и болезни, используя доступные им средства. Роб занимается в основном хирургией, Арсений — лечением травмами. В романах отчетливо поставлена **проблема границ**, связанных с возможностями лекаря. Коул старается преодолеть эти границы, добывая новые знания; Лавр же полагается больше на веру, свою и пациента. Особое место в текстах занимает борьба с **чумой**: Роб сражается с ней во время «медицинской экспедиции» в Шираз, Арсений — в Белозерске и его окрестностях.

Еще одним общим мотивом, влияющим на сюжеты произведений, становятся **женские роды**: от них умирают мать Коула и Устина. И Гордон, и Водолазкин делают акцент на трагичности эпохи, прежде всего с точки зрения современного человека. Романы наполнены **смертями**. У обоих героев умирают **родители**, что становится первым потрясением для мальчиков, фактически — первым поворотом сюжета. Как уже говорилось ранее, Роб и Арсений теряют наставников, по сути, своих «вторых отцов», причем Коул переживает и смерть второго учителя — Ибн-Сины. Погибают лучшие **друзья** героев: в *Лекаре* — Мирдин и Карим, в *Лавре* — Амброджо. Удивительно, но в обоих романах присутствует мотив насильственной смерти **животного**, близкого главному персонажу: кошка Коула — мистрис Баффингтон — попадает под копыта рыцарских лошадей, прирученного волка Арсения убивает разбойник. Также врачи тяжело переживают смерть многих своих пациентов, например Ала в *Лекаре* и стражника Власия в *Лавре*. Можно сказать, что в романах создается масштабный экзистенциальный фон/дискурс, повышающий психологическое напряжение при чтении. Его разрешение время от времени осуществляется с помощью мотива **выздоровления**, зачастую чудесного, дарующего надежду и персонажам, и читателю. Например, эпизоды с исцелением самого Роба в *Лекаре* или Сильвестра и Ксении в *Лавре* не лишены интриги.

Тема смерти в романах переплетается с темой **любви**. Эрос, не всегда прямо и однозначно, но хотя бы с точки зрения общего пафоса текста, оказывается одним из способов преодоления Танатоса, владеющего миром

Средневековья. Оба героя встречают свою любимую женщину и остаются верными ей. Только Арсений теряет Устину уже в конце первой части романа и впоследствии может лишь хранить память о ней, посвящать ей свою жизнь. Роб обретает счастье с Мэри в середине произведения и в дальнейшем разделяет с ней свою судьбу. Важное место в романах занимает описание любовных отношений (пусть в *Лавре* и кратких), в том числе физической близости.

Телесности в обоих произведениях посвящено немало страниц. Поначалу врачам приходится переступить через дискомфорт столкновения с человеческим телом, особенно с женским. Они осуществляют различные манипуляции, преодолевая недоверие и страх со стороны средневековых пациентов. Авторы описывают телесные практики и в любовных сценах (особенно откровенно это делает Гордон).

«Общим местом» в романах можно назвать и изображаемую эпоху Средневековья. Оба автора — **исследователи**, им свойственны обширные знания в области медиевистики. Научный статус Водолазкина говорит сам за себя; о Гордоне же известно, что он в среднем работает над одним романом в течение четырех лет, отводя весь первый год на знакомство с источниками и литературой в библиотеках и на консультации со специалистами⁹.

Несмотря на то, что сюжет *Лекаря* разворачивается в XI, а *Лавра* — в XV веке, быт и нравы в произведениях похожи друг на друга. Господствует **религиозная картина мира**, в том числе по отношению к врачеванию, основанная на вере и авторитете, зачастую (с современной точки зрения) невежественная. Действия врачей вызывают не только благодарность со стороны окружающих, но и подозрение и даже обвинения в колдовстве.

Отметим, что мировоззрение героя Гордона гораздо более светское, чем персонажа Водолазкина. Коул предстает вполне рациональным человеком почти современного западного типа, идущим к своей цели, преодолевающим все препятствия. Арсений, осознающий свою греховность и действующий в соответствии со своей верой, кажется более близким к средневековой личности. Лавр — одна из версий образа праведника, релевантного для русской литературы.

Наконец, если говорить о формальных особенностях двух романов, то можно увидеть их сходство в выбранном **типе повествования**: в обоих случаях ведущей нарративной инстанцией становится «всеведущий нарратор», способный рассказать читателю о внутреннем мире персонажа, его мыслях и чувствах.

⁹ См.: «Official website of Noah Gordon»...

В то же время многие художественные приемы в романах отличаются. Задача Гордона — **реконструкция эпохи**, в том числе ее бытовых, социальных и политических особенностей (повседневности, цеховой культуры, борьбы за власть в Англии и Персии). Для этого время от времени писатель прибегает к историческим отступлениям, рассказывая о королевских (шахских) деяниях и их последствиях для тех слоев населения, о которых идет речь в романе. Гордон нечасто, но использует документальную форму повествования, к примеру, излагая содержание дневника «медицинского отряда». Поэтому *Лекарь*, безусловно, вписывается в традиции реалистического исторического романа.

В *Лавре* Водолазкина на первый план выходят несколько другие приемы. Автор называет свой роман «неисторическим», и в тексте важное место занимает метафизическое, философское начало, касающееся проблем времени, веры, места человека в мире. Повествование в *Лавре* часто прерывается размышлениями, видениями, время от времени писатель пробрасывает логические сцепки между участками текста, создавая ощущение сюрреалистичности происходящего. В произведении сочетаются различные языковые дискурсы (от древнерусского до современного), временные пласты, жанровые тенденции (житие и роман, фикшн и нон-фикшн). В этом свете, безусловно, роман многослоен и опирается на постмодернистские принципы конструирования текста, прежде всего на принцип нон-иерархичности.

Вместе с тем сравнение *Лавра* с *Лекарем* показывает, что интеллектуальная «сборка» в произведении Водолазкина соседствует с традициями собственно исторического (шире — авантюрно-приключенческого) романа, а также с приемами массовой литературы. Об этом говорят яркие образы главных действующих лиц, относительно богатая событийность текста, детальность некоторых описаний, любовная проблематика, мотивы ученичества, познания, путешествия в экзотические страны, неожиданные повороты сюжета (гибель близких людей, возможность выздоровления как интрига), сложные отношения персонажей со средневековым окружением, фигура «всеведущего» нарратора и т. д. Многие из указанных особенностей предстают в более ослабленном виде по сравнению с *Лекарем* Гордона, однако на них держится повествование и читательский интерес. В этом контексте невозможно не вспомнить еще раз творчество Умберто Эко, который, как известно, одним из первых применил подобные авторские стратегии и тактики в *Имени розы*. Точно так же и большой успех романа Водолазкина обусловлен тем, что *Лавр* адресован различным категориям читателей: от любителей исторической или религиозной литературы до почитателей интеллектуальной или экспериментальной прозы.

Подводя итоги, вновь зададимся ключевым вопросом: так что же дает нам сопоставление *Лавра* с *Лекарем*? Выявление «общих мест» произведений было нацелено не столько на углубление интерпретации романа Водолазкина, сколько на изучение природы этого текста — его генезиса, структуры, стиля, механизмов влияния на читателя. Сопоставление с *Лекарем* позволяет увидеть то, что метафизика *Лавра*, столь важная для российского автора, опирается на приемы жанровой литературы, а их сочетание создает особую эстетику постмодернистского свойства. Если у Гордона необычное, чудесное «дозировано» и превращается лишь в занимательный «крючок» для читателя, то у Водолазкина оно пронизывает произведение, обуславливая работу писателя с ключевым образом времени не только на содержательном, но и на формальном уровне — структуры и языка романа. Этот уникальный феномен, безусловно, требует дальнейших изысканий, и важное место в них должен занимать сопоставительный анализ, релевантный для исследования художественного мира, создаваемого автором-филологом.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, Ной Гордон, исторический роман, постмодернизм

MEDIEVAL HEALERS: *THE PHYSICIAN* BY NOAH GORDON AND *LAURUS* BY EUGENE VODOLAZKIN

Summary: The article is devoted to a comparative analysis of novels *The Physician* by Noah Gordon and *Laurus* by Eugene Vodolazkin. The similarities and differences in their content and form are considered. As a result, the conclusion is made about the connection between the text of Vodolazkin and the traditions of the historical novel and about the reasons for the success of *Laurus*.

Keywords: Eugene Vodolazkin, Noah Gordon, historical novel, postmodernism

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Витольд Пацино

Польша, Краков
Ягеллонский университет

ТРАВМА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ МЕДИЕВАЛИЗМ КАК СПОСОБ ОПИСАНИЯ ПОСТСОВЕТСКОЙ ТРАВМЫ

Новейшая русская литература, то есть возникшая после распада СССР в 1991 году, довольно резко отображает проблемы, которые волнуют постсоветское общество. Психолог и социолог Анна Шор-Чудновская отмечает следующее:

О российском обществе трудно сказать что-то более точное и правдоподобное, чем то, что оно — «постсоветское». Прошло почти двадцать лет без Советского Союза, но и социальная, и политическая жизнь все еще отмечены состоянием «после», состоянием, в котором настоящее соотносится с советским опытом [...]¹.

Одной из главных причин состояния постсоветскости, по мнению Шор-Чудновской, является отсутствие рефлексии над трагическими событиями и явлениями советского прошлого, среди которых можно перечислить лагерь, массовые расстрелы, раскулачивание и коллективизацию. Помимо

¹ А. Шор-Чудновская, *Понять постсоветского человека*, «Неприкосновенный запас» 2009, № 6 (68), <http://magazines.russ.ru/nz/2009/6/an16.html> [дата обращения: 15.05.2018].

стольких драматических фактов и десятилетий несвободы определение настоящей травмы для нынешнего российского общества является затруднительным или даже невозможным. О причинах такого состояния рассуждает известный голландский исследователь Эрнст ван Альфен, который сравнивает Холокост с ГУЛАГом:

1. Холокост продолжался пять лет, ГУЛАГ существовал три десятилетия. Россия заметно менее «удалена» от распада советской системы, чем Германия — от нацистского государства.
2. Различие между жертвами и палачами нацизма абсолютно. В советском случае «жертвы» намного более разнообразны и не всегда идентифицируемы.
3. Поколения, выросшие после ГУЛАГа, не понимают и не распознают категории, которые использовались для виктимизации их родителей и дедов.
4. В России не существует полного списка жертв и палачей, не развита система мемориалов, музеев и памятников².

Поэтому, с одной стороны, среди самых главных задач постсоветской литературы можем назвать попытку сохранить память и выразить травму советских времен, на что указывает, в частности, Александр Эткинд: «Общим предметом постсоветской меланхолии является непроработанная память о советской катастрофе. [...] В этой ситуации работа горя продолжается там же, где началась, — в литературе»³. О возможностях преодоления травмы именно через повествование (на основании анализа нацистского опыта Германии) пишет в своей статье *Язык и травма освобождения* Гасан Гусейнов: «Культура преодоления травмы через глубокое повествование о ней пришла на смену идеологии „преодоления прошлого“ относительно недавно»⁴.

С другой стороны, вместо того чтобы сосредоточиться на советском опыте, русская литература трех последних десятилетий охотно возвращается к историческому прошлому более раннего времени. На данное явление обращали внимание многие исследователи литературы. Наталья Иванова подчеркивает следующее: «Со старта нового исторического периода (1985–1986) и вплоть до наших дней история была и остается самым притягательным и наиболее часто эксплуатируемым „реди-мейдом“ для

² *Холокост и ГУЛАГ: что остается после памяти? Постпамять без постполитики в России: как определить «виновных»?* [интервью Э. ван Альфена М. Немцеву и И. Чечель], «Гэфтер», 18.01.2016, <http://gefter.ru/archive/17231> [дата обращения: 15.05.2018].

³ М. Липовецкий, А. Эткинд, *Возвращение тритона. Советская катастрофа и постсоветский роман*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 94, с. 176.

⁴ Г. Гусейнов, *Язык и травма освобождения*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 94, с. 133.

современной изящной словесности»⁵. Похожее отмечает также и российский литературовед Янина Солдаткина: «Для русской прозы 2000–2010-х годов характерно возвращение интереса к историческому повествованию»⁶.

Термин медиевализм (англ. *medievalism*) обозначает явление, которое заключается в использовании средневековых образов, тем, мотивов и традиций в культуре эпох после Средневековья — включая современность⁷. Используемый до сих пор в основном в работах западных ученых⁸ термин медиевализм можно применить и по отношению к новейшей русской литературе. Писатели все чаще помещают действие своих произведений в эпоху Древней Руси или используют — на уровне поэтики — элементы древнерусской литературной традиции. Медиевализм довольно прочно укоренился в постсоветских романах — стоит вспомнить *Сердце Пармы* (2003) Алексея Иванова, *Цветочный крест* (2009) Елены Колядиной, *Лавр* (2012) Евгения Водолазкина, *Крепость* (2015) Петра Алешковского, а также историко-беллетристический проект Бориса Акунина *История Российского Государства* (выходящий с 2013 года), часть которого посвящена Древней Руси. Средневековье «использует» также Владимир Сорокин в своих антиутопических романах *День опричника* (2006) и *Сахарный Кремль* (2008), где образ будущей России погружен в Новое Средневековье. Нельзя забывать об обращении современных русских писателей к средневековой литературной традиции, чего примером, кроме упомянутых выше произведений Елены Колядиной и Евгения Водолазкина, может послужить также роман Светланы Василенко *Дурочка* (1998).

Цель настоящей статьи заключается в анализе сочетаний травмы и древнерусской истории в новейшей русской литературе, а также их влияния на постсоветского читателя. Как показывают названные романы Светланы Василенко, Петра Алешковского и Евгения Водолазкина, современный русский медиевализм может служить способом описания не только

⁵ Н. Б. Иванова, *Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век*, Санкт-Петербург 2003, с. 206.

⁶ Я. В. Солдаткина, *Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике: монография*, Москва 2015, с. 29.

⁷ Русскоязычную версию термина *медиевализм* привожу по Евгению Савицкому; см.: Е. Савицкий, «Новый медиевализм» четверть века спустя, «Новое литературное обозрение» 2015, № 5 (135), с. 345–354.

⁸ См.: К. M. Rose, *Multivalent Russian Medievalism: Old Russia Through New Eyes*, Harvard University Cambridge, Massachusetts 2016; A. C. Montoya, V. Ferré, *Medievalism and Theory: Toward a Rhizomatic Medievalism*, «RELIEF — Revue Électronique de Littérature Française» 2014, vol. 8, issue 1: *Speaking of the medieval today: French and Francophone medievalisms*, <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.882/> [дата обращения: 15.05.2018]; A. Regiewicz, *Medievalizm wobec zjawisk audiowizualnych i nowych mediów*, Warszawa 2014.

драматических страниц советской эпохи, но и состояния постсоветского российского общества.

Роман Светланы Василенко под заглавием *Дурочка*⁹ был удостоен литературной премии журнала «Новый мир». Для описания таких событий 30-х и 60-х годов XX века, как раскулачивание, коллективизация или Великий голод, Василенко использовала элементы древнерусского жанра жития, на что указывает, в частности, подзаголовок, содержащий жанровое определение «роман-житие». Татьяна Тайганова определяет специфику этого произведения как «мутацию» и «редукцию» жанров романа и жития¹⁰.

Хотя время действия произведения обозначено приблизительно («В жарком мае 193...» [Д, с. 13]), то все же в тексте можно разглядеть намеки на исторические события СССР 30-х годов. Как отмечает Елена Трофимова: «Действие происходит в мифологизированном пространстве советской реальности 1930–70-х, хотя и условном, но включающем узнаваемые приметы времени»¹¹. В высказываниях одной из героинь — заведующей детдомом Тракторины Петровны — можно обнаружить слова, касающиеся раскулачивания: «Кулачья она дочь!» [Д, с. 17], «Знаю я вас! Абрамовых... [...] А вы ведете себя хуже детей раскулаченных!» [Д, с. 15]. Упоминается и коллективизация, о которой вспоминает пьяница Канарейка: «Так вот, в колхоз нас сгонять стали да раскурочивать тех, кто побогаче. Видим, до нас добираются. В одну ночь собрались [...] и айда: счастья искать. Воли, где колхозов нема» [Д, с. 66]. На существование колхозов указывают также слова Председателя: «Завтра все на колхозное поле, в степь!» [Д, с. 31], «Девчонку поймаем, а верблюда в колхоз заберем. [...] Выгодное животное для колхоза!» [Д, с. 82]. Высказывания героев о вездесущем голоде можно соотнести с Великим голодом: «Сейчас кормить нечем, голод кругом [...]» [Д, с. 16], «Самим есть нечего. С голоду пухнем!» [Д, с. 16].

Травматическое время не описано Светланой Василенко прямо. В романе не найдем ни подробных воспоминаний героев об условиях жизни в лагерях, ни о массовых расстрелах, раскулачивании, коллективизации или голоде. Драматические события здесь лишь упоминаются, что способствует восприятию текста как общепонятной метафоры того времени.

⁹ С. Василенко, *Дурочка. Роман-житие*, «Новый мир» 1998, № 11, http://magazines.russ.ru/povuy_mi/1998/11/wasil.html [дата обращения: 15.05.2018]. Все цитаты из произведения приводятся по изданию: С. В. Василенко, *Дурочка. Роман-житие*, в кн.: она же, *Дурочка. Роман, повесть, рассказы*, Москва 2000, с. 7–126, — с указанием в скобках инициала заглавия и страницы.

¹⁰ Т. Тайганова, *Роман в рубище. О романе Светланы Василенко «Дурочка»*, «Дружба народов» 2000, № 6, <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2000/6/taigan.html> [дата обращения: 15.05.2018].

¹¹ Е. Трофимова, *Василенко Светлана Владимировна*, «Хронос: всемирная история в интернете», http://www.hrono.ru/biograf/bio_we/vasilenkosvp.php [дата обращения: 15.05.2018].

Читателю не нужны описания воспоминаний очевидцев, чтобы понять, о каких происшествиях на самом деле пишет автор.

Кроме того, существенны замечания Янины Солдаткиной, по мнению которой стилизация новейшей литературы при помощи житийной традиции является способом «восстановления аксиологической и эстетической значимости бытия и творчества [...]»¹². Использование в романе Василенко элементов древнерусского жанра жития дает возможность говорить о таких ценностях, как любовь, милосердие и сострадание, что, в свою очередь, вписывает жесткую действительность 30-х годов в круг непреходящих общечеловеческих ценностей.

Иначе чем у Светланы Василенко медиевализм и трагические события советской истории сочетаются в произведении Петра Алешковского *Крепость*, ставшем лауреатом премии «Русский Букер» в 2016 году. *Крепость* можно определить как роман о современности с элементами исторического романа. Автор, с одной стороны, описывает действительность постсоветской, путинской России, а с другой — ведет параллельное повествование, посвященное временам татаро-монгольского ига, что позволяет рассматривать текст как пример медиевализма. Элементом, соединяющим обе повествовательные линии, является главный герой, археолог и историк Иван Мальцов, который пишет книгу о татаро-монгольском нашествии. Писатель вводит образ Средневековья через сны Мальцова о его древнем монгольском предке-воине, которые литературный критик Елена Макеенко определяет следующим образом: «События романтизированной татаро-монгольской эпохи долго, на десятках страниц, сняты ему пьяными ночами»¹³.

В отличие от Светланы Василенко, Петр Алешковский описывает травматические события времен СССР прямо и детально. Обратим внимание, что повествование в форме несобственно-прямой речи дает особую возможность передать лагерный опыт деда Мальцова или воспоминания отца героя о военном времени:

Кровохлебка помогала при поносе, дед вылечил ею не одного эзка от дизентерии — болезни всех заключенных ГУЛАГа. Отца она тоже спасла. Под Вязьмой они тайно питались лошадиной дохлятиной, за такой самовол могли запросто отправить в штрафбат¹⁴.

¹² Я. В. Солдаткина, *Современная словесность...*, с. 53.

¹³ Е. Макеенко, *О «Крепости» Петра Алешковского* [рецензия], «АфишаDaily», 24.11.2016, <https://daily.afisha.ru/brain/3696-elena-makeenko-o-kreposti-petra-aleshkovskogo/> [дата обращения: 15.05.2018].

¹⁴ П. М. Алешковский, *Крепость. Роман*, Москва 2016, с. 226. Далее цитаты приводятся по этому же изданию с указанием в скобках инициала заглавия и страницы.

Иногда в тексте помещена также оценка советской истории:

[...] «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его». Голодные и рабы с энтузиазмом взялись за дело и, на первый взгляд, успешно справились с поставленной партией задачей. Но что-то уже пробуксовывало в государственной машине, перемоловшей в ГУЛАГе кости лучших своих сыновей [К, с. 255].

Нельзя обойти вниманием, что в романе анализируется и подход постсоветского общества к недавнему прошлому. Важную роль в этом отношении играет сам Иван Мальцов, который ведет разговор с пожилым деревенским жителем, бывшим членом партии и учителем труда. С одной стороны, встреченный мужчина говорит Мальцову: «Память — всё, что у нас остается. Память — это наша жизнь, больше ничего нет. Ничего» [К, с. 259]. Но, с другой стороны, во время разговора — когда речь идет о Сталине — тот самый старик меняет риторику:

Нам свободы никак нельзя, от нее голова кругом и кровь рекой. Иосиф Сталин это понимал, закрутил гайки, знаешь, как мы работали? Так и надо. Развели сейчас вольницу, кричат, понимаешь, кто во что горазд. [...] — Был бы жив Сталин, за него б проголосовали? — За него, родимого, — лицо старика просияло, голос наконец-то обрел бодрость и в нем зазвенели упругие пионерские нотки. — С ним страну на ноги подняли, с ним войну прошли, а что деда моего раскулачили, так ему и надо. У нас всё для людей было. Поровну! [...] Все гибнет на глазах. Воры, воры к власти прорвались, растащили Россию по камушку [К, с. 260–261].

Слова героя указывают на явление, вследствие которого настоящая травма советского времени была заменена травмой распада коммунистической империи и геополитической катастрофой, на что обращает внимание, в частности, Гасан Гусейнов:

Настоящая травма — десятилетий несвободы, физического истребления целых сословий, поголовных депортаций народов, бессудных и незаконных расправ над людьми под любыми предлогами — подменена свежей эмоциональной травмой распада государственной машины¹⁵.

Состояние постсоветскости, заключающееся, по мнению Анны Шор-Чудновской, в разочарованности в условиях жизни и отсутствии веры в возможность их улучшения¹⁶, ощущает также Мальцов, который ведет малосодержательную, унылую, безрадостную жизнь в деревне:

¹⁵ Г. Гусейнов, *Язык и травма освобождения...*, с. 136.

¹⁶ А. Шор-Чудновская, *Понять постсоветского человека...*

Несоответствие написанного живой жизни Мальцов с горечью осознал только тут, в тишине и затворе. Писать дальше становилось всё труднее. Наверное, так повлияли на него останки советской империи, брошенные властью, никому не нужные, топящие свою безысходность в дешевом алкоголе [К, с. 245–246].

Установление центра внимания в современности, а не в Средневековье, позволило Алешковскому отобразить не только состояние постсоветского российского общества, но и травму советского времени. Мифологизированный и идеализированный образ Средневековья, возникающий в снах Мальцова, отражает тоску современного человека по упорядоченному, насыщенному аксиологическими и религиозными ценностями миру. В итоге этот образ помогает сохранить равновесие при невыносимой, депрессивной и деструктивной действительности постсоветской жизни; другими словами — день сегодняшний противопоставлен здесь романтизированному — пользуясь определением Макеенко — Средневековью.

Сосредоточение на современности в романе *Крепость* отмечает, в частности, литературный критик Галина Юзефович:

Первая и очевидная аналогия с *Крепостью* — это *Лавр* Евгения Водолазкина, только у Алешковского центр тяжести больше смещен в сторону современности. В отличие от водолазкинского романа, где основное действие происходит в русском Средневековье со спорадическими выходами в современность, в *Крепости* основная коллизия относится ко дню сегодняшнему [...]¹⁷.

Роман Евгения Водолазкина *Лавр* стал литературным событием 2012 года. Сам писатель был назван русским Умберто Эко, а книга, удостоенная престижных премий, добилась международного успеха и была переведена на многие языки, в том числе и на польский¹⁸. Жанр *Лавра* можно определить как синтез жития и исторического романа.

В отличие от упомянутых выше произведений, в *Лавре* автор предлагает читателю посмотреть на современность извне, погружая его в эпоху Средневековья. Помимо помещения действия в XV век на Руси, Водолазкин вводит современный контекст (то есть реалии советского и постсоветского времени) при помощи персонажей, которые обладают способностью видеть будущее. Одним из них является Христофор, дедушка главного героя Арсения. Видение старца, пересказанное повествователем, начинается с 1495 года, а заканчивается 90-ми годами XX века. Именно в этом

¹⁷ Г. Юзефович, «Крепость», новый Кутзее и любовный квадрат. Три романа осени, «Медуза», 25.09.2015, <https://meduza.io/feature/2015/09/25/krepost-novyy-kutzee-i-lyubovnyy-kvadrat> [дата обращения: 15.05.2018].

¹⁸ В Польше роман был издан в 2015 г. Автором перевода является Эва Скурска — J. Wodolazkin, *Laur*, tłum. E. Skórska, Poznań 2015.

последнем фрагменте приведено свидетельство травматических событий советского периода:

Спустя ровно сто лет в здание больницы въезжает уездная ЧК. В соответствии с первоначальным предназначением территории ведомство организует на ней массовые захоронения¹⁹.

В цитате упоминается Октябрьская революция и насильственное установление власти большевиками. Лаконичность описания массовых расстрелов, проводимых ЧК, вытекает из нагромождения исторических событий в видении Христофора. Затем описано, так же сжато, время войны, а потом появляется значимая дата — 1991 год:

С 1991 года земля принадлежит садоводству «Белые ночи». Вместе с картофелем члены садоводства выкапывают большое количество костей и снарядов, но жаловаться в волостную управу не торопятся. Они знают, что другой земли им все равно никто не предоставит. Уж на такой земле нам выпало жить, говорят [Л, с. 15].

В этой небольшой по объему цитате следует обратить внимание на контраст между обычным картофелем и костями и снарядами, которые на самом деле оказываются не только единственным доказательством массовых расстрелов, проводимых ЧК, но и последним шансом вернуть память об убитых властью людях. Вместо того чтобы создать кладбище и похоронить погибших с надлежащей честью, земледельцы ничего не делают с находкой и продолжают работать в поле. Это показывает, что в результате многолетней жизни в тоталитарной стране, где орудием контроля над обществом было насилие и массовое уничтожение, при сложных условиях жизни (в том числе и реальном голоде), у человека начинает функционировать механизм релятивизации даже, казалось бы, незыблемых ценностей и первоначальных обязанностей, таких как захоронение умерших. Поведение сотрудников садоводства можно также понимать как метафору состояния нынешнего российского общества, которое не в силах отразить советское прошлое, о чем упоминает, в частности, Анна Шор-Чудовская:

Весь советский опыт остается неотрафлексированным, непонятым [...]. Известны последние попытки реабилитации Сталина, учебники истории, воспевающие «модернизацию» 1930-х годов и оправдывающие Большой террор понятием «исторической необходимости», в крайнем случае, называющие его ошибкой — но никак не преступлением²⁰.

¹⁹ Е. Г. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2014, с. 15. Далее цитаты приводятся по этому же изданию с указанием в скобках инициала заглавия и страницы.

²⁰ А. Шор-Чудовская, *Понять постсоветского человека...*

Одной из самых главных причин продолжающегося состояния постсоветскости Шор-Чудновская называет именно неспособность выяснить и проработать советский опыт. В этой связи факт, что видение Христофора заканчивается 1991 годом, тоже символичен — вместо современной России все еще функционирует постсоветская страна, в которой история как будто приостановилась в момент распада СССР.

Все проанализированные произведения доказывают, что медиевализм может служить способом описания сложного отношения постсоветского общества к советскому прошлому. Изображение недавней истории сквозь призму мифа о Древней Руси²¹ может быть для современных россиян лекарством от проблем сегодняшнего дня, на что указывает Наталья Иванова:

Опять возрос голод на литературу, посвященную отечественной истории — за пределами советской истории с ее депортациями, лагерями, тюрьмами, геноцидом. [...] Читатель захотел от истории — вместо дурной бесконечности и абсурда — *красоты убежища* [...]²².

В реалиях невыносимого настоящего и недавнего прошлого, о котором далеко не всем хочется вспоминать и размышлять, приходится уйти в прошлое еще дальше — то есть к временам Древней Руси. Это явление фиксирует, в частности, Гасан Гусейнов:

Основная тенденция во всех постсоветских странах в этой области относительно проста — отбежать подальше в прошлое, чтобы «забыть» СССР. [...] Для современной Российской Федерации ключевым историческим событием объявляется освобождение Москвы от «польских оккупантов» в 1612 году: движению дальше, в направлении Киевской Руси, мешает сам традиционный исторический эпитет «Киевская»²³.

Уход в Средневековье может служить способом забыть на некоторое время о советском времени. Однако, как показывают проанализированные произведения, — о нем забыть нельзя. Поэтому пережитое в тоталитарной системе и память о ней и ее последствиях все-таки возвращаются в новейшей русской литературе.

²¹ Анализ механизмов медиевализма с точки зрения мифа описан мною в статье под заглавием *Медиевалистический текст в современной русской литературе как ответ на поиски идентичности после распада СССР*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2019, t. XLIV, № 1, с. 201–210. Определение «миф о Древней Руси» привожу по Анне Архангельской (А. В. Архангельская, *Древняя Русь в сборнике повестей Бориса Акунина «Огненный перст»*, в кн.: *Научная конференция «Ломоносовские чтения» 2014; Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов — 2014»: тезисы докладов*, Севастополь 2014, с. 98, <https://sev.msu.ru/pdf/lomonosov/lomonosov-2014.pdf> [дата обращения: 15.05.2018]).

²² Н. Б. Иванова, *Скрытый сюжет...*, с. 205.

²³ Г. Гусейнов, *Язык и травма освобождения...*, с. 143–144.

Кроме того, медиевализм и обращение писателей к временам Древней Руси способствует возвращению в литературу моральной, аксиологической, а также религиозной тематики, что вытекает из прочности средневекового мирозерцания, основанного на христианском мировоззрении²⁴. По словам прозаика и литературоведа Татьяны Тайгановой:

[...] сегодняшний читатель, безысходно оставаясь гражданином нелюбимой и нелюбящей родины, сознательно мечтает о порядке, — следовательно, бессознательно жаждет морали и этики. Но если эта мораль будет обращена лично и напрямую к нему, читателю, то он от нее тут же со скукой отвернется, ибо душевных сил на дополнительную общественную нагрузку в виде личного нравственного роста у него сейчас просто нет²⁵.

Медиевализм, вводящий в произведение надежный аксиологический и мировоззренческий фундамент, в состоянии не только вернуть читателю утраченный порядок и равновесие, но также затронуть сложную тему травматического опыта советского прошлого, что может являться началом для его дальнейшей проработки.

Ключевые слова: медиевализм, травма, постсоветское общество, Средневековье

TRAUMA THROUGH THE PRISM OF THE MIDDLE AGES. CONTEMPORARY RUSSIAN MEDIEVALISM AS A WAY OF DESCRIPTION OF THE POST-SOVIET TRAUMA

Summary: Instead of concentrating on the traumatic Soviet experience, contemporary Russian literature seems to avoid a direct confrontation with this topic by turning towards the Middle Ages. The phenomenon of evoking the Middle Ages nowadays can be defined as medievalism. However, even though the contemporary Russian writers, such as Svetlana Vasilenko, Eugene Vodolazkin, Peter Aleshkovsky use the Middle Ages in their novels, the post-Soviet trauma is still present in their literary texts (*Little Fool*, *Laurus*, *Krepost*). Therefore, the aim of the article consists in the analysis of coexistence of trauma and medievalism as well as its mutual influence on each other. In addition, the author of the article examines the potential influence of medievalism on the contemporary Russian, post-Soviet society.

Keywords: medievalism, trauma, post-Soviet society, the Middle Ages

²⁴ См.: В. Пацино, *Медиевалистический текст...*, с. 201–209.

²⁵ Т. Тайганова, *Роман в рубище...*

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Ольга Гримова

Россия, Краснодар

Кубанский государственный университет

НАРРАТИВИЗАЦИЯ ТРАВМЫ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*

В рамках современных междисциплинарных исследований, посвященных изучению травмы («trauma studies»), особое внимание уделяется формам отражения травматического опыта в культуре. Объект изучения больше не ограничивается клиническими случаями травматического и посттравматического неврозов, но наряду с ними включает в себя репрезентации личного или социального травматического опыта, основанного на реальных или вымышленных событиях и выражающегося в дискурсивных/языковых практиках, а также в литературе и искусстве. Так называемая проблема «языка травмы» состоит в поиске путей ее репрезентации в нарративе как в особом типе дискурса, который наиболее живо отражает единство памяти и истории. Связь между травмой и нарративом рассматривается в работах специалистов из самых разных областей — от психоаналитиков и антропологов до историографов и литературоведов; наибольшую значимость для нас представляют работы Доминика ЛаКапры и Кэти Карут. Несмотря на несовпадение подходов, самых разных ученых объединяет понимание нарратива как вербальной реконструкции проживаемого опыта, а также одного из самых мощных инструментов, обратившись к которому фрустрированное сознание может выстроить новую идентичность; нарративный же прием перестает рассматриваться как прием только стилистический,

риторический, но начинает восприниматься как репрезентация опыта пребывания в некоем пограничном состоянии.

В контексте такого подхода интересно было бы рассмотреть роман Евгения Германовича Водолазкина *Авиатор* как своеобразный «компендиум» приемов вербализации, а значит и преодоления травматического.

Отправной точкой нашей интерпретации станет определение, данное травме К. Карут в работе *Необъявленный опыт: травма, рассказ и история*:

Травма представляется ответом на неожиданные либо связанные с насилием (подавлением) события, либо на события, которые, не будучи в полной мере осознанными, возвращаются в ряде навязчивых состояний (повторяющиеся флешбэки, ночные кошмары)¹.

Как травматичный в романе прежде всего осмыслен распад темпоральной целостности, увиденный как явление многоуровневое и атрибутированное всеми вышеперечисленными параметрами фрустрирующего опыта: неожиданностью/внезапностью, связанностью с насилием и невозможностью для человеческого сознания воспринять происходящее в полном объеме. Так, герой понимает, что «я» прошлое и «я» настоящее разделены огромной пропастью, и одна из его задач — найти путь к своему прошлому, метафорически отождествляемому с островом. Не только судьба героя, но и жизнь страны предстает разделенной роковым рубежом революции. Преступление, совершаемое Иннокентием, аналогичным образом раскалывает его индивидуальное время на «до» и «после». Таким образом, переживаемая на онтологическом, историческом и личностном уровнях нецелостность темпорального потока — значимая смысловая доминанта романа.

По мысли теоретиков, возможны два пути взаимодействия с травмирующим опытом: травма может остаться в изолированной от сознания зоне, и тогда происходит то, что Д. ЛаКапра определяет как «acting out»² — постоянное «разыгрывание», возвращение связанных с неинтегрированным в сознание фрустрирующим опытом симптомов. У такой травмы «нет языка», ее текстовым коррелятом становятся разнообразные приемы «маскирования», обозначающие присутствие «болезненной зоны», но не нарративизирующие ее. Нарративизация травматического события делает

¹ С. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996, с. 104, <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/caruth-unclaimed-experience.pdf> [дата обращения: 21.11.2017] (здесь и далее перевод наш. — О. Г.): «Trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares and other repetitive phenomena».

² D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore 2014, с. 42.

возможным его проживание, «working through»³, а также выработку новой личностной идентичности.

Для интерпретации *Авиатора* в контексте «trauma studies» значимо, что опыт, в рамках которого протагонист и его товарищи по несчастью становятся объектами насилия, подлежит нарративизации; опыт же, в рамках которого рассказчик выступает в роли субъекта насильственного действия, маскируется, и демаскирование убийцы становится одним из факторов, направляющих читательское внимание и заинтересованность, то есть организующих «нарративную интригу»⁴ текста.

Парадоксально, что вербализируется как раз то, что сам рассказчик определяет как не подлежащее вербализации. Предваряя повествование о целом ряде страшных женских судеб, сломанных на Соловках, Иннокентий замечает:

[...] кажется, у Шаламова наткнулся на мысль о том, что, пережив страшные события в лагере, нельзя о них рассказывать: они за пределами человеческого опыта, и после них, может быть, лучше вообще не жить.

Я видел вещи, которые выжигали меня изнутри, они не помещаются в слова⁵.

Но повествование, которое следует дальше даже без абзацного отступа, свидетельствует как раз об обратном — о возможности вербализации.

Более того, лагерный опыт последовательно встраивается повествователем в континуум собственной жизни, повествование буквально пронизано «рифмующимися» эпизодами, аналепсисами и пролепсисами, призванными связать — при всей их несовместимости — долагерное прошлое, пребывание на Соловках и современность. Скажем, сообщая, что не снимал верхнюю одежду, сколачивая агитационные щиты, протагонист объясняет это так: «предваряя позднейшую лагерную привычку, уже тогда чувствовал, что чем на человеке больше надето, тем лучше» [с. 157]. Нередко в структуре одной дневниковой записи совмещены эпизоды, разворачивающиеся в тех временных пластах, которые необходимо соединить. «Удваиваются» актантажные структуры нарративов о дореволюционной и современной эпохах, многочисленны и переклички на уровне художественного пространства — временные потоки словно совершают встречное движение. И в контексте этой операции восстановления целостности времени — ибо только осознав его как целостность, его можно аннулировать (а это главная

³ Там же.

⁴ В. И. Тюпа, *Введение в сравнительную нарратологию*, Москва 2016, с. 62.

⁵ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 250. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

задача эстетического проекта Водолазкина) — наиболее травматично не ужасное, а пропущенное время, проведенное в ледяном сне.

Вспомним, что, согласно пронизательному определению К. Карут, травма — ответ не только на события, связанные с насилием, но и на неожиданные, внезапные события, которые не могут быть охвачены, приняты сознанием адекватно тому, как они разворачивались. Одна из центральных идей работы *Необъявленный опыт* такова: «Шок от столкновения с травматичным открывает в самой сути человеческой личности/субъективности не столько эпистемологическое, сколько этическое отношение к реальности»⁶. Пропущенное, не вместившееся в сознание травмирует, потому что за него невозможно нести ответственность, и в то же время необходимость нести ответственность — один из основных аспектов, регламентирующих отношения человека и окружающей его действительности. В романе это сформулировано так:

Ощущаю жгучую тоску по непрожитым мной годам. Своего рода фантомную боль. Пусть я был тогда заморожен, но я ведь — был! Значит, и это время — мое время, я несу за него ответственность [с. 380].

Травматичность пропущенного преодолевается сочинением собственного небывшего прошлого. Таков, например, эпизод на пляже, отнесенный к 1975 году. Компенсаторный характер «вымышленного» прошлого подчеркивается сменой нарративного дискурса дескриптивным, для подобных фрагментов всегда характерна подробнейшая детализация, пластичность изображения — всё это словно призвано заставить увидеть никогда не существовавшее, восполнить пробел, «излечить» травму:

Алушта. Песчаный пляж. Пишущий эти строки созерцает водную поверхность. Катера, траулеры, какие-то огромные продолговатые суда [...]. Они так далеко, что их уже не слышно, и их перемещение напоминает немое кино. Или качение фанерных судов вдоль театральной декорации. Они идут строго по линии горизонта, не отклоняясь от нее ни вверх, ни вниз.

[...] Пока я слежу за горизонтом, на подстилку садится девушка. Девочка — лет 16-ти. Она только из моря. Море продолжает стекать с собранных в хвост волос. Влага на ее коже как дождь на свежесушеном асфальте — каждая капля отдельно. [...]

Из пляжной сумки она достает бумажный кулек. В нем черешня. [...] Линия позвоночника, лопатки, колени — кузнечик [с. 389–390].

⁶ С. Caruth, *Unclaimed Experience...*, с. 93: «The shock of traumatic sight reveals at the heart of human subjectivity not so much an epistemological, but rather what can be defined as an ethical relation to the real».

Разорванное сращивается и на уровне презентации наррации: во вторую часть текста вводятся еще два субъекта повествования, призванные помогать вербально «компенсировать» ушедшие десятилетия. По мере того, как происходит «взаимонастройка» трех сознаний, осуществляется не только структурно-стилистическое сближение записок, принадлежащих разным нарраторам-персонажам, но и сближение ценностных координат говорящих. Вырабатывается общая этическая позиция, которая сделает возможным компенсацию не только пропущенного прошлого, но и — не менее травматично воспринимаемого героем — пропущенного будущего.

Если рассматривать степень нарративизированности опыта как показатель, обратно пропорциональный его травматичности, то необходимо признать, что наиболее фрустрирующими оказываются не события, произошедшие на Соловках, и не осознание «пропущенных» десятилетий, а ситуация превращения из созерцателя (художника)/жизнеописателя, метафоризированного в романе как «авиатор», в субъекта насилия — именно эта метаморфоза маскируется в тексте тщательнее всего: преимущественно ради возможности такой маскировки в текст вводится фигура ненадежного нарратора.

В двух частях романа у этой ненадежности разная природа и проявления. Если в инициальной части герой, организм которого подвергся серьезному испытанию, просто еще не вспомнил, что совершил убийство, а потому может искренне пожалеть Зарецкого («Ужасно, что он был убит» [с. 189]), то во второй части, архетипически соотносенной с первой как исход протагониста из Рая детства либо Ада Соловков в действительность, убийство присутствует как имплицитный нарратив⁷, разворачивающийся в сознании героя, но не вербализируемый читателю, иными словами, переходит из категории «unparatable» в категорию «unparated». Об этом свидетельствует исчезновение непосредственных эмоциональных оценок Иннокентием убийства Зарецкого, читателю же предъявляются «последствия» работы сознания рассказчика с «бесплотной», невербализированной фабулой преступления, существующей вплоть до развязки лишь в границах личной сферы протагониста: это либо размышления героя о соотношении справедливости и милости/любви, либо результирующее эти медитации действие — поход на кладбище со статуэткой в кармане или проявление неудовольствия в ответ на сообщение об официальной реабилитации,

⁷ А. Е. Агратин, «Встроенные нарративы» и повествовательная идентичность: к постановке проблемы (на материале прозы А. П. Чехова), «Нарраториум» [Москва] 2017, № 1 (10), <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637245> [дата обращения: 10.05.2018].

причем эти эпизоды читатель, лишенный «дейктического паритета»⁸ с рассказчиком, не может интерпретировать корректно, не дочитав роман.

Травмирующее событие инициирования насилия, не будучи вербализованным вплоть до финала, производит эффект, определенный Д. ЛаКапрой как «acting out» — «разыгрывание», настойчивое, немотивированное сюжетно повторение фрагментов, так или иначе коррелирующих с ситуацией травмы. Она становится своеобразным силовым центром повествования, проецирующимся в самые разные дискурсивные среды. Так, физическое падение Зарецкого (метафорически связанное с «нравственным падением» главного героя) может быть представлено в тексте как «фантазмагория», бредовое видение: «кому-то дают по голове куском колбасы, и вот этот человек катится по наклонной плоскости, катится и не может остановиться, и от этого качения кружится голова» [с. 11], как предположение (в описании Гейгера) и как реально произошедшее событие (в изложении протагониста). Это же действие настойчиво возвращается в текст, будучи связано с другими персонажами (падает отец на перроне вокзала и сам Иннокентий в магазине, а чуть раньше — бокал с шампанским из его руки, падает самолет авиатора Фролова и самолет, в котором летит протагонист). Травмирующий переход границы связывается с образом статуэтки Фемиды, также слишком настойчиво присутствующей в тексте.

Так, первый значимый эпизод, в котором участвует статуэтка Фемиды, связан с трансгрессией (в детстве Иннокентия восхищает эстетическое совершенство вещи, его тяга к рисованию начинается с ее созерцания, затем герой, раздраженный тем, что весы не двигаются, как должны, отламывает их, нарушая совершенные пропорции), и эта семантика будет «подсвечивать» практически любое появление данного предмета в тексте.

Имплицитный нарратив об убийстве, восстанавливаемый сознанием рассказчика, но до времени скрытый от читателя, продуцирует дискурс вины, в контексте которого переакцентируются прецедентные для романа тексты. Травмированное сознание «пересказывает» значимые для его субъекта истории так, что интертекстуальный уровень произведения подсказывает читателю развязку детективной интриги раньше, чем уровень сюжетный. Так, Робинзон, ассоциирующийся с главным героем, все чаще начинает представляться «грешным», появляется в соседстве с упоминанием о «блудном сыне» («Сначала читал *Робинзона Крузо*, а затем Евангелие, притчу о блудном сыне» [с. 316]). Если повествователь у Даниэля Дефо скорее восхищается тем, кто цивилизует дикое, чем осуждает сыновнюю

⁸ А. В. Жданова, *Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (Роман В. В. Набокова «Лолита»)*, Самара 2007, с. 67.

непокорность, проявленную героем, то, согласно интерпретации нарратора в *Авиаторе*, герой знаменитого романа «за грехи был заброшен на остров и лишен своего родного пространства» [с. 297]. Все чаще Иннокентий цитирует покаянный канон Андрея Критского: «*Откуда начну плакати окаянного моего жития деяний?*» [с. 353; курсив Водолазкина. — О. Г.], обращение к которому, в общем, не мотивировано мученической судьбой «авиатора Платонова». Под вопросом оказывается даже праведность Лазаря, еще одного интертекстуального двойника протагониста: «А может быть, на нем был тяжкий грех, исправить который можно, лишь будучи живым, — и для этого он был воскрешен?» [с. 383].

Репрезентантами непреодоленной травмы кажутся нам и настойчиво повторяемые, не всегда коррелирующие с контекстом, в котором возникают, афористичные фразы, соотносящиеся на самом деле не столько с прагматикой воспроизводимой ситуации, сколько итожащие имплицитный нарратив героя. Таковой, например, является фраза «За преступлением должно следовать наказание» [с. 350], звучащая в одном из случаев как комментарий к убийству комара.

Нарративизация травмы, которая позволяет герою выработать новую идентичность, а точнее, вернуться к утраченной (перестать быть насильственным деятелем истории и вернуться к роли «жизнеописателя», а метафорически «авиатора»), происходит, по сути, дважды: когда Иннокентий рисует Зарецкого и когда вербально повествует о совершенном убийстве. В результате обоих актов происходит переосмысление статуса портретируемого. Рисунок «избавляет от его страшной роли — быть мокрицей» [с. 385], а нарратив, соотносимый с речевым жанром покаяния, позиционирует доносчика как жертву. В обоих случаях дискурс вины как чувства, обращенного в прошлое, сменяется аннулирующим эту обращенность дискурсом ответственности как отношения к реальности, предполагающего обращенность в будущее. И этот значимый сдвиг становится возможен именно благодаря возвращению к изначальной, «жизнеописательской», идентичности: «когда человека описываешь по-настоящему, не можешь его не любить. Он, даже самый плохой, становится твоим произведением, ты принимаешь его в себя и начинаешь чувствовать ответственность за него и его грехи [...]» [с. 356].

Таким образом герою, уже ментально преодолевшему разорванность исторического времени, связавшему разнонаправленные темпоральные потоки усилием своего сознания, удается преодолеть и дезинтегрированность времени личного. Как замечалось нами в другой работе, в финале происходит возвращение к идиллическому топосу детства: «В центре потолка светло, а по углам мрак. На шкафу, излучая справедливость,

держит весы Фемида. Бабушка читает *Робинзона Крузо*» [с. 411]. «И если описанное в последней сцене засыпание — перифраз смерти, [...] то она — в контексте всей суммы христианских коннотаций, очень интенсивных в романе, — неокончательна»⁹.

Очевидно, что личностное и историческое — не паритетные начала в художественном мире Водолазкина. Ситуация коллективной неправоты, даже при том, что сам герой становится ее жертвой, оказывается менее травматичной, чем событие собственного перехода этической границы, сложно репрезентированное в рамках рассматриваемого романа. Именно оно многообразно маскируется в тексте, превращаясь из имплицитного нарратива, к которому у читателя нет доступа, к нарративу вербализированному, становящемуся средством преобразования идентичности говорящего.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор*, травма, нарративная структура, приемы маскирования

TRAUMA NARRATIVIZATION IN EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR*

Summary: The article is dedicated to the analysis of Eugene Vodolazkin's novel *The Aviator*, which is interpreted from two points of view – in the contexts of narratological and “trauma studies” paradigm. It's actual nowadays to treat a narrative as verbal reconstruction of living experience and a problem of “trauma language” is a priority object of our interest. We come to conclusion that the experience within which the protagonist and his companions become the objects of violence is being verbalized; experience within which the storyteller acts as the subject of violent action is masking. The ways of masking of traumatic experience are also considered in article: the appeal to a figure of an unreliable narrator, implicit narrative about murder, disturbance of correlation of a phrase and reference situation etc.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *The Aviator*, trauma, narrative structure, methods of masking

⁹ О. Гримова, *Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Новый филологический вестник» 2017, № 4 (43), с. 55.

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Александр Распопов

Польша, Познань

Университет имени Адама Мицкевича

РОМАН ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА АВИАТОР И ПРОБЛЕМА ИСЧЕЗНОВЕНИЯ

В одной из лекций Евгений Водолазкин рассуждает на тему мутаций социалистической идеи, которую в своей сущности считает вполне достойной. По его словам, в первой половине XX века в России она приняла форму коммунистической идеологии, в то время как в Германии — национал-социалистической. Сходства между этими ветвями для автора несомненны, поскольку обе идеологии провозглашали заботу о человеке и особенное значение придавали труду, но «в итоге превратили свои страны в мясорубку», а их декларативный гуманизм оказался иллюзией. Эмблемами этого чудовищного несоответствия является надпись «Arbeit macht frei» на воротах Освенцима или жестокий цинизм того факта, что в Соловецком лагере за весь год был всего один выходной день — Первое мая (Праздник труда)¹. По мнению многих исследователей, в России лагерный опыт нескольких поколений недостаточно осмыслен и не пережит по-настоящему, ему уделяется не так много внимания, как, например,

¹ См.: Е. Водолазкин, «*Часть суши, окруженная небом. Соловки в истории и культуре*», [лекция Е. Водолазкина], Prime Russian Magazine Official Channel, 19.05.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=l4nz3o0fP3k> [дата обращения: 02.04.2018].

литературной, этической, эстетической и философской рефлексии над темой Холокоста в западных странах².

Евгений Германович Водолазкин в беседах со своими читателями неоднократно утверждал, что мы являемся свидетелями наступления новой

[...] эпохи большого внутреннего сосредоточения. Предшествовала ей эпоха игровая, потому что постмодернизм по сути своей — это игра [...] эпоха игровая оканчивается вместе с постмодернизмом, и сейчас наступает эпоха большой внутренней серьезности [...], причем не в дурацком смысле надувания щек, а в попытке разобраться в себе, в своей стране, в истории³.

Часто русские говорят, что «Россия — это великая страна с непредсказуемым прошлым», когда хотят подчеркнуть, что история ее может быть переписана по малейшей прихоти власть предержащих.

Думается, что Евгений Водолазкин противостоит данной тенденции и, учитывая настроения и ожидания думающей и глубоко переживающей историю своей страны части общества, в романе *Авиатор* (2016) с новой силой вводит в художественное и общественное сознание тему Соловецких лагерей и предельный опыт нечеловеческого, подлежащие новому художественному осмыслению. Водолазкин исследует исчезнувшие или исчезающие из сознания биографии, события, следы которых неминуемо стираются, поскольку долгое время тема репрессий, массовых смертей и исчезновения людей в сталинские годы оставалась в зоне умолчания. Так происходило не только ввиду идеологических ограничений и запретов, но и, прежде всего, потому, что многие жертвы не вернулись из лагерей, а вернувшиеся не находили слов, чтобы рассказать об увиденном и пережитом.

Евгений Водолазкин изобретает особый художественный механизм возвращения в прошлое, дает имя и предоставляет слово не только жертвам репрессий и лагерей, но и их палачам. В самом начале повествования главный герой романа Иннокентий Платонов констатирует:

Нет уже ни людей, ни событий, а слова остались — вот они. Наверное, слова исчезают последними, особенно — записанные. Гейгер, возможно, и сам до конца не понимает, какая это глубокая идея — писать. Может быть, именно слова окажутся той ниточкой, за которую когда-нибудь удастся вытащить все, что было? Не только со мной — все, что было вообще⁴.

² См., напр.: Д. А. Ардамацкая, *Философия «после ГУЛАГа»: осмысление исторической катастрофы*, «Studia Culturae» 2013, № 16, с. 256–257.

³ Евгений Водолазкин: «Наступает эпоха внутренней серьезности», интервью М. Логиновой, *tauga.info*, 22.04.2015, <http://tauga.info/120853> [дата обращения: 08.04.2018].

⁴ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 26. Далее текст приводится по тому же изданию с указанием страницы в скобках.

Воспоминание становится формой расследования, которое восстанавливает материальность события исчезновения и пытается установить причины произошедшего. По словам Жана-Луи Деотта, именно расследование является «тем литературным жанром, который более всего подходит „эпохе исчезновения”»⁵, а согласно «свойственной эстетическому режиму логике эта форма/расследование упраздняет границу между логикой вымышленных фактов и логикой реальных событий»⁶.

В настоящей статье речь пойдет о двух измерениях проблемы исчезновения в последнем романе Евгения Водолазкина. С одной стороны, понятие «исчезновение» было введено в гуманитарный дискурс для описания тоталитарного прошлого и осмысления трагического опыта войн и преступлений против человечества (массовое уничтожение людей в концентрационных лагерях и в лагерях смерти); с другой — оно относится к описанию новой чувственности рубежа XX и XXI веков, сформированной под непосредственным воздействием стремительно ускоряющейся и виртуализирующейся реальности. В философии этот феномен получил название «эпоха исчезновения».

В начале 90-х годов XX века «во Франции возникло самостоятельное направление „эстетика исчезновения” (а применительно к текстам выживших узников лагерей — „эстетика Лазаря”»)⁷, задача которого заключается в исследовании художественных высказываний о лагерях смерти и преступлениях тоталитарных режимов, имевших место в Европе в XX веке. Главной целью произведений, воплощающих в себе положения «эстетики исчезновения», — к числу которых мы относим роман *Авиатор*, — является противостояние забвению. Исследования в этой области не выработали строгого логически формализованного понятийного аппарата. В арсенале данной методологии находятся прежде всего такие понятия, как *письмо*, *след*, *руина*, *призрак*, призванные отразить реальность истребления и исчезновения его следов.

Во французской философии «эстетика исчезновения» развивается прежде всего благодаря трудам Поля Вирилью, Жака Рансьера и Жана-Луи Деотта, в России — Виталия Лехциера и Дианы Ардамацкой, а в белорусской философии и литературоведении — Елены Климович.

⁵ Ж.-Л. Деотт, *Элементы эстетики исчезновения*, пер. В. Лапицкого, в кн.: *Мир в войне: победители/побежденные. 11 сентября глазами французских интеллектуалов*, ред. Б. Останин, Москва 2003, с. 124.

⁶ Там же, с. 126.

⁷ Д. А. Ардамацкая, *Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа*, «Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина» [Санкт-Петербург] 2013, № 2, с. 137.

«Исчезновение», по мысли Климович, — это «одно из ключевых понятий литературной рефлексии о трагическом (постконцентрационном и поствоенном) опыте XX века», а художественная литература, затрагивающая данную тематику, становится носителем памяти, и призвание ее — свидетельствовать⁸. Исследовательница утверждает, что «в эстетике исчезновения (Ж. Рансьер, Ж.-Л. Деотт, А. Бросса) запрет налагается не на слово, а на молчание, что приводит к послевоенной „эре свидетелей“ (А. Вьевьорка) и к появлению новой формы в современной литературе — „свидетельский вымысел“ (Доминик Виар)»⁹.

Необходимо подчеркнуть, что именно за жанровой формой «свидетельского вымысла» в романе Водолазкина скрывается сложная конструкция, которая совмещает в себе личный документ и фикцию. Так, в подчеркнуто реалистический хронотоп дневника, где существенным является установка на автодокументальность, автор вписывает «невозможный» хронотоп фантастического романа, который допускает перемещение персонажа во времени, а также позволяет ввести в ткань повествования объекты и явления с невозможными в реальности свойствами (в терминологии теоретика фантастической литературы Ольги Чигиринской — мы имеем дело с типичной ускэвией [от слова «скэос», вещь; невозможная вещь в подчеркнуто реальном хронотопе])¹⁰. Прозаик согласует истину события (существование Соловецкого лагеря особого назначения — «СЛОН»/1923–1933/ и сохранившиеся свидетельства очевидцев) и фикциональное изобретение (Лаборатория по замораживанию и регенерации «ЛАЗАРЬ»). Водолазкин создает искусный механизм доступа к утраченному мгновению, возвращая к жизни Иннокентия Платонова. По замыслу Водолазкина, главный герой — это очевидец, протоколирующий следы исчезающего прошлого. В свидетельстве Платонова заключена история государства, времени, мира. Иннокентий выполняет миссию по сохранению увиденного и пережитого для будущих поколений и вечности.

Диана Ардамацкая в своих рассуждениях о поэтике литературных произведений, отражающих катастрофический опыт XX века, выделяет два направления эстетической мысли. Первое исходит из невозможности

⁸ Е. Климович, *Художественная парадигма исчезновения в творчестве Жоржа Перека: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Минск 2016, с. 5.

⁹ Е. А. Климович, *Поэтика «литературного свидетельства» Жоржа Перека*, «Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка» 2014, № 1 (красавік), с. 33.

¹⁰ См. подробнее: А. Распопов, *Особенности временной организации в романе Е. Водолазкина «Авиатор»*, в кн.: *Антропология времени: сборник научных статей в двух частях*, ч. 1, ред. Т. Е. Автухович, Гродно 2017, с. 220–228.

литературы «после Освенцима», из неспособности языка выразить этот опыт. В данном направлении особое значение приобретают фигуры умолчания, немотствования (Пауль Целан). Это направление, кроме всего прочего, «включает споры вокруг применения понятия „невыразимое“ к лагерному опыту, возникшие внутри темы свидетельства того невозможного свидетеля, который не выжил, но свидетельство которого было бы единственно достоверным»¹¹, и то, что прошлое принадлежит мертвым.

С другой стороны, например, Джорджо Агамбен не соглашается с тем, что «Освенцим невыразим», и решительно отказывается придавать массовому истреблению людей мистический оттенок. И не важно, идет ли речь о ГУЛАГе, о пропавших без вести в Аргентине или концентрационной нацистской системе¹². Философ утверждает необходимость поиска и развития соответствующей поэтики и эстетики. Убеждение Агамбена полностью разделяет герой Водолазкина, который вступает в полемику с мыслью Варлама Шаламова о том, «что, пережив страшные события в лагере, нельзя о них рассказывать: они за пределами человеческого опыта, и после них, может быть, лучше вообще не жить» [с. 250]. Платонов записывает в своем дневнике:

Я видел вещи, которые выжигали меня изнутри, они не помещаются в слова. В концлагерь доставляли партии заключенных женщин, которых тут же насильно охраняли. Когда у несчастных появлялись признаки беременности, их отправляли на Заяцкий остров — *остров джувелетт*. Это было место наказания за *половую распущенность*, которая в лагере строго каралась. На абсолютно голом, вечно продуваемом острове условия были ужасными, многие не выживали. Я пишу это, и по написанному бродят тени, которые когда-то были людьми. Слова рассыпаются в прах: они никак не складываются в людей.

Для того чтобы словам вернулась сила, нужно описать неопишное [с. 250–251; курсив Водолазкина. — *А. Р.*].

В попытке «описать неопишное», то есть экстремальный лагерный опыт Иннокентия Платонова, и состояла, на наш взгляд, одна из важнейших художественных задач Евгения Водолазкина: «Потому что настоящее искусство — это выражение невыразимого, того, без чего жизнь неполна. Стремление к полноте выражения — это стремление к полноте истины» [с. 410].

Автор романа не скрывает, что многие детали взяты из воспоминаний его многолетнего учителя, академика Дмитрия Сергеевича Лихачёва.

¹¹ Д. А. Ардамацкая, *Варлам Шаламов...*, с. 139.

¹² Дж. Агамбен, *Ното sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*, Москва 2012, с. 32–33.

Немаловажное значение имела работа над альбомом о Соловках *Часть суши, окруженная небом*¹³. Сверх того, Водолазкин говорит, что в главах романа о Соловках практически отсутствует вымысел. Всё, что он описывает, — правда, факты, причем не самые страшные из того, с чем ему довелось работать. Однако обилие документальных свидетельств требовало от автора изобретения механизма, эстетической формулы, которая гармонично объединит их многоголосие в единый поток повествования.

Заслуживающим особого внимания, на наш взгляд, оказывается то, что эстетика изображения советского лагерного опыта в романе *Авиатор* восходит к постконцентрационной поэтике и эстетике известного французского экзистенциалиста Жана Кейроля.

Жан Кейроль (Jean Cayrol, 1911–2005) — французский издатель и писатель, на творчество которого тенью лег личный опыт заключения в нацистском лагере. Ему чудом удалось избежать смерти, и образ воскрешенного к жизни Лазаря впоследствии стал импульсом к написанию многих произведений. В эстетике и поэтике Ж. Кейроля «воскрешенный Христом Лазарь становится метафорой выживших в концентрационных лагерях, а в широком смысле — выжившего после катастроф XX века человечества»¹⁴. Драма, пережитая Кейролем, участником Сопротивления, узником концлагеря Маутхаузен, имела измерение, позволяющее обнаружить евангельские реминисценции. Того, кто смог выйти из ада концлагеря, Кейроль называет Лазарем. Он уже был мертв, но смог вернуться в повседневную действительность. Однако Лазарь концлагеря вернуться до конца уже не способен. Французский писатель попытался ответить на вопросы, порожденные его собственным жизненным опытом:

Депортированный вернулся, когда считался уже проклятым. Почему он вернулся? Почему оказался избранным? В чем смысл смерти других? Почему же у него остался этот проклятый привкус агонии, хоть он и был внезапно вырван из своих страданий¹⁵.

Кейроля интересовал вопрос взаимосвязи между личным опытом и возможностью литературно сказать о нем. Ответом стало его творчество. Именно Кейролю принадлежит важнейшая в этом контексте работа — эссе *Лазарь среди нас* (*Lazarus parmi nous*, 1950).

¹³ *Часть суши, окруженная небом. Соловецкие тексты и образы*, под ред. Е. Водолазкина, Санкт-Петербург 2011.

¹⁴ Е. А. Климович, *Лазарева литература в контексте эстетики исчезновения*, «Вестник МГЛУ, серия 1: Филология» 2014, № 6 (73), с. 130.

¹⁵ J. Cayrol, *Lazarus unter uns*, Stuttgart 1959, с. 65, цит. по: Н. Бакши, *Преодоление границ. Литература и теология в послевоенный период в Германии, Австрии и Швейцарии (1945–1955)*, Москва 2013, с. 234.

История воскрешения Лазаря (Евангелие от Иоанна, гл. 12) увязана автором с собственным опытом «воскресения из мертвых». Задумываясь над тем, почему он смог выжить в нечеловеческих условиях концлагеря, Кейроль приходит к убеждению, что объяснить это можно только неуязвимостью человеческой души, ее многообразной и бесконечной способностью к творчеству, к воображению, которое он называет «сверхъестественной защитой человека»¹⁶.

Эссе Кейроля — это первый известный случай метафорического использования фигуры Лазаря по отношению к травматическому опыту узников концлагерей, которым удалось вернуться в мир живых. В книге Жюль Делёза *Кино* можно прочесть, что «нынешние Лазари» «стали душой современного романа, с тех пор как писатель [Кейроль. — *A. P.*] установил родство библейского персонажа с темой концлагерей»¹⁷. Жан Кейроль после возвращения из Маутхаузена утверждал, что «настало время засвидетельствовать эти странные толчки Концентрационата, его робкое еще проникновение в мир, рожденный великим страхом, на нас его стигматы»¹⁸. Он полагал, что «искусство, рожденное прямо из человеческой конвульсии, из катастрофы, должно было бы называться „лазаревским” искусством»¹⁹.

Данная эстетика получила, на наш взгляд, дальнейшее развитие в романе Евгения Водолазкина. Автор берет за основу эстетику Лазаря, которая была выражена в так называемой «лазаревой литературе». Водолазкин заимствует метафору Лазаря в понимании Кейроля, пересматривает ее, творчески переплавляет и существенно углубляет данный образ, чтобы расширить границы поэтики и эстетики представления экстремального опыта узников советских лагерей. Итак, ключом к пониманию истории Лазаря в романе *Авиатор* является концепция «лазарева искусства» Ж. Кейроля как попытка восстановить взаимосвязь между антропологией и эстетикой исчезновения.

Основными характеристиками лазаревой литературы, по Е. А. Климович, становятся:

— деперсонализация героя как следствие кризиса идентичности, проявляющаяся на сюжетном уровне произведения. Главной интригой повествования является воссоздание своей идентичности;

¹⁶ М. А. Ариас-Вихиль, *Французская литература второй половины XX века*, в кн.: *Зарубежная литература XX века*, под ред. В. М. Толмачёва, Москва 2003, с. 404, <https://studfiles.net/preview/4584649/page:41/> [дата обращения: 05.11.2018].

¹⁷ Ж. Делёз, *Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время*, пер. с франц. Б. Скуратова, Москва 2004, с. 528.

¹⁸ Цит. по: М. А. Ариас-Вихиль, *Французская литература...*

¹⁹ Цит. по: там же.

— деформация хронотопа, призванная выразить бесконечность времени и пустоту пространства;

— дереализация понимаемая как стирание границы между реальным и ирреальным — вследствие осмысления преступлений против человечества;

— тема исчезновения, проявляющаяся в мотивах «исчезновение — возвращение», «отсутствие — присутствие», «пустота — след»²⁰.

В художественном тексте романа Водолазкина главный герой так объясняет смысл своего воскрешения:

Думая сейчас о моей разморозке, я [...] спрашиваю себя: не стала ли она воскрешением целого поколения? Ведь любая деталь, которую я сейчас припоминаю, автоматически становится деталью эпохи. А может быть, дело не в детали, а в целом? Может, как раз для того я воскрешен, чтобы все мы еще раз поняли, что с нами произошло в те страшные годы, когда я жил? [с. 279]

Однако при этом стоит отметить, что в *Авиаторе* происходит усложнение способа представления трагических судеб эзков одного из первых в мире исправительно-трудовых концлагерей в Соловках благодаря включению в текст такого приема, как демегафоризация, или овеществление метафоры. Если в творчестве Кейроля попытка художественного выражения экстремального опыта происходит через включение фигуры Лазаря в качестве метафоры жизни после смерти, то у Водолазкина происходит обратное: фигура Лазаря становится элементом изображенного мира; скрытые смыслы, которые несет в себе метафора, переносятся на конкретных персонажей (в Соловецком лагере Иннокентию Платонову и еще многим заключенным приходится участвовать в программе с кодовым названием «Лазарь», результатом которой становится заморозка пациентов с целью реанимирования в недалеком будущем), она утрачивает свое не прямое, образное значение. Реализованная автором *Авиатора* развоплощенная метафора воскрешения Лазаря служит, как нам кажется, стремлению автора внести свой вклад в эстетику изображения «неизобразимого», «немыслимого» и тем самым максимально жестко обличает соловецкую действительность 20–30-х годов XX века. Водолазкин изобретает идеальное возвращение, потому что «невозможно поведать о конце без вести пропавших, поскольку их исчезновение не имеет конца, не сможет, пока длится исчезновение, восторжествовать и справедливость»²¹. У Водолазкина, так же как и у Кейроля, герой противостоит недолжному миропорядку

²⁰ Е. А. Климович, *Лазарева литература...*, с. 136.

²¹ Ж.-Л. Деотт, *Элементы эстетики исчезновения...*, с. 138.

творчеством (Платонов — студент Академии художеств и талантливый жизнеописатель). Искусство перерождает человека, принуждает его к большой, и не только эстетической, внутренней работе. Здесь подчеркивается демиургический аспект художественного творчества. Таким образом оба автора создают инварианты лазарейского героя, который отдается поиску возможности подлинного самоосуществления личности, что соответствует персоналистской концепции «заново рожденного человека».

С одной стороны, Водолазкин необыкновенно тонко представляет гротескный утопический проект советской науки и мир фантастического визионерства ученых, которые верили в достижение физического бессмертия. С другой — бесчеловечная жестокость созданной системы, которая использовала людей не только как бесплатную рабочую силу, но и, прежде всего, в качестве лабораторного материала, применяя к подопытным «лазарям» те же методы, что применяются к крысам, кошкам и собакам. Таким образом, мы можем говорить о своеобразном художественном артефакте под названием «Лазарь», который был изобретен Евгением Водолазкиным, чтобы наглядно показать процесс разрушения моральных основ, уничтожения веры, оправдания преступлений. Этот уникальный артефакт помогает нам лучше разобраться в природе мышления палачей и жертв соловецкого концлагеря.

Кроме того, в романе Евгения Водолазкина ставится необыкновенно важный и до сих пор актуальный вопрос исчезновения и уклонения преступников от ответственности за содеянное, распределения и перераспределения вины и невиновности; вопрос о том, как доказать вину преступников и почему они освобождены от наказания.

В этом отношении весьма показательной является встреча Платонова со своим бывшим истязателем Ворониным, который благополучно выжил, пользуется иммунитетом и привилегиями службы безопасности и в достатке доживает свой век. Представляется, что Евгений Водолазкин в этом эпизоде задается тем же вопросом, который волновал французского философа Жана-Луи Деотта:

Как излечить не только «лазарей», выживших узников концентрационных лагерей, но и анестезированных, бесчувственных, чья идеология была «твердокаменной», от того факта, что они были предоставлены — или предоставили себя — в распоряжение тех или иных сил? Как вывести их из распорядка, при котором они превратились в инструменты, который привел к тому, что они ни о чем не жалеют, что они не говорят или же горды тем, что сделали?²²

²² Там же, с. 136–137.

Водолазкин показывает, что развенчание культа личности не разрешило проблемы ответственности за организацию террора и массовых репрессий в стране, а современное постсоветское, российское общество сталкивается со все более серьезными трудностями в оценке своего прошлого. Автор *Авиатора* говорит о России, в которой советское руководство и карательные службы не были официально осуждены. Он констатирует отсутствие механизма, который признавал бы факт этих преступлений и не допускал бы их отрицания.

В романе *Авиатор* обнаруживается также и другое измерение проблемы исчезновения. В тексте отчетливо прослеживается столкновение главного героя с новыми явлениями, связанными с изобретением масс-медиа, рекламы и новых форм политического влияния.

В течение последних десятилетий проблематическое поле понятия «исчезновение» постепенно расширилось от трагического контекста катастрофы (Холокоста и ГУЛАГа) и как результата — дегуманизации, до всеохватывающего современного процесса симуляции реальности. По словам Михаила Ямпольского, за последние годы произошла серьезная трансформация массового сознания, которая была вызвана прежде всего стремительным развитием рекламы, тотальной пропаганды и современных медиа²³. В результате этой метаморфозы становятся возможными проекты конструирования мира в соответствии с воображением политиков и специалистов по маркетингу, конвертирующие человека и его жизненный путь в капитал или товар. Так, например, Иннокентий становится заложником маркетинговой стратегии компании, торгующей замороженными овощами. Он снимается в рекламном ролике, в котором его помещают в бочку, из днища которой подается газ, изображающий азотную стужу, а из-за кадра спрашивают:

— Что помогло вам продержаться здесь столько десятилетий?

Он достает пачку замороженных овощей и поднимает ее над собой:

— Вот это!

Вся студия валяется от смеха [с. 242].

В результате происходит снижение трагизма судьбы главного героя повествования. Не менее выразительны в этом отношении встречи Платонова с политиком Желтковым, единственной целью которого является забота о приумножении своего политического капитала за счет регулярного присутствия на экранах телевизоров, обложках журналов и газет. Водолазкин тонко обнажает тенденцию новейшей эпохи, в которой

²³ М. Ямпольский, *В стране победившего ресентимента*, Colta.ru, 06.10.2014, <http://www.colta.ru/articles/specials/4887> [дата обращения: 02.04.2018].

[...] «реальность» оказалась растиражирована в бесконечном количестве фото-, кино-, теле- и прочих изображений — и постепенно исчезла как собственно реальность. Ее место занял вал текстов-симулякров: неполноценных, неадекватных, неизбежно ущербных. И эта подмена поставила под подозрение текст как таковой: он стал восприниматься как фальшивая структура, производящая мнимые смыслы²⁴.

Таким образом, Евгений Водолазкин наглядно демонстрирует процесс постепенного исчезновения референтной действительности, «происходит полное стирание различий между ложью и реальностью»²⁵.

О «дефактуализированном мире» писала Ханна Арендт²⁶. Михаил Ямпольский рассматривает это явление как процесс и называет, ссылаясь на Арендт, «дефактуализацией» (defactualization)²⁷. При подобном неразличении фактов и их подобиий

[...] сами факты утрачивают абсолютную реальность. Даже смерть людей начинает казаться чем-то мнимым. То ли они были, то ли не были, то ли умерли, то ли исчезли в воздухе без следа; все начинает представляться только версией реальности, мнимостью²⁸.

Итак, Евгений Водолазкин в романе *Авиатор* исследует исчезнувшие или исчезающие из сознания биографии, события, следы которых неминуемо стираются. Для достижения этой цели автор изобретает особый художественный механизм возвращения в прошлое, дает имя и предоставляет слово не только жертвам репрессий и лагерей, но и палачам. Таким образом возникает оригинальный художественный механизм доступа к утраченному мгновению. За жанровой формой «свидетельского вымысла» в романе Водолазкина скрывается сложная конструкция, которая совмещает в себе действительные и вымышленные события и факты. Писатель заимствует метафору Лазаря в понимании Кейроля, пересматривает ее, творчески переплавляет, используя прием овеществления метафоры, и существенно углубляет данный образ, чтобы расширить границы поэтики и эстетики представления экстремального опыта узников советских лагерей, внося тем самым весомый вклад в эстетику изображения «неизобразимого», «немислимого», «невыводимого», жестко обличая при этом механизм массовых репрессий, который был запущен на Соловках в 1920-х годах.

²⁴ М. Ямпольский, *Исчезновение реальности*, «Сеанс» 2005, № 23/24, <http://seance.ru/n/23-24/perekrestok-vremya-proekta/ischeznovenie-realnosti/> [дата обращения: 04.04.2018].

²⁵ М. Ямпольский, *В стране победившего ресентимента...*

²⁶ Н. Arendt, *Crises of the Republic*, San Diego–New York–London 1972, с. 35.

²⁷ М. Ямпольский, *В стране победившего ресентимента...*

²⁸ Там же.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор*, исчезновение, свидетельский вымысел, кризис идентификации

EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR* AND THE PROBLEM OF DISAPPEARANCE

Summary: The article analyzes the problem of “disappearing” in Eugene Vodolazkin’s novel *The Aviator* (2016). In the novel, two aspects of this problem are highlighted: first, the category of disappearance is used as a means of describing the totalitarian past and for approaching the tragic experience of war and crimes against humanity (the extermination of people in forced labour camps, depicted in the novel through the Solovetsky Special Purpose Camp /SLON/). The main character’s story is analyzed through the lens of “Lazarean aesthetics”, a term formulated by the French existentialist and former prisoner of the Mauthausen camp, Jean Cayrol. Their purpose is to provide a means for analyzing literary works dealing with death camps and the crimes against humanity committed by totalitarian regimes in Europe in the 20th century. Second, the concept of “disappearance” is used to describe a new sensitivity that arose at the turn of the 20th and 21st centuries in response to the rapid acceleration and increasing virtualization of reality. In Vodolazkin’s novel, “disappearing” is also referring to the increasingly prevalent simulation of reality and resulting dehumanization.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *The Aviator*, disappearance, “witness fiction”, crisis of identity

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Илона Мотеюнайте

Россия, Псков

Псковский государственный университет

ТРАВМА СОВЕТСКОГО ЛАГЕРЯ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ РОМАНЕ (ГУЗЕЛЬ ЯХИНА, ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН)

Тема данной статьи вызвана одним простым обстоятельством: три года подряд в России литературной премией «Большая книга», считающейся престижной, были отмечены романы, в которых встречается описание советских лагерей. В 2014 году ее получил Захар Прилепин за *Обитель*; в 2015 ею был отмечен дебютный роман Гузель Яхиной *Зулейха открывает глаза* (тогда же Яхина получила и премию «Ясная поляна»); в 2016 тенденция была продолжена романом Евгения Водолазкина *Авиатор*.

Этот литературный факт справедливо осмысливается критиками как свидетельство о читательских потребностях. Так, отвечая на вопрос о привлекательности романа Яхиной, Ирина Савкина и Арья Розенхольм пишут:

[...] единоклюнная симпатия к нему читателей из очень разных стран современного российского общества вызвана тем, что роман отвечает на какие-то важные и актуальные запросы и ожидания современной российской публики и, вероятно, отвечает довольно точно¹.

¹ И. Савкина, А. Розенхольм, «Секрет ее успеха»: размышления о романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза», «Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований» 2016, № 3/4, с. 22.

Эта же мысль звучит и в статье Марины и Владимира Абашевых:

Скажем сразу: роман представляет собой чрезвычайно актуальный не литературный даже, а шире — культурный продукт, талантливо, мастеровито, изящно изготовленный. [...] Продукт надо понимать как созданное в результате маркетинга, то есть изучения спроса изделие, отвечающее потребностям рынка и потребителя. И роман Яхиной, как оказалось, соответствует читательским ожиданиям².

Когда Водолазкин размышляет о секрете бестселлера как явления, он тоже подчеркивает важность совпадения ожиданий читателей с интенцией автора:

Литературное произведение — это скрещение двух миров, писательского и читательского. Когда хорошее качество текста вплотную сходится с читательским ожиданием, тогда возникает бестселлер³.

Премирование романов о советском лагере отвечает потребности людей осмыслить самое сложное и травматичное явление недавней истории. Интерес к нему публики, конечно, связан с общим интересом к советскому прошлому⁴. На сложность его отражения в русской прозе еще 10 лет назад обратили внимание Марк Липовецкий и Александр Эткинд, выделив даже специфическое направление: «магический историзм»⁵. В многообразии эстетических решений исторической темы нельзя не отметить активность постмодернистской ветви (*S.N.U.F.F.* Виктора Пелевина, *День опричника* и *Сахарный Кремль* Владимира Сорокина, *Маскавская Мекка* и *Хуррамабад* Андрея Волоса, *ЖД* Дмитрия Быкова и др.), действующей в жанре антиутопии. Именно эти произведения вызвали мысль о непреодоленности российским обществом исторической травмы советского прошлого. Александр Эткинд обобщил наблюдения над названными романами, используя термин Зигмунда Фрейда «меланхолия», применяющийся сегодня к социальным процессам переживания коллективной исторической травмы:

² М. Абашева, В. Абашев, *Книга как симптом. Как сделан роман Гузели Яхиной «Зулейха открывает глаза»*, «Новый мир» 2016, № 5, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/5/kniga-kak-simptom.html [дата обращения: 11.06.2018].

³ Е. Водолазкин, *О литературе*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2016, с. 358.

⁴ См. об этом подробнее: А. Лобин, *Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века*, Ульяновск 2017.

⁵ М. Липовецкий, А. Эткинд, *Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман* [беседа], «Новое литературное обозрение» 2008, № 94, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html> [дата обращения: 11.06.2018].

Меланхолия Сорокина, Шарова, Пелевина, Быкова коренится в возвращающейся жути непохороненного, неоплаканного советского опыта. В некоторых более ранних вещах это яснее, чем в нынешних; в *Оправдании* Быкова яснее, чем в *ЖД*, во *Льде* Сорокина яснее, чем в *Опричнике*. И понятно почему: бывает, что автор готов смотреть на новые, беспрецедентные проблемы глазами, открытыми в настоящее; бывает, что глаза все еще полны слез о прошлом — и долго еще будут⁶.

Изучение коллективных исторических травм, как мы помним, актуализировалось в связи как раз с лагерями XX века и вызвало к жизни термин «свидетель», в аспекте истории словесности связанный с мемуарным курсом. Тема лагеря в русской литературе, действительно, имеет жанрово-повествовательскую особенность, которая хорошо видна с исторической дистанции: в прошлом веке рассказ о лагере тяготел к принципиальной невымысленности, документальности или ее имитации. Симптоматично, что, открывая эту тему, Александр Солженицын в рассказе *Один день Ивана Денисовича*, очевидно тяготея к повести, избирает форму несобственно-прямой речи, демонстрируя достоверность изображения. Немалую роль в этом играла и отсылка к биографии автора. В написанном ранее *Матренином дворе* рассказчик тоже наделен биографическими чертами, позаимствованными у автора; среди них едва ли не главная — его лагерное прошлое.

Статус «свидетеля» в истории русской литературы был справедливо присвоен Варламу Шаламову⁷, поскольку от многих писавших о лагерях по собственным впечатлениям он отличается своеобразием поэтики, наиболее адекватно передающей в слове опыт заключенного⁸. Эта цель была им достигнута, потому что Шаламов передавал в своих рассказах опыт травмы на уровне сознания и тела. Его рассказы непохожи на повествования Александра Солженицына, Евгении Гинзбург, Олега Волкова, Льва Разгона тем, что воспроизводят в тексте деформированный и деформирующий мир лагеря, погружая в него читателя, а не рассказывают о лагере с более привычной для литературы дистанции наблюдателя, хоть и обладающего личным опытом. В таком случае литература выполняет функцию особой формы памяти, которую целесообразно назвать чувственной и личной, наименее идеологичной.

⁶ Там же.

⁷ О. Мороз, Е. Суверина, *Trauma studies: история, репрезентация, свидетель*, «Новое литературное обозрение» 2014, № 1 (125), <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html> [дата обращения: 11.06.2018].

⁸ Е. Михайлик, *В контексте литературы и истории*, в кн.: *Шаламовский сборник*, вып. 2, сост. В. В. Есипов, Вологда 1997, с. 105–129.

Всеми читателями Шаламова его поэтика ощущается уникальной, этот опыт передачи ужаса лагеря с его деформированным миром никто не смог и не пытался повторить. Характерно, что Дмитрий Быков назвал писателя «сверхчеловеком», настаивая на невозможности формирования им традиции. После шаламовской прозы любые рассказы о лагерных страданиях выглядят облегченным вариантом, на что указали и Абашевы: «[...] современный извод „лагерной прозы” — это сдвиг в понятное телесное переживание и все-таки вариант „лайт”: смерть рядом, но жизнь на страницах романа победит точно»⁹.

Представляется, что подобный смысловой исход определяется, в некоторой степени, правилами жанра. Если «свидетели», работавшие, в основном, в рамках эго-документа или мемуара (что было исторически оправдано) стремились отразить опыт лагеря, то их внуки и правнуки стремятся показать преодоление этого травматичного опыта. Для этого требуются литературные традиции, позволяющие типизировать пережитое, не лишая его, однако, индивидуальной специфики, не обесценивая человеческих переживаний, но сглаживая ужас. Историческая дистанция естественным образом уравнила автора и читателя в отстраненности, и в результате наметились различные способы освоения лагерного прошлого беллетристикой, основанные на других жанровых традициях — прежде всего, на романной.

Заметим, что реалистическая (условно) традиция русской романной беллетристики в течение нескольких десятилетий сторонилась темы лагеря. В этом отношении она своеобразно наследовала романам Владимира Набокова: отец героя в *Защите Лужина* не мог написать биографию сына из боязни травматичной темы мировой войны; аналогично герой *Дара* в жизнеописании отца заставляет его исчезнуть перед войной, вопреки факту биографии Набокова.

В текущем веке в русле реалистической традиции актуализировался жанр семейной истории (*Женщины Лазаря* /2011/ Марины Степновой, трилогия Елены Катишонок *Жили-были старик со старухой* /2006/, *Против часовой стрелки* /2009/, *Когда уходит человек* /2011/ и др.). Делая историю фоном и смещая в повествовании акценты с социального на персональное, семейная сага своеобразно легитимирует избегание травмирующих тем. Сохраняя гуманистическую традицию сочувствия к человеку, она словно изначально знает о трагичности истории и фокусирует внимание на индивидуальных «казусах» ее проживания, сколь угодно разнообразных.

В романах, ставших предметом нашего внимания, описанная тенденция сломалась: в них представлен более приближенный вариант рассмотрения

⁹ М. Абашева, В. Абашев, *Книга как симптом...*

лагерного опыта. При этом характерно, что в романах *Зулейха открывает глаза* и *Авиатор* есть очевидные отсылки к робинзонаде. Напомню, что более полувека назад Ян Уотт как раз на примере *Робинзона Крузо* (наряду с романами Сэмюэла Ричардсона и Генри Филдинга) показал особую связь между реалистическим повествованием и жанром романа, совмещая историко-литературный анализ с методами социологии. В своем исследовании *Появление романа (The Rise of the Novel)* он указал на специфичность этого жанра, позволяющего совместить характерологию и описание среды:

The concept of realistic particularity in literature is itself somewhat too general to be capable of concrete demonstration: for such demonstration to be possible the relationship of realistic particularity to some specific aspects of narrative technique must first be established. Two such aspects suggest themselves as of especial importance in the novel — characterization and presentation of background: the novel is surely distinguished from other genres and from previous forms of fiction by the amount of attention it habitually accords both to the individualisation of its characters and to the detailed presentation of their environment¹⁰.

Просветительское восхищение человеческими возможностями соседствует в современной робинзонаде с желанием новизны и «обнуления» тяжелой истории. Ведь остров — это нечто оторванное от привычной и обжитой земли, это новые возможности, и Робинзон строил свою цивилизацию из фрагментов спасенной им культуры на совершенно новом месте. Даниэль Дефо предложил романную модель, в которой человек выступает субъектом жизнестроительства, и востребованность этой модели сегодня говорит о поисках выхода из прошлого. В интересующем нас аспекте переживания травмы подобные поиски требуют расширения обзора и изменения контекстов.

В истории литературы роман оказался самым человекоцентричным жанром, открытым к различным литературным формам и специфичности слова, о чем писали и Александр Михайлов¹¹, и Михаил Бахтин¹². Совмещение различных жанровых традиций используется и Яхиной, и Водолазкиным. Например, на жанровую гибридность романа Яхиной указали и Савкина с Розенхольм, и Абашевы. В нем очевидны традиции соцреалистического романа о коллективизации, семейного романа, мелодрамы, тесно спаянной

¹⁰ I. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley 1964, с. 17–18.

¹¹ А. В. Михайлов, *Роман и стиль*, в кн.: он же, *Языки культуры: учебное пособие по культурологии*, Москва 1997, с. 400–433.

¹² М. М. Бахтин, *Эпос и роман*, в кн.: он же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 447–483.

с кинематографичностью (сериальностью), робинзонады, этнографической экзотики и неомифологизма¹³.

Такой набор естественно и органично задается романной структурой в ее самом общем виде, определенной Виссарионом Белинским как эпос частного человека¹⁴. Однако в нашем случае интересна не эта общежанровая черта романа, а скорее сюжеты *Зулейхи* и *Авиатора*, восходящие к различным, даже противоположным литературным традициям. Историческая основа романного сюжета была глубоко осмыслена теоретиками литературы: Ральфом Фоксом, Георгом Вильгельмом Фридрихом Гегелем, Георгом Лукачем, Михаилом Бахтиным¹⁵. Гегель подчеркивал в нем роль коллизии:

В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено¹⁶.

Применительно к современности, с ее акцентом на важности/сложности глобального сосуществования людей для гармонического состояния мира, основной коллизией человеческой жизни воспринимается социализация. Универсальная проблемность этого процесса в романе Яхиной отзывается использованием архетипического, сказочно-мифологического сюжетного хода, когда лагерь становится испытанием героини, которое она успешно проходит, ее своеобразной инициацией. Автор сам сформулировал свою интенцию как «преодоление мифологического сознания». В интервью РИА Новости Яхина призналась:

Если говорить предметно, то это роман о раскулачивании — тема не очень понятная для зарубежного читателя. Но если подняться выше над темой романа, то я хотела написать историю не только о раскулачивании, а о преодолении мифологического сознания. О том, как женщина, человек из очень глубокого дремучего прошлого волею судьбы резко перенесена в настоящее¹⁷.

¹³ И. Савкина, А. Розенхольм, «Секрет ее успеха»..., с. 23.

¹⁴ В. Г. Белинский, *Разделение поэзии на роды и виды*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 2: *Статьи и рецензии. 1841–1845*, Москва 1948.

¹⁵ Р. Фокс, *Роман и народ*, Москва 1960, с. 81–82; Г. Лукач, *Проблемы теории романа*, «Литературный критик» 1935, № 2, 3, <http://mesotes.narod.ru/lifshiz/roman-diss.htm> [дата обращения: 11.06.2018]; М. М. Бахтин, *Эпос и роман...*, с. 447–483.

¹⁶ Г. В. Ф. Гегель, *Идея прекрасного в искусстве или идеал*, в кн.: он же, *Эстетика: в четырех томах*, т. 1, Москва 1968–1971, с. 213–214.

¹⁷ *Гузель Яхина: Для меня не было выбора, о чем писать*, интервью А. Кочаровой, РИА Новости, 01.03.2016, <https://ria.ru/interview/20160301/1382525469.html> [дата обращения: 11.06.2018].

В откликах критиков на роман Яхиной особенно успешным называется именно этот, гендерный, разворот темы. Так, Анна Наринская считает его едва ли не самым главным достоинством:

Но есть нечто, что Гузель Яхина сумела передать как раз без всякой предсказуемой оформленности, но с царапающей прямо точностью. А именно — взаимоотношения женщины с любовью. Не с предметом любви, а именно с самой любовью¹⁸.

Вторят ей и авторы статьи *Книга как симптом. Как сделан роман Гузели Яхиной «Зулейха открывает глаза»*:

Но важнее всего, что воспроизводятся модели, популярные вечно: прежде всего история женской любви и вообще история вочеловечения (Зулейха обретает собственные личность и счастье в обезличенном и жестоком мире реальной истории)¹⁹.

В сферу женской тематики романа включена и тема материнства; становление личности Зулейхи показано, прежде всего, через этот опыт. Учитывая признание автором влияния романа Елены Чижовой *Время женщины*, нелишне вспомнить, что в последнем как раз материнские чувства Антонины позволяют ей противостоять мощному воздействию власти в образе завкома. Ради счастья дочери она идет наперекор всем общественным требованиям и стереотипам, и ценой собственной гибели спасает Софью. Точно так же пожилые и одинокие ленинградские пенсионерки проявляют чудеса изобретательности, чтобы уберечь свою воспитанницу. Чижова в своем романе показывает материнскую любовь единственным действенным средством противостояния общественному насилию²⁰.

В романе Яхиной тема материнства выписана разнопланово и широко: во-первых, она демонстрирует эволюцию героини, а во-вторых, детская тема в широком смысле характеризует исторический фон. Описываемая эпоха у Яхиной отмечена нерождением и невыживанием детей. У Зулейхи на начало романа четыре мертвых дочери; служанка профессора Лейбе Груня и любовница Игнатова Илона родить не могут; Игнатов, сопровождающий состав с заключенными, вычеркивает из списка погибших детей²¹.

¹⁸ А. Наринская, *Женщина и остальные*, «Коммерсантъ Weekend» 2015, № 20, <https://www.kommersant.ru/doc/2735456> [дата обращения: 11.06.2018].

¹⁹ М. Абашева, В. Абашев, *Книга как симптом...*

²⁰ См. подробнее: И. Мотеюнайте, *Женщина, государство и материнство в романах Елены Чижовой (на материале романов «Время женщины» и «Терракотовая старуха»)*, «ILCEA: Revue del'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie» 2017, № 29, <https://journals.openedition.org/ilcea/4263?lang=ru> [дата обращения: 18.08.2018].

²¹ Благодарю свою магистрантку, Зою Андреевну Пешеходько, за указание на данный мотив романа.

Кроме того, мотивация женщин к рождению ребенка (Груня — от скуки, Илона — чтобы удержать мужчину) в определенном отношении роднит их с Зулейхой, которая до лагеря была неспособна защитить и вырастить дочерей из-за психологической незрелости. Мотив детской смерти/нерождения формирует представление о невозможности репродукции, о какой-то остановке в течении жизни. В этом отношении важно, что один из героев романа — гениальный акушер-гинеколог. По его биографии читатель может судить о мере сопротивляемости человеческой психики устанавливаемому в стране строю: увидев смерть спасенной им пациентки, гинеколог сходит с ума. Характерно, что его выздоровление прекрасно изображено Яхиной в сцене критических родов Зулейхи; его возвращение к самой человеческой профессии становится для читателя оптимистическим прогнозом. Испытания, выпавшие на долю героини, способствуют ее взрослению, выполнению социальной роли матери и становятся ее инициацией. На символическом уровне последние роды героини и выращивание ею сына — это и есть восстановление необходимого порядка вещей.

Эта, основная, коллизия романа усложняется и оттеняется описанием биологического и социально-исторического аспектов материнства; Зулейха существует в художественном мире романа на фоне свекрови Упырихи, олицетворяющей архаическую модель отношений. Биологическая привязанность Зулейхи к сыну, особенно ярко представленная сценой кормления его кровью, когда нет молока, для читателя свидетельствует о силе ее материнской любви, доступной (пока) героине на примере свекрови, то есть в варианте почти мифическом. При всей сложности их отношений, родственность культурного сознания обеих героинь, основанного на мифологии, для читателя очевидна. Об освобождении Зулейхи от власти предков и движении ее к культурно-социальному опыту современности говорит и последний сон с Упырихой, и финальный поступок с сыном. В отличие от свекрови, всеми силами оставляющей своего сына рядом с собой, Зулейха отпускает от себя Юзуфа. Способность предоставить свободу ребенку — то, что принципиально отличает ее от свекрови, живущей представлениями о мощи и неразрывности родовой общности. Таким образом, признание свободы личности ценностью, то есть принятие современной аксиологической модели, — главный итог опыта героини, суть преодоления ею мифологического сознания.

Этот опыт приобретен историей, включившей, по воле автора, три тяжелейших события: революцию, коллективизацию и войну, которые объединены темой репрессий, лагеря. Взросление, освобождение, формирование личности показывается Яхиной как прохождение через ад подавления; в романе транслируется идея возможности жизни только

через сопротивление обстоятельствам. Проблематика материнства в данном случае обогащает интенцию, близкую революционному романтизму, лежащему в основе социалистического реализма, и существенно трансформирует ее. Основная коллизия этого романного сюжета позволяет увидеть в травме лагеря этап человеческого развития.

Сюжет же *Авиатора* — это своеобразный ответ автора на актуальные вопросы исторической мысли, ищущей определений специфики сегодняшнего мира. Водолазкин на примере судьбы героя словно разворачивает метафоры современного историко-политического дискурса, который, как сказано в давней статье Ильи Калинина, «стремится к нейтрализации истории как политического пространства» и к склеиванию «воедино всех предшествующих временных пластов»²². Водолазкин признавался, что любит разрушать жанровые стереотипы и ожидания. Фантастическое на сегодняшний день допущение из области крионики предстает у него сюжетной предпосылкой «культурного разрыва», одной из актуальных идей описания современности; метафорой разрыва выступают проведенные в азоте, не прожитые героем годы. Вживание Иннокентия Платонова в новую реальность автор делает собственно сюжетом романа; после «разморозки» он встраивается в жизнь последнего года XX века, одновременно вспоминая собственное прошлое, включающее травму Соловецкого лагеря. В соответствии с современными психотерапевтическими практиками герой должен ее «проговорить», и в тексте романа он этим непосредственно и занимается: ведет дневник, в котором отражено мучительное возвращение памяти. Таким образом, Водолазкин в этом романе включается в решение остросовременных проблем, опираясь на достижения сегодняшней гуманитарной мысли, сосредоточенной на тематике травматичного опыта прошлого, властного насилия, осмыслении телесности и проблематизации реальности.

Сплетая в сюжете историческую коллективную травму с личной, автор делает героя «свидетелем» истории в ее разных, принципиально противоположных проявлениях. Если у Яхиной тема лагеря обобщает репрессивный социальный опыт, то у Водолазкина, наоборот, включается в более широкий контекст прошлого, состоящего из двух временных пластов: Иннокентий вспоминает детское счастье жизни до революции и ад советского периода. Личная и общественная истории таким образом противопоставляются, а универсализация чувственного переживания приводит к христианскому персонализму.

²² И. Калинин, *Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт*, «Неприкосновенный запас» 2010, № 6 (74), <http://magazines.russ.ru/nz/2010/6/ka2.html> [дата обращения: 11.06.2018].

Такая концепция человека, выработанная профессиональным опытом автора-медиевиста, дополняется в романе мощным культурным фоном. Ключевые для героя литературные параллели (прежде всего, *Робинзон Крузо* Даниэля Дефо и *Авиатор* Александра Блока) акцентируют человеческую независимость и силу воли, практически безграничные возможности человеческого духа, создающего культуру. Классика в *Авиаторе* выступает в той же функции, которую закрепил Андрей Битов в *Пушкинском доме*: это заданная система координат, мера ценностей, которая дает критерии оценки мира и человека в целом. Евангельская же аллюзия на сюжет воскрешения Лазаря оттеняет циничный проект власти онтологическим смыслом: Иннокентий пытается понять, зачем его воскресили, поскольку привык осмысливать каждое явление собственной жизни. Таким образом, автор выстраивает свой сюжет из культурного и религиозного контекстов.

Именно этим: интеллектуальной и культурной развитостью, наличием сформированной позиции, — герой Водолазкина отличается от Зулейхи, а использование мощного литературного фона *Авиатора* — от его функции в романе Яхиной. В первом случае он располагается в сфере героя, во втором — автора. Это различие не отражается на изображении переживания травмы (оно в обоих случаях важно для автора), но, кажется, определяет выбор сюжетной основы и результат. Как показывает сравнение героев, травма просто не воспринимается таковой сознанием, постоянно формирующимся, воспринимающим любые события, в том числе и трагедии, как необходимые составляющие развития; сознанием, едва оторванным от мифа и устремленным к сказке. Помещая героя в сюжет с жанрово заданным счастливым финалом (эхо сказочного счастья в конце), Яхина использует традиционные романские черты, показывая развитие человека под влиянием обстоятельств, становящихся историческим контекстом, который прочитывается как универсальные архетипические мифологемы.

Герой же Водолазкина, строго говоря, — даже не совсем романский герой, если учитывать его принципиальную для автора внеисторичность; Платонов практически не подвержен воздействию внешних обстоятельств, хотя эта тема проблематизируется в романе: «Или эти вот его рассуждения об опыте — всё о них думаю. Может быть, синяки и рождают кое-какой опыт, но я продолжаю считать, что он не главный»²³. Проводя героя через разные формы страданий, в том числе невыносимые физические, автор, однако, показывает, что ни одним из своих жизненных принципов, впи-

²³ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 236. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

танных в далеком детстве, он не пожег жертвовал ни в лагере, ни до него, ни после «размораживания»; его система ценностей несколько не изменилась, несмотря на страшный опыт. Читателю предлагается проследить судьбу человека, который всегда ориентировался на собственный внутренний камертон добра и зла, органично впитанный им из воздуха формировавшей его культуры. Автор даже старается освободить героя от неизбежных и прощительных, учитывая условия, «падений»: он уберезен судьбой (случаем?) в ранней истории с проституткой Катей, как и в унижительной сцене с начальником лагеря Ворониным:

Воронин поступил так, как поступал всегда. Побоями заставил одного из з/к помочиться в кружку. Поднес кружку к моему лицу и предложил либо выпить ее, либо идти работать. Взял курок и считал до трех...

[...]

Я действительно потерял тогда сознание [с. 186].

Твердость убеждений Платонова и цельность его личности оттеняется постоянным сравнением его с кузеном Севои. Это сопоставление слабого, постоянно ищущего примкнуть к силе персонажа с почти демонстративно сильным оттеняет главную коллизия символического, внутреннего сюжета романа: открывающееся читателю лишь в конце преступление Иннокентия и осознание им вины. Личность этого героя определяется не внешними обстоятельствами, сколь бы сильным не было их потенциальное влияние; Платонов приходит к прощению Зарецкого без внешних воздействий, а в соответствии с логикой судьбы; тем же путем он, по воле автора, приходит даже к осмыслению смерти:

Смерть я открыл и ужаснулся ей лишь спустя годы, в пору моего взросления, но это не было результатом встреч с покойниками. Открытие было обусловлено логикой моего внутреннего развития [с. 236].

Для символизации этой логики Водолазкин находит два образа: статуэтку Фемиды с отломанными весами и божью коровку, сидящую на учебнике истории. Их культурный генезис оттеняет специфику сознания героя, внутреннему складу которого органичны понятия, выработанные многовековой европейской культурой: верность, стойкость, любовь к близким и совесть. Читатель не присутствует при их формировании, потому что автору не важен этот процесс:

В сущности, в отношении прошлого годы в азоте ничего не меняют. Они обостряют проблему, но не рожают ее: проблема существовала и раньше. Суть ее в том, что прошлое отрезано от настоящего и не имеет отношения к реальности. Что происходит с жизнью, когда она перестает быть настоящим? [с. 349]

Таким образом, он как будто вынимает героя из линейного исторического времени, демонстрируя сущность человека, несмотря на то, что изображение исторических эпох занимает большое место в повествовании. Понимая под событием принципиально неисторическое, чувственно воспринимаемое, универсальное и преходящее одновременно — шум дождя, лучи солнца, ветер в окне, а также состояния, — Водолазкин декларирует независимость человека от эпохи: «А ведь я и вправду мыслю неисторически» [с. 93]; или:

Если душа вечна, то сохранится, я думаю, и всё, к ней причастное, — поступки, события, ощущения. Пусть в каком-то другом, снятом, виде, в другой, может быть, последовательности, но сохранится, потому что я помню надпись на знаменитых воротах: *Бог сохраняет всё* [с. 408].

В финале романа неисторичность человека объясняется прямой аллюзией на христианское таинство покаяния, оно связывается с категорией времени и непосредственно — с сюжетом *Авиатора*, где самой главной коллизией оказывается осознание Иннокентием своей вины и его покаяние:

Ведь настоящее покаяние — это возвращение к состоянию до греха, своего рода преодоление времени. А грех не исчезает, он остается как бывший грех, как — не поверите — облегчение, потому что раскаян. Он есть и — уничтожен одновременно [с. 409].

Автор выбирает такой тип сюжета, в котором широким контекстом для изображения человека становится не история, а культура, включая религию. Иннокентий Платонов черпает силы для жизни из счастливого прошлого, сформировавшего его личность, и не случайно прошлое героя совпадает для современного читателя с эпохой расцвета национальной культуры. Однако вместе с тем автор показывает потребность Платонова в связях со своей эпохой, ведь Иннокентий стремится прожить непрожитое через поиски людей своего времени. Изображая в сюжете стоическое сопротивление обстоятельствам, он одновременно приводит читателя к мысли о невозможности преодоления травмы в рамках прошлой культуры, о чем свидетельствует победа биологии. Несмотря на открытый финал, читатель вместе с героем переживает разрушение его мозга как последствие травмы. Победитель в пространстве вечности отнюдь не обязательно агент истории.

Таким образом, современная литература демонстрирует готовность говорить о самых страшных событиях прошлого, то есть предполагает историческую дистанцию достаточной для поиска продуктивных решений по изживанию коллективной травмы, чему в большой степени способствуют

жанровые особенности реалистического романа. Его сосредоточенность на совмещении характерологии и описания реальности открывает широкие возможности для обобщения любого опыта; благодаря многообразию сюжетных ходов и жанровой открытости роман возводит его к разным культурным истокам. Используя трудные и неудобные исторические темы, литература свидетельствует и о современном состоянии общества, в котором сосуществуют разные модели человека и социума: как готового «взрослеть», опираясь на инстинкт продолжения жизни, и как готового признавать собственное несовершенство и стоически сопротивляться изменчивой истории, настаивая на существовании вечности. Эти варианты ставят нас перед вечным выбором: между «биологией» и «культурой», или между социальной и религиозной доминантами. Для обеих найдутся соответствующие типы героев и сюжеты.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, Гузель Яхина, роман, советский лагерь, современная русская литература, историческая травма

TRAUMA OF THE GULAG IN THE MODERN RUSSIAN NOVEL (GUZEL YAKHINA, EUGENE VODOLAZKIN)

Summary: The theme of the Gulag in recent years has again become popular in Russian literature. The author of the article analyzes the subjects of the novels *Zuleiha opens her eyes* (Guzel Yakhina) and *The Aviator* (Eugene Vodolazkin), revealing the difference of their collisions and, in this connection, the differences between the types of the hero, which determine the authors' perception of a historical trauma. As a result, conclusions are drawn that modern literature, firstly, demonstrates a willingness to talk about the terrible events of the past, suggesting a historical distance sufficient for finding solutions to the elimination of trauma. Secondly, using the theme of the Gulag, it testifies to the co-existence in modern society of different models of man and society: as a ready-made "grow up", relying on the instinct of the continuation of life, and as ready to recognize one's own imperfection and stoically resist changeable history, it coexists "biological" and "cultural" dominants, which can also be called social and religious.

Keywords: Eugene Vodolazkin, Guzel Yakhina, a novel, the Gulag, contemporary Russian literature, historical trauma

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Габриэлла Элина Импости

Италия, Болонья

Alma Mater Studiorum — Болонский университет

РОМАН ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*: ВОЗДУШНОЕ ОБОЗРЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Роман Евгения Водолазкина *Авиатор* был опубликован в 2016 году¹. Герой произведения, Иннокентий Петрович Платонов, ровесник XX века, родился в 1900 году и, как явствует из текста романа-фантазмагии, был заморожен в начале 1930-х годов в ходе экспериментов над заключенными, проводимых на Соловках, чтобы найти способ увековечить вождей международного коммунизма. В 1999 году, в самом конце века и перед началом нового тысячелетия, в неизвестных обстоятельствах герой романа успешно выведен из заморозки доктором Гейгером. По указанию доктора, Платонов сочиняет дневник, постепенно восстанавливая собственную идентичность благодаря фрагментарным воспоминаниям не по календарным датам, а только по дням недели, следуя циклической концепции течения времени². Даже год его «пробуждения» изначально не ясен, только постепенно в герое просыпается подозрение об этом значительном и необъяснимом

¹ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016. Все цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

² «Я тут прочитал, что календарные даты принадлежат к линейному времени, а дни недели — к циклическому», — пишет Гейгер в своей части дневника [с. 229].

эпохальном разломе. Поначалу его собеседники — доктор Гейгер и медсестра Валентина, которая затем исчезает, замененная, в каком-то смысле, в памяти героя, Анастасией, любимой девушкой его юности.

Названием романа автор создает некую загадку о настоящей профессии героя книги, который в ходе поисков собственной идентичности часто говорит о своем мечтании стать то брандмейстером, то дирижером, то авиатором:

В тот самый миг, когда я этих людей увидел, я твердо решил, что стану авиатором. [...] Меня завораживало само слово — авиатор. Его звучание соединяло в себе красоту полета и рев мотора, свободу и мощь. Это было прекрасное слово. Позднее появился «летчик», которого будто бы придумал Хлебников. Слово неплохое, но какое-то куцее: есть в нем что-то от воробья. А авиатор — это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я.

Авиатор Платонов. Это слало не то чтобы домашним именем, но время от времени меня так называли. И мне это нравилось [с. 92].

Читатель верит в слова недостоверного рассказчика, который, оказывается, никогда в жизни не летал в действительности, а только в воображении, играя с двоюродным братом. Когда после своего «воскрешения» герой впервые летает на современном самолете вместе с Гейгером, ему становится страшно. В действительности до ареста Иннокентий был художником, однако можно сказать, что метафорически был также и неким авиатором, ибо он, словно переносясь по воздуху, «облетел» весь XX век от начала до конца — как некий временной вариант первых воздушных трансатлантических перелетов. Однако — парадоксально — чтобы свершить такой временной «облет», он более 60-ти лет оставался неподвижным и взвешенным в жидком азоте, таким образом совершив некий прыжок через три поколения и сквозь серию событий, эпохальных не только для своей страны, но и для всего мира: сталинский ад, Вторую мировую войну, разделение мира на два конфликтующих лагеря, холодную войну, оттепель, крах СССР и «лихие 90-е годы», с их радикальными социальными, экономическими, моральными и идеологическими изменениями, произошедшими в России, вышедшей из своего имперского состояния, сохраняемого даже и после революции 1917 года.

Следуя по пути, близко напоминающему *В поисках утраченного времени* Марселя Пруста, фрагментарные воспоминания постепенно становятся все более точными и детализированными, особенно в том, что касается повседневной реальности, ее шумов, звуков, запахов, тактильных ощущений, небольших, но значимых особенностей, которые воспроизводят образ Петербурга первых лет XX века. Время юности героя равно эпохе невинности, с ней также ассоциируется имя героя, Иннокентий,

и его первые открытия жизненных вопросов: приключений, игры, секса, любви, боли, смерти. Не случайно и кончина его отца (убитого пьяными матросами по ничтожной причине) совпадает с июлем 1917 года, между двумя революциями. Потому на ум приходит смерть Вулича (из рассказа *Фаталист из Героя нашего времени* Михаила Лермонтова), убитого пьяным казаком после того вызова судьбе, который он бросил сознательно, играя в «русскую рулетку». Однако тут речь идет о ключевом повороте не только в жизни Платонова, но в истории целой страны:

Да и то, что мы переживали, было, как оказалось, не молнией — зарницей, молния была впереди. Только мы этого еще не знали. [...] В связи с отцом думал о природе исторических бедствий — революций там, войн и прочего. Главный их ужас не в стрельбе. И даже не в голоде. Он в том, что освобождаются самые низменные человеческие страсти. То, что в человеке прежде подавлялось законами, выходит наружу. Потому что для многих существуют только внешние законы. А внутренних у них нет [с. 52–53].

Возможно, наиболее «поэтические» эпизоды романа — именно воспоминания о детстве Платонова, новогодних празднествах, играх с двоюродным братиком, уговоры «идти бестрепетно» [с. 27] старого господина Терентия Осиповича Добросклонова (кстати, его имя — не увещание ли идти и «склонить к добру»?); Терентий Осипович умер накануне конца Российской империи в 1916 году «за год до того, как все началось. [...] Умер спокойно, в полном неведении относительно грядущих перемен, в кругу, хочется верить, домашних, с надеждой на их беспечальную жизнь» [с. 292]. Но Добросклонов вернется в «новую жизнь» Платонова вместе с его могилой и гробом, помещенным на обочине в связи с канализационными работами на Никольском кладбище:

Одним движением приподнял крышку и сдвинул ее на край гроба. В бьющем сверху луче прожектора стали видны останки человека. Этим человеком был Терентий Осипович. Я узнал его сразу.

Прилипшие к черепу седые волосы. Торжественный мундир, почти не тронутый тлением. Таким, собственно, он был и при жизни. Отсутствовал, правда, нос, и на месте глаз зияли две черные дыры, но в остальном Терентий Осипович был похож на себя. Какое-то мгновение я ждал, что он призовет меня идти бестрепетно, но потом заметил, что у него нет и рта [с. 325–326].

Этот эпизод, с одной стороны, напоминает сцену на кладбище в пятом акте *Гамлета*, с другой, — это намек на возвращение «отцов», проповедуемое Николаем Фёдоровым в его *Философии общего дела*³.

³ Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Rhema. Рема» 2016, № 3, с. 21–23.

Именно в детские годы Иннокентий являлся свидетелем и участником первых шагов и успехов воздухоплавания, которое отметило XX век и максимально разделило его с предыдущими. От первых, коротких, всего на несколько минут, и опасных подъемов в воздух братьев Райт в 1903 году, аэронавтика, можно сказать, головокружительно пролетает через XX век, вплоть до завоевания космического пространства и первого человека в космосе в 1961 году.

1910 год — для России памятный, в аэронавтике отмеченный событиями, которые вызвали значительные отклики в общественном мнении и воображении всей страны⁴. Первые русские авиаторы начали с большим успехом выступать в Одессе, Москве, Петербурге, Киеве. В столице, на Комендантском ипподроме, создали аэродром, где весной 1910 года открылась Первая неделя русской авиации⁵, увековеченная хроникерами и фотографиями Карла Буллы.

Платонову припоминается именно этот аэродром, где они с отцом присутствовали на акробатических выступлениях первых русских авиаторов в 1911–1912 годах. Здесь он будет также свидетелем смертельного инцидента с одним из любимцев публики, летчиком Фроловым — символом всех авиаторов, которые в то время появлялись в небесах Европы и Америки с отчаянными маневрами на борту хрупчайших и ненадежнейших воздухоплавательных средств.

Эта катастрофа напоминает гибель Льва Мациевича, который 24 сентября (7 октября) 1910 года выступал с показательными полетами в Санкт-Петербурге на Первом Всероссийском празднике воздухоплавания на Комендантском аэродроме. Он стал первой жертвой авиационной катастрофы в Российской империи⁶; катастрофу описал в книге *Записки старого петербуржца* Лев Успенский, который тогда десятилетним подростком присутствовал на аэродроме:

⁴ См.: В. Ronchetti, *Dalla steppa al cosmo e ritorno. Letteratura e spazio nel Novecento russo*, Roma 2016, с. 84; Е. Л. Желтова, *Культурные мифы вокруг авиации в России первой трети XX века*, «Труды русской антропологической школы РГГУ», вып. 4, ч. 2, Москва 2007, с. 163–193; она же, *Авиация в России в период первой мировой войны: рождение нового культурного мифа*, в кн.: *Наука, техника и общество России и Германии во время Первой мировой войны*, отв. ред. Э. И. Колчинский, Д. Байрау, ред.-сост. Ю. А. Лайус, Санкт-Петербург 2007, с. 469–490.

⁵ В. В. Лебедев, *Императорский Всероссийский Аэро-Клуб и его роль в становлении авиационного дела в России*, в кн.: *Становление и развитие гражданской авиации в России (1910/1940-е гг.)*, под ред. В. А. Гуркина, Ульяновск 2014, с. 34–38; В. А. Гуркин, *Была ли гражданская авиация в России до 1917 года?*, в кн.: *Становление и развитие...*, с. 14.

⁶ *Мациевич, Лев Макарович*, в кн.: *Военная энциклопедия* [в 18 томах], т. 15, под ред. К. И. Величко [и др.], Санкт-Петербург 1914, с. 230, <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004002279#?page=262> [дата обращения: 15.06.2018].

Мне было уже десять лет; я теперь ходил на «Праздник» сам, один, не пропуская ни одного дня, и все с тем же энтузиазмом «нюхал свою касторку».

В тот тихий вечер летало несколько авиаторов [...]. Но героем дня был Лев Мациевич, ставший вообще за последнюю неделю любимцем публики.

Лев Макарович Мациевич летал на «Фармане-IV» [...].

Мотор Мациевичева «Фармана» — «Гном» в сто лошадиных сил! — заревел баском, уже когда солнце почти коснулось земли. [...]

«Фарман», то, загораясь бликами низкого солнца, гудел над Выборгской, то, становясь черным просвечивающим силуэтом, проектировался на чистом закате, на фоне розовых вечерних облачков над заливом. И внезапно, когда он был, вероятно, в полуверсте от земли, с ним что-то произошло... [...]

Одна из расчалок лопнула, и конец ее попал в работающий винт. Он разлетелся вдребезги; мотор был сорван с места. «Фарман» резко клонул носом, и ничем не закрепленный на своем сиденье пилот выпал из машины...

На летном поле к этому времени было уже не так много зрителей; и все-таки полувздох, полувопль, вырвавшийся у них, был страшен... Я стоял у самого барьера — и так, что для меня все произошло почти прямо на фоне солнца. Черный силуэт вдруг распался на несколько частей. Стремительно черкнул в них тяжелый мотор, почти так же молниеносно, размахивая руками, пронеслась к земле чернильная человеческая фигурка... Исковерканный самолет, складываясь по пути, падал — то «листом бумаги», то «штопором» — гораздо медленнее, и, отстав от него, какой-то непонятный маленький клочок, крутясь и кувыркаясь, продолжал свое падение уже тогда, когда все остальное было на земле.

[...]

Я даже не подошел к остаткам самолета. Я, подавленный до предела, совершенно не понимая, что же теперь будет и как надо себя вести, — это была вообще первая в моей жизни смерть! — я стоял над неглубокой ямкой, выбитой посреди сырой равнины поля ударившимся о землю человеческим телом, пока кто-то из взрослых, увидя мое лицо, не сказал мне сердито: «Детям тут делать нечего!» Но я все стоял и смотрел. Видно, мне «было что тут делать».

Потом, еле волоча ноги, я ушел. Но я тоже унес с собой и сохранил навсегда запах растоптанной множеством ног травы, мирный свет очень красного в тот день заката, и рычание мотора в одном из ангаров — его, несмотря ни на что, «гонял» кто-то из механиков, — и ту вечную память о первом героически погибшем на моих глазах человеке, что позволила мне сейчас написать эти строки⁷.

Судя по подробностям, можно предполагать, что Водолазкин в романе черпал из этой книги описания эпизода. Однако текст, который писатель открыто цитирует, — это стихотворение, посвященное Александром Блоком той же катастрофе⁸, в котором подчеркивается страшная подробность — соседство механических атрибутов и мертвой руки:

⁷ Л. Успенский, *Записки старого петербуржца*, Ленинград 1970, http://lib.ru/PROZA/USPENSKIJ_L/peterburzhec.txt [дата обращения: 15.06.2018].

⁸ А. А. Блок, *Авиатор*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений и писем: в двадцати томах*, т. 3, Москва 1997, с. 20–21.

Когда я все-таки увидел Фролова, вид его оказался не так страшен, как я боялся. Рассеченный лоб, струйка крови изо рта, неестественно вывернутая рука. Этой рукой он брал у меня спички. Ею пожимал мою руку — крепко, до боли. Сейчас она не годилась ни для какого — даже самого слабого — рукопожатия. Эта рука мне вспоминалась впоследствии, когда я прочитал известное блоковское:

Уж поздно: на траве равнины
Крыла измятая луга...
В сплетеньи проволок машины
Рука — мертвее рычага...

Мертвее рычага — я знал цену этой детали [с. 272].

Уже Валерий Брюсов, увидевший в Париже первые опыты воздухоплавания, в 1908 году посвятил новому способу передвижения целый цикл стихотворений, опубликованных впоследствии в 1922 году под названием *Первым авиаторам*:

Фарман, иль Райт, иль кто б ты ни был!
Спешу! настал последний час!
Корабль исканий в гавань прибыл,
Просторы неба манят нас!
[...]
Наш век вновь в Дедала поверил,
Его суровый лик вознес
И мертвым циркулем измерил
Возможность невозможных грез.
[...]
Пусть, торжествуя, вихрь могучий
Взрезают крылья корабля,
А там, внизу, в прорывах тучи,
Синеет и скользит земля!⁹

Как объясняет Корней Чуковский в статье *Авиация и поэзия*,

Так необычна в русской литературе эта поэзия победы, власти, захвата; и характерно, что из русских поэтов один только Брюсов ощутил одоление воздуха, как свою, как личную победу, как приобщение к общечеловеческой славе¹⁰.

Действительно, в изобретении аэроплана Брюсов видит оптимистичное пророчество будущего:

⁹ В. Брюсов, *Кому-то* [1908], в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 1, Москва 1973, с. 537.

¹⁰ К. И. Чуковский, *Летучие листки. Авиация и поэзия*, «Речь», 08.05.1911, № 124, <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/letuchie-listki-aviaciya-i-poeziya> [дата обращения: 20.01.2019].

Летайте птицы, —
И мы за вами!
Нам нет границы.
И за громами,
Над чернью туч,
Челн Человека
Победу века
Гласит, летуч!
Прорезал небо
Руль моноплана.
Соперник Феба!
Глубь океана,
И волны рек,
И воздух горный
Тебе покорны,
О Человек!¹¹

Поэт-эгофутурист Игорь Северянин считал себя «песнопевцем-авиатором». Он отождествлял полет поэтического духа с полетом на аэроплане, в них обоих проявляется высшая форма свободы:

Я песнопевец-авиатор...
Моих разбегов ледяной старт —
Где веет севера штандарт,
А финиш мой — всегда экватор.

Победен мой аэроплан,
Полет на нем победоносен,
Смотри, оставшийся у сосен,
Завидууй мне, похить мой план!
[...]
Меж изумленных звезд новатор,
Лечу без планов и без карт...
Я всемогущ, — я авиатор!
И цель моя — небес штандарт!¹²

Илья Эренбург, напротив, строит свое стихотворение *Авиатор* на противопоставлении между оптимистическим и титаническим стремлением авиатора к свободе полета («И стальная птица полетит. / Выпущена птица на свободу») — и мрачным предсказанием его трагической гибели:

¹¹ В. Брюсов, *Краткий дифирамб* [1910–1918], в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, Москва 1974, с. 369.

¹² И. Северянин, *Авиатор* [1910], в кн.: он же, *Громокопящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы*, Москва 2004, с. 471.

Поздно ночью, крылья расправляя,
Авиатор дрогнул и упал.
Только коршун, мимо пролетая,
Над погибшей птицей прокричал¹³.

В рассказе Леонида Андреева *Полет* летчик¹⁴ считает, что полет на аэроплане — это прямой путь к отождествлению с божеством, поэтому он летит все выше и выше, понимая, что уже не вернется на землю. В финале самолет разбивается, но гибнет лишь плоть летчика, а его дух продолжает свой вечный полет:

Я буду подниматься все выше. Тело мое отлетит от меня и упадет, а я пойду выше, дорогой мой мальчик, любимое дитя мое, — я пойду выше. Я иду выше. Я иду. Волнуется моя душа, стремится из тела, стремится к горнему и дальнему полету, — я иду выше и без конца¹⁵.

Владислав Ходасевич в стихотворении *Авиатору* воспевае «небожителя — героя — человека», но недоверчиво смотрит на него и, наверно, завидуя ему, приглашает его отдохнуть «от высот и опасностей» и упасть на землю:

Ах, сорвись, и большими зигзагами
Упади, раздробивши хребет, —
Где трибуны расцвечены флагами,
Где народ — и оркестр — и буфет...¹⁶

Авиационная катастрофа издевательским способом описана и в «опере» *Победа над солнцем* Алексея Кручёных (1913):

(необыкновенный шум — падает аероплан — на сцене видно поломанное крыло)
(крики)
[...]
(авиатор за сценой хохочет, появляется и все хохочет):
Ха-ха-ха я жив
(и все остальные хохочут)
я жив, только крылья немного потрепались, да башмак вот!¹⁷

¹³ И. Эренбург, *Авиатор* (3) [1911], в кн.: он же, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2000, с. 123.

¹⁴ Прототипом героя рассказа, Юрия Пушкарева, является Лев Мациевич. Рассказ был впервые опубликован в журнале «Современный мир» 1914, № 1.

¹⁵ Л. Андреев, *Полет*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 4, Москва 1994, с. 316.

¹⁶ В. Ходасевич, *Авиатору* [1914], в кн.: он же, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, Москва 2009, с. 115.

¹⁷ А. Е. Кручёных, *Победа над солнцем*, факсимильное изд. и итальянский пер. М. Böhmig, Doria di Cassano Jonico (Cosenza) 2003, с. 26.

Как известно, поэт-футурист Василий Каменский увлекся авиацией настолько, что приобрел аэроплан, научился летать и получил удостоверение международного летчика-авиатора. В *Пути энтузиаста* он рассказывает, как тесно связана у него поэтика футуризма со страстью полета: «Мы, будетляне, должны летать, должны уметь управлять аэропланом, как велосипедом или разумом. И вот, друзья, клянусь вам: я буду авиатором, черт возьми»¹⁸.

После получения звания пилота он совершил турне по городам Польши, читая лекции об авиации, летая на аэродромах для публики. Но в апреле 1912 года в городе Ченстохове из-за сильного ветра он разбился вместе со своим аэропланом. Он спасся, потому что упал «в вонючую болотную грязь». Когда 11 часов спустя он очнулся, оказалось, что у него

[...] кроме правой руки, левой ноги, проломленного затылка, рассеченной губы и треснутой ключицы, все благополучно. Что какой-то присяжный поверенный держал пари на сто рублей и дюжину пива за [его. — Г. И.] «воскресенье из мертвых»¹⁹.

Этот совсем нетрагический и недостойный финал был концом карьеры Каменского как летчика. Полету над Варшавой поэт посвятил и «железобетонную поэму», которую опубликовал в книге *Танго с коровами* (1914). В этом произведении визуально описывается взлет авиатора в высотах неба, как указывает инструкция «читать снизу вверх»²⁰.

И в других текстах Каменского наряду с энтузиазмом полета часто звучат издевательские тона, как, например, в стихотворении *Улетан*:

Окрыленные нас укрывают корабли
Станем мы небовать, крыловать
А на нелюдей звонко плевать²¹.

Наверно, в 1911–1912 годах, готовясь к лекциям об авиации, Каменский создал неопубликованное эссе *Аэро-пророчество (Рождественское*

¹⁸ В. В. Каменский, *Путь энтузиаста*, отрывок в кн.: *Русский футуризм: стихи, статьи, воспоминания*, сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков, Москва 2009, с. 541.

¹⁹ В. В. Каменский, *Путь энтузиаста*, https://www.ka2.ru/hadisy/enthusiast_3.html [дата обращения: 15.06.2018].

²⁰ Репродукцию книги можно найти на сайте: http://imwerden.de/pdf/kamensky_tango_s_korovami_1914.pdf [дата обращения: 15.06.2018]. Ср. и факсимильное издание, подготовленное Юрием Молоком (В. В. Каменский, *Танго с коровами. Железобетонные поэмы*, вступ. статья [Типографские опыты поэта-футуриста] Ю. Молока, Москва 1991).

²¹ В. В. Каменский, *Улетан* [1914], в кн.: *Рыкающий Парнас. Футуристы*, Санкт-Петербург 1915, с. 45.

предсказание пилота-авиатора Василия Каменского)²², которое предстает притчей-утопией. Через 200 лет «каждый человек со дня рождения будет иметь свой аэроплан как органическую необходимость»; через 500 — аэропланы исчезнут, и люди переродятся в «человеко-птиц» с «большими белыми крыльями», мир станет подобен «птичьему раю». Это будет «блаженное время»²³. Надо сказать, что в начале XX века существовало довольно распространенное представление, что от «длительного летания в аэроплане» люди будут эволюционировать в крылатых существ. Даже Филиппо Маринетти выразил мнение, что «мы можем уже теперь предвидеть развитие гребня на наружной поверхности грудной кости, тем более значительного, чем лучшим авиатором станет будущий человек [...]»²⁴.

Цитируемые выше тексты и авторы свидетельствуют о том, что в воображении людей начала XX века первые полеты оживляли мифологическое мышление, которое, с одной стороны, основывалось на мифах Античности, как, например, о Дедале и Икаре, и с другой, — возобновляло милленаристическое ожидание чудесного преображения человека и его жизни. Как выяснилось, однако, всего несколько лет спустя, во время Первой мировой войны, механический полет был успешно использован с военными целями и стал ужасным орудием смерти. Валерий Брюсов, который раньше связывал с авиацией самые оптимистические надежды, так выражает ужас бомбардировок над Варшавой:

Не в честный бой под облаками
Они, спеша, стремят полет,
Но в полночь, тайными врагами,
Над женщинами, стариками
Свергают свой огонь с высот!²⁵

Даже покорение космоса во второй половине века начинается с явными военными целями, и первые испытания по полету живых существ в космос происходят благодаря жертвам невинных животных. Все помнят собак Лисичку и Чайку, которые погибли во время полета «Спутника 5-1»

²² Опубликовано в книге *Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования*, сост. и науч. ред. А. А. Россомахин, Санкт-Петербург 2017, с. 10–15.

²³ В. В. Каменский, *Аэро-пророчество (Рождественское предсказание пилота-авиатора Василия Каменского)*, в кн.: *Василий Каменский...*, с. 14. Ср.: Е. Желтова, *Василий Каменский — поэт-авиатор*, в кн.: *Василий Каменский...*, с. 77–100.

²⁴ Ф. Т. Маринетти, *Умноженный человек и царство машины*, в кн.: он же, *Футуризм*, пер. М. Энгельгардта, Санкт-Петербург 1914, с. 75. Ср.: Е. Лазарева, *Человек, умноженный машиной, «Искусствознание»* 2016, № 1–2, с. 90–113.

²⁵ В. Брюсов, *К стальным птицам* [1915], в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 349.

в июле 1960 года. Не случайно герой романа *Авиатор* сочувствует им. Он сам жертва аналогического эксперимента «полета в будущее или в вечность жизни». Поэтому, когда получает орден «Мужества», он вспоминает о Белке и Стрелке, первых советских собаках-космонавтах, совершивших космический полет на корабле «Спутник-5» 19 августа 1960 года и успешно вернувшихся на землю.

В отличие от двух собак, которые умерли в глубокой старости, у Платонова здоровье скоро начинает ухудшаться. В надежде найти лечение, он улетает в Мюнхен, но на обратном пути самолет не может безопасно приземлиться из-за неработающего шасси. По иронии судьбы кажется, что, несмотря на огромные технические достижения в авиации, Иннокентий должен стать жертвой авиационной катастрофы, аналогичной, но не столь героической, той, свидетелем которой он был в начале века. Хотя Водолазкин оставляет финал открытым, он напоминает о рассказе Андреева *Полет*. Однако можно полагать, что Иннокентий Платонов вечно останется взвешенным в воздухе, как он раньше был взвешен в жидком азоте.

На землю он больше не вернулся. То, что, крутясь, низверглось с высоты и тяжестью раздробленных костей и мяса вдавилось в землю, уже не было ни он, ни человек — ни кто. Тяготение земное, мертвый закон тяжести сдернул его с неба, сорвал и бросил оземь, но то, что упало, свернулось маленьким комочком, разбилось, легло тихо и мертвенно-плоско, — то уже не было Юрием Михайловичем Пушкаревым.

На землю он больше не вернулся²⁶.

²⁶ Л. Андреев, *Полет...*, с. 316.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, механический полет, история России XX века, русская литература XX века

EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR*: AN "AERIAL" OVERVIEW OF RUSSIAN TWENTIETH-CENTURY LITERATURE

Summary: Eugene Vodolazkin's novel *The Aviator* is a kind of therapeutic diary in which not only the personal life of the central character but the whole history of twentieth-century Russia is overviewed in a spiral-like fashion. It is an attempt to save at least a fragment of the world from oblivion. As the protagonist of the novel says "[...] if everybody described his or her particle of this world, however little... Anyway, why should it be little? It is always possible to find someone whose point of view is broad enough. For instance an aviator". It is not by chance that Vodolazkin chooses *The Aviator* as the title of his new novel, in which the protagonist wakes up from hibernation at the very end of the twentieth century. The figure of the Aviator summarizes the changed perspective over time (history) and space. The horizontal and earthly dimension of the train, which marked most of the nineteenth century, was replaced at the very beginning of the following century by the vertical, aerial dimension of mechanical flight. In the space of two decades humankind mastered this new technology, transforming the myth of human flight into reality. In the matter of a few years, however, aeroplanes from the utopian symbol of liberty and joy turned into tools of war and terror. The race for the conquest of space in the second half of the century summarizes this change of perspective. In this article I will trace a possible "dialogue" between Vodolazkin's novel and twentieth-century Russian literature in the light of the metaphor of the Aviator.

Keywords: Eugene Vodolazkin, mechanical flight, Russian twentieth-century history, Russian twentieth-century literature

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Янина Солдаткина

Россия, Москва

Московский педагогический государственный университет

**ДИАЛОГ С РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ
XX ВЕКА В РОМАНАХ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР* И *АВИАТОР***

В художественном мире Евгения Водолазкина значимое место занимают сюжетные, образные, стилистические отсылки как к произведениям Нового времени, так и к древней словесности. Сам писатель в интервью¹ последовательно соотносит эту черту своей поэтики не с постмодернистской, а со средневековой культурой, профессионально изучаемой им как филологом-медиевистом. Так, творчество Водолазкина может быть сочтено своего рода медиатором между современными литературными тенденциями создания текста, с одной стороны, и средневековыми приемами — с другой:

По отдельным структурным признакам поэтика многих нынешних текстов гораздо ближе к Средневековью, чем к Новому времени. Конец XX—начало XXI века — это постмодернизм. Для него характерны центонные тексты, то есть состоящие из цитат, иногда просто фрагментов чужих произведений. Это же основная черта текстов Средневековья².

¹ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы*, интервью К. Лученко, «Православие и мир», 29.01.2014, <http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/> [дата обращения: 29.05.2018].

² Евгений Водолазкин: *«Я пишу для самого вдумчивого и глубокого читателя. Таких немало»*, интервью А. Натитник, «Harvard Business Review — Россия», 28.03.2018, <https://hbr-russia.ru/liderstvo/delo-zhizni/a26441/> [дата обращения: 29.05.2018].

Цитатность, аллюзивность такого рода — конструктивные элементы романного текста у Водолазкина, причем не только средневекового по основному хронотопу романа *Лавр*, но и более приближенного к современности романа *Авиатор*, поскольку значим сам принцип взаимопроникновения текстов, аналогичный историсофской концепции писателя о со- и взаимоприкосновении времен, различных эпох.

Из вышесказанного логически вытекает один из самых активно развивающихся подходов к изучению романистики писателя: анализ реминисценций и традиций, используемых Водолазкинским в создании не исторического повествования о средневековом монахе или же фантастической истории несостоявшегося художника начала XX века, характерный не только для собственно научной рецепции³, но и для рецепции критической⁴. В своей статье мы также обратимся к этой продуктивной методологии, но в центре нашего внимания будут те аллюзивные и ассоциативные связи, которые позволяют говорить о сложном, но разностороннем диалоге романистики Водолазкина с русской литературой XX века, особенно ее советского периода, диалоге, очевидном в случае с *Авиатором* — и подразумеваемом в случае с *Лавром*. Такие хронологические рамки избраны нами по ряду социокультурных и собственно литературных причин. Во-первых, для современной русской политической и культурной ситуации проблема переосмысления истории XX века обладает особенной актуальностью, зачастую концепциям прошлого в публичном пространстве уделяется значительно большее внимание, чем проектам и перспективам развития страны. Во-вторых, данная тенденция многообразно проявляется в литературе: и в многочисленных обращениях к творческому наследию писателей советского периода (например, в рамках проекта биографической серии «Жизнь замечательных людей»), и в трансформации тематических направлений литературы XX века (лагерная проза, деревенская проза), и в поисках путей обновления исторического повествования. Общая волна визуализации литературы затрагивает произведения и судьбы писателей советской эпохи (от сериалов по *Жизни и судьбе*, *Тихому Дону*, *Доктору Живаго*, *В круге первом* до байопика *Довлатов*).

Для романа *Авиатор* тема советского прошлого — памяти о нем, его оценки, диалектики палачей и жертв, покаяния и воссоединения прерванных

³ Н. В. Трофимова, *Традиции древнерусской литературы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»*, «Rhema. Рема» 2016, № 2, с. 7–20; Е. Р. Кобзарь, *Стериологические мотивы в романах В. Набокова «Лолита» и Е. Водолазкина «Лавр»*, «Филологический класс» 2015, № 1, с. 105–108.

⁴ Г. Юзефович, *«Авиатор» Евгения Водолазкина. И еще пять книг о человеке и времени*, «Медуза», <https://meduza.io/feature/2016/04/01/aviator-evgeniya-vodolazkina> [дата обращения: 29.05.2018].

линий родства — становится одной из стержневых. Поскольку автор, как и большинство его читателей, лично не является свидетелем дореволюционной и раннесоветской эпохи, то ее воссоздание в романе основывается, в первую очередь, на художественно-документальных (воспоминания) и литературных текстах, описывающих реалии до- и пореволюционного Петрограда, Соловков. И в этом отношении нам представляется более интересным рассмотреть не мемуарный, а именно литературный контекст романа — в первую очередь, как одно из средств погружения в атмосферу жизни главного героя Иннокентия Платонова.

Уже в заглавие романа вынесено название одноименного стихотворения Александра Блока *Авиатор*, которое можно считать своего рода внутренним кодом не только в сюжетном (предсказание последнего авиалета Платонова), но и в символическом измерении: образы покорения неба, освобождения от земного притяжения («Летун отпущен на свободу»⁵), трагической неудачи, постигающей утопические проекты, угрозы страшных войн — приобретают дополнительное философское звучание, сопряженные с судьбой России и поколения Платонова, испытывавшего на себе последствия осуществления революционных прожектов и нуждающегося в физическом и нравственном освобождении (подобно формуле Симеона Богоприимца «Ныне отпускаеши раба Твоего»). Вообще, в романе *Авиатор* присутствуют множественные отсылки к культуре и произведениям Серебряного века (в частности, Валерия Брюсова, Ивана Бунина и вплоть до творчества Владимира Набокова), одна из функций которых — реконструкция эпохи юности главного героя, ее настроений и устремлений, подробностей быта и основ бытия.

Антиутопический дискурс, ставший одним из фундаментальных типов нарратива в литературе XX века, также находит свое воплощение и в тематической, и в жанровой структуре *Авиатора*. В фантастических опытах по крионике (заморозке с потенциальным последующим оживлением), описанных в романе, отчетливо прослеживается наследие профессора Преображенского из повести Михаила Булгакова *Собачье сердце* с поисками рецепта омоложения, побочным продуктом которых стал гражданин Шариков, а аббревиатура ЛАЗАРЬ (Лаборатория по замораживанию и регенерации) моделируется по тому же художественному принципу, что и многочисленные псевдобиблейские наименования в антиутопии Евгения Замятина *Мы* (хранители — ангелы-хранители, день голосования — Пасха и так далее). Сама эпоха, отраженная в *Авиаторе*, пронизана утопическими

⁵ А. А. Блок, *Авиатор*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений и писем: в двадцати томах*, т. 3, Москва 1997, с. 20.

идеями, но для автора и читателей добавочно окрашена знанием о трагическом финале всех подобных устремлений. Антиутопические аллюзии в романе могут быть рассмотрены в качестве конструктивного (и, во многом, необходимого) элемента создания исторического колорита.

При этом русская антиутопия XX века, помимо очевидной социальной проблематики, всегда осложнена философской семантикой, связывающей ее с одной из магистральных онтологических литературных тем эпохи — преодоления времени и смерти, нравственного преображения (покаяния, возрождения, символического бессмертия). Среди важных для себя произведений на портале «Книги моей жизни»⁶ Водолазкин называет еще одну знаменитую русскую антиутопию — повесть Андрея Платонова *Котлован*. С нашей точки зрения, творчество Платонова — писателя-тезки героя *Авиатора*, многообразно перекликается с образами и метафорами романа Водолазкина⁷. Например, гибельный котлован, представляющий собой у Платонова злоебный знак перевернутого стремления в небо, оказывающийся не колыбелью, но могилой молодого поколения (именно в котловане строители хоронят труп девочки Насти), метафорически близок соловецкому эксперименту по заморозке живых людей с целью победить смерть, на деле же являющемуся формой убийства (или, как в случае с Иннокентием, практически добровольного самоубийства):

Я понимал, что обретение меня при разморозке живым исключено, но мне не хотелось уходить с чувством отчаяния. [...] Думая сейчас о моей разморозке, я — ввиду количества ушедших лет — спрашиваю себя: не стала ли она воскрешением целого поколения?⁸

Диалектика смерти/воскресения, свойственная поэтике Андрея Платонова, по-своему переосмысливается Водолазкинским. Для писателя Платонова прямым философским источником размышлений о физическом воскресении мертвых, близким к религиозным христианским представлениям о грядущем Апокалипсисе, становится *Философия общего дела* Николая Фёдорова, в которой обосновывается нравственная необходимость посвятить все усилия человечества исполнению духовного долга перед умершими — их буквального оживления. Платоновские произведения

⁶ Евгений Водолазкин: Я читаю, «Книги моей жизни. Библиотеки ярких людей», <http://knigalife.com/person/zhurnalisty-literaturnye-kritiki/evgeniy-vodolazkin/> [дата обращения: 29.05.2018].

⁷ Подробнее мы писали об этом в статье: Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Rhema. Рема» 2016, № 3, с. 19–28.

⁸ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 279. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

изобилуют кладбищенскими сценами: именно на кладбище, к ушедшим родным, приходят его герои в тоске сиротства и с мечтой об утопическом будущем воскрешении, когда смерть, а вместе с ней и социальная несправедливость, будут устранены. В нескольких кладбищенских сценах *Авиатора* Иннокентий Платонов, во-первых, тоже пытается избыть собственное одиночество: заброшенный в будущее, он сиротлив — и мертвые ему в чем-то ближе живых: «— Если раскопать эту могилу, — говорю Насте, — можно увидеть человека, которого в последний раз я встречал в 1905 году» [с. 293].

Во-вторых, для верующего Иннокентия и он сам, прошедший через заморозку, и тленное, но еще не лишённое узнаваемых черт тело Терентия Осиповича, чей гроб герой открывает при незаконной эксгумации, есть зримые доказательства посмертного бытия, его физической реальности, которая в итоге и позволяет Платонову смиренно просить прощения у убитого им когда-то Зарецкого — как у живого: «Потом ходил на кладбище. [...] снова говорил с рабом Божиим Николаем» [с. 404].

Кладбище оказывается буквально местом встречи живых с теми, кто находится на другой ступени бытия. На собственном опыте Платонов приходит к противопоставлению смерти нравственной — и физической, потенциально преодолимой — по крайней мере, в духовном и религиозном планах. Можно сказать, что умирающий уже от последствий заморозки Платонов, принеся покаяние, обретает право на духовное бессмертие и продолжает свой род в их с женой будущем ребенке.

Идеи восстановления родства, духовного перерождения, взаимообратимости жизни и смерти сближают *Авиатор* с художественным миром Андрея Платонова. Как платоновские герои стремятся наполнить высоким символическим смыслом послереволюционный социальный эксперимент, так и в *Авиаторе* историко-фантастическая коллизия оказывается только сюжетной оболочкой для философско-религиозных размышлений о бытии и небытии, о смысле жизни и о парадоксальной взаимозависимости палачей и жертв. Таким образом, присутствующие в *Авиаторе* отсылки к мотивам и образам раннесоветской литературы обогащают повествование сложной философской и антиутопической проблематикой.

Очевидный в романе *Авиатор*, диалог с русскими литературными текстами XX века в *Лавре* менее приметен — и устроен более сложно. В этом произведении есть ряд второстепенных эпизодов, связанных с героями XX века: итальянкой Франческой Флеккиа, историком Юрием Строевым и псковитянкой Александрой Мюллер. Через их судьбы автор — как будто в обратной перспективе — смотрит на основные события романа и его героев, и это становится как реализацией концепции

отсутствия времени, взаимопроникания временных границ, так и способом приблизить к читателям персонажей очень далекого от них Средневековья.

Сам Евгений Водолазкин в интервью подчеркивал, что специально подобрал для своего героя соответствующую эпоху, в которой его существование выглядело бы органично:

Я хотел рассказать о человеке, способном на жертву. Не какую-то великую однократную жертву, для которой достаточно минуты экстаза, а ежедневную, ежечасную жизнь-жертву. Культу успеха, господствующему в современном обществе, хотелось противопоставить нечто иное. [...] Проблема описания «положительно прекрасного человека» чрезвычайно сложна. На современном материале решать ее почти невозможно, а если и возможно, то для этого нужно быть автором князя Мышкина. Я понимал, что, взятый с нынешней улицы, такой герой будет попросту фальшив. И я обратился к древней форме — к житию, только написал это житие современными литературными средствами⁹.

По тому же принципу: противопоставления современному ему обществу жертвенного героя, своего рода святого в миру, построен не только упоминаемый Водолазкиным роман Федора Достоевского *Идиот*, но и знаменитый роман о несвятом святом и герое-интеллигенте XX века — *Доктор Живаго* Бориса Пастернака. Русская поэтесса и филолог Ольга Седакова обозначила смысловые связи между Живаго и упомянутым писателем в интервью образом князя Мышкина¹⁰. Значимость пастернаковского романа и его героя для осмысления противостояния личности и общества, своего рода искушения героя социумом подчеркивал и учитель Водолазкина академик Дмитрий Лихачёв:

[...] в нем есть решимость духа не поддаваться соблазну однозначных решений, избавляющих от сомнений.

Живаго — это личность, как бы созданная для того, чтобы воспринимать эпоху, насколько в нее не вмещиваясь¹¹.

С вышеприведенной цитатой Водолазкина перекликается и мысль деолога романа Пастернака, философа Николая Веденяпина: «Главные

⁹ *Лавр непросто открывался*, интервью Е. Водолазкина А. Варламову, «Российская газета», 11.01.2013, <https://rg.ru/2013/01/11/vodolazkin.html> [дата обращения: 29.05.2018].

¹⁰ О. Седакова, «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа — «Идиот» и «Доктор Живаго», «Континент» 2002, № 112, <http://magazines.russ.ru/continent/2002/112/sedak.html> [дата обращения: 29.05.2018].

¹¹ Д. С. Лихачёв, *Размышления о романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»*, в кн.: он же, *Об интеллигенции* (=Приложение к альманаху «Канун», вып. 2), Санкт-Петербург 1997, с. 118.

составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы»¹².

Мы рискуем продолжить ряд сопоставлений, обусловленных темой жизни как жертвы — личности, не вписывающейся в общепринятые в социуме закономерности поведения, но ориентированной в своем поведении на следование евангельским заветам. Мы не считаем корректным говорить о прямой преемственности между романом *Доктор Живаго* и *Лавром* Водолазкина¹³ — скорее, переключки носят типологический характер, будучи обусловлены общностью религиозной и культурной традиции, аксиологическими установками и стремлением авторов создать образ, принципиально альтернативный современной эпохе написания романов массовой идеологии.

Подчеркнем, что оба героя — врачи, причем врачевание становится их своеобразным ответом на жестокости и угрозы социума. Так, Арсений готов исцелять воров и разбойников, правых и виноватых, связывая исцеление с внутренним перерождением, метанойей: «В этой голове еще можно улучшить кровоток, но верь мне: без перемены мыслей в ней ничего не получится»¹⁴.

Юрий Живаго волею обстоятельств во время Гражданской войны становится врачом партизанского отряда и врачует как чуждых ему по духу красных партизан, так и, подвергая себя риску, раненых белогвардейцев. Обоим внешний мир искушает достатком и довольством, но оба они отвергают легкие пути, считая себя обязанными нести крест своих долгов: для Живаго, отказывающегося от эмиграции, это долг перед страдающей страной, для Арсения, ушедшего из Белозерска от Ксении и Сильвестра, это долг перед нуждающейся во спасении душой Устины. Оба героя тем самым служат людям: Живаго работает в советской больнице, предпочитая ее более выгодной с материальной точки зрения частной практике, еще возможной в ранние 1920-е годы, Арсений на протяжении всего своего жизненного пути не прекращает лечить и исцелять. Для обоих характерно все большее самоуничтожение, опрощение: Живаго, сознавая невозможность для собственной совести дальнейшего сотрудничества с советским социумом, уходит в подвал, скрывается от людей в бедности

¹² Б. Л. Пастернак, *Доктор Живаго*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений: в одиннадцати томах*, т. 4, Москва 2004, с. 13.

¹³ Подробнее об этом см.: Я. В. Солдаткина, *Литературная историософия Б. Л. Пастернака («Доктор Живаго») и Е. Г. Водолазкина («Лавр»)*, «Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки», серія: «Філологічні науки. Літературознавство» 2013, № 28 (277), с. 138–143.

¹⁴ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2013, с. 303.

и безвестности, а Арсений принимает подвиг юродства — полного отказа от мира, от имущества, от слов, от имени, чтобы затем принять монашеский постриг. Их жизненные стратегии продиктованы веденяпинской (евангельской) идеей жизни как жертвы, которая реализуется персонажами в качестве противовеса сознанию и стратегиям поведения человека XX–XXI веков. Ведь на фоне своих современников Арсений, сопоставленный и с дедом — врачом Христофором, и с юродивыми Пскова, и со священниками Кирилло-Белозерского монастыря, не выделяется так резко и зримо, как в восприятии нынешних читателей Водолазкина — при сравнении с современными нам героями поколения. И в этом отношении параллели с Юрием Живаго, персонажем эпохи более близкой, позволяют символически приблизить средневекового Арсения к сегодняшней публике, соотнести его не только с древнерусской традицией и наследием русской литературы XIX века, но и с ситуациями и нравственными искушениями и духовной стойкостью XX века, увидеть в его частной истории — притчу, универсальную для любой эпохи, но непротиворечиво вписывающуюся в литературные модели верности моральному долгу, духовному призванию, жертвенности, особенно остро актуализированные именно социокультурными обстоятельствами русского XX века.

Тема преодоления смерти, которая естественно вытекает из профессий этих героев (оба призваны бороться с болезнями и смертью и попутно осмыслять диалектику жизни и смерти), получает в романах типологически близкое — с отсылкой к евангельской образности — разрешение. Живаго не отпевают по-церковному, о чем жалеет Лара. Она прощается с любимым перед его кремацией — гроб утопает в цветах, и цветы кажутся Ларе логическим и символическим преддверием царства смерти (она вспоминает, что поначалу Магдалина принимает воскресшего Христа за садовника). Символически эта физическая смерть Живаго оказывается началом его метафорического воскресения — в памяти друзей, в нашедшейся дочери, в стихах, отрицающих смерть по праву подлинного творчества. Арсений-Лавр также отказывается от похорон, завещая отдать его тело «в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам»¹⁵. По словам пролога (*Пролегомена*),

[...] тело его после смерти не имело следов тления. Лежа много дней под открытым небом, оно сохраняло свой прежний вид. А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел¹⁶.

¹⁵ Там же, с. 433.

¹⁶ Там же, с. 9–10.

И в данном случае отказ от погребения, лес вместо могилы (также вариации растительного образа царства смерти) и последующее исчезновение тела указывают на духовное бессмертие, становятся знаками бессилия физической смерти, продолжения существования (для Арсения — в частности, в следующем за прологом рассказе о нем). Мы видим сходство мотивов: нетрадиционное погребение, слияние с растительным миром, намекающие на отсутствие смерти и продолжение жизни в другом состоянии — в памяти, в повествовании, в Божьей милости (в соответствии с христианскими представлениями, общими для обоих романов). Тем самым, в романах художественно осмысляются и претворяются христианские постулаты о бессмертии и воскрешении — как о личной нравственной цели каждого, о стяжании Царствия Небесного, которое в литературном своем воплощении в XX–XXI веках приобретает сходные черты. И в данном случае мы можем говорить о неслучайности типологической близости тех художественных приемов и образов, которые выбираются писателями, — эти образы в какой-то степени адаптированы для светского читателя, но несут в себе мощный христианский потенциал, подтверждают глубинные связи русской литературы прошлого и нынешнего веков с духовной традицией.

Как следует из проведенного анализа, наследие русской литературы XX века значимо для романистики Евгения Водолазкина, в частности для романов *Лавр* и *Авиатор*, хотя говорить о прямых отсылках и аллюзиях не всегда представляется уместным. Но определенные тематические, жанровые, сюжетные, символические переклички и общность религиозно-философских представлений позволяют сделать вывод, что романистика Водолазкина развивает и творчески преобразовывает актуальные литературные тенденции предшествующего столетия: переосмысление форм исторического и антиутопического повествования, исследование нравственных истоков конфликта личности и социума, потребность в духовном совершенствовании и — особенно — в постижении диалектики жизни-смерти-бессмертия. Физическое существование в литературе и реальности XX века оказалось уязвимым, подверженным насилию со стороны общества, а потому писатели вынужденно обращаются к метафорам вечной жизни, неподвластной как тлению, так и давлению извне, но определяемой евангельскими обетованиями и моральным выбором. Герои *Лавра* и *Авиатора* также обретают символическое бессмертие по Божьей милости, отпускающей им грехи и позволяющей преодолеть плотские искушения. И в этом смысле диалог с русской литературой XX века проясняет и дополняет эстетические и онтологические смыслы *Лавра* и *Авиатора*, способствует восстановлению связи времен, линии преемственности современной литературы по отношению к выдающимся произведениям

и писателям XX века. Как в творчестве Булгакова, Платонова и Пастернака можно найти примеры трансформации повествовательных форм, поисков нового художественного языка при одновременном сложном взаимодействии с духовно-религиозной традицией, характерной для русской литературы и культуры XIX века, так и современная русская литература в *Лавре* и *Авиаторе* свидетельствует и о необходимости создания новых принципов повествования, ориентированных на современного читателя, и о потребности в художественном осознании проблем греха, искупления, нравственного возрождения личности.

Ключевые слова: литературная традиция, современная русская литература, антиутопия, историсофия, аксиология, Е. Г. Водолазкин, А. П. Платонов, Б. Л. Пастернак

DIALOGUE WITH RUSSIAN LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY IN THE NOVELS BY EUGENE VODOLAZKIN *LAURUS* AND *THE AVIATOR*

Summary: The article reviews the novels by Eugene Vodolazkin *Laurus* and *The Aviator* in the context of the traditions of Russian literature of the twentieth century, in particular, represented by such authors as Mikhail Bulgakov, Andrei Platonov, and Boris Pasternak. The writer actively uses anti-utopian forms and motives in order to characterize the Soviet reality, which he seeks to recreate in the novel *The Aviator*; however, the philosophical discoveries of Andrei Platonov, especially as it relates to physical and moral triumph over death, are also important for the novel. The mystery of death and its spiritual meaning are also sought by two Wondermaker physicians: Doctor Zhivago and the medieval doctor and later the monk, Laurus. Through these characters, the authors are seeking to create an image of the “holy man in the world”, the righteous one, who is opposed to society and readers. In general, reminiscences from twentieth century Russian literature enrich the philosophical semantics and artistic world of the novels by Vodolazkin.

Keywords: literary tradition, contemporary Russian literature, dystopia, historiosophy, axiology, Eugene Vodolazkin, Andrei Platonov, Boris Pasternak

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Владимир Абашев

Россия, Пермь

Пермский государственный национальный исследовательский университет

**«ПРОЕКТ ГРЯДУЩЕГО
ВОССТАНОВЛЕНИЯ МИРА...»:
РОМАН ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СОТЕРИОЛОГИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Первое, что узнает о себе очнувшийся герой *Авиатора* — имя, произнесенное лечащим врачом: Иннокентий Петрович Платонов. Звучит «респектабельно, — отмечает обретающий себя протагонист романа, — Немного, может быть, **литературно**»¹. Замечание справедливое. Каждый из компонентов имени влечет за собой веер литературных ассоциаций. Но ремарка о литературности имени — это, в сущности, доверенный речи персонажа автокомментарий Евгения Германовича Водолазкина к собственному роману. Ведь воскрешение персонажа здесь лишь условный фантастический сюжетный ход, мотивирующий попытку воскресить его время — память «человека Серебряного века» [с. 131], как определяет свою личную историографию Платонов.

¹ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 12. Выделено нами. Далее ссылки на роман приводятся по этому изданию в тексте статьи с указанием страницы в скобках после цитаты.

Думая сейчас о моей разморозке, я — ввиду количества ушедших лет — спрашиваю себя: не стала ли она воскрешением целого поколения? Ведь любая деталь, которую я сейчас припоминаю, автоматически становится деталью эпохи. А может быть, дело не в детали, а в целом? Может, как раз для того я воскрешен, чтобы все мы еще раз поняли, что с нами произошло в те страшные годы, когда я жил? [...] А вдруг [...] и в самом деле все это для моих свидетельств было задумано? Я ведь все видел и все запомнил. А теперь вот описываю [с. 279].

Понятно, что такой замысел — воскрешение эпохи: «все видел и все запомнил» — автором-филологом 2010-х годов может быть реализован только через активизацию литературной памяти читателя. Собственно литературность, или в широком смысле цитатность прозы Е. Г. Водолазкина, — это качество, признанное всеми наблюдателями его творчества. Поэтому неизбежный путь интерпретации его романов — поиск контекстов, в которых проявляются связи и подтексты авторских интенций.

Хотя на эту тему написано немало², следует все же сказать несколько слов, уточняющих наше понимание природы цитатности у Е. Г. Водолазкина. Ее можно определить как суммирующую — фрагмент текста отсылает одновременно ко многим источникам, цитируя не какой-то конкретный текст, а скорее топос культуры, сложившийся как результат эманации многих произведений в совокупное представление о стиле, эпохе, образе исторического лица и т. п. Характерный пример такого суммирующего цитирования в романе — запись в коллективном дневнике воспоминаний, помеченная 1958 годом:

По свежеполитой мостовой едет «Победа» с открытым верхом. Колеса издают мягкий влажный звук, за ними образуются водяные гребешки. За рулем светлорылая женщина в очках, она улыбается. Рядом с ней на переднем сиденье — завязанная тесемками папка. Профессор. Очень вероятно, что женщина — профессор. Едет в Университет или, допустим, в Публичную библиотеку. Утро встречает ее прохладой, которая струится, не торопясь, из дворов-колодцев [с. 383–384].

Приведенное описание каждому читателю даже с поверхностным культурным опытом советской эпохи покажется неуловимо знакомым, а потому и убеждает в исторической подлинности возникающей картины. Она соткана из множественных отсылок к текстам советской культуры, из которых только один цитируется в привычном смысле слова. Утро, встречающее

² См., напр.: Т. Г. Кучина, Д. Н. Ахапкина, «Конвертировать бытие в слово»: *Homo scribens* в прозе Евгения Водолазкина, «Вестник Костромского государственного университета» 2016, т. 22, № 6, с. 105–108; Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Rhema. Рема» 2016, № 3, с. 19–28; О. А. Неклюдова, *Карта контекстов. Роман Е. Водолазкина «Лавр»*, «Вопросы литературы» 2015, № 4, с. 119–130.

незнакомку прохладой, — это, конечно строки *Песни о встречном* (1931) Бориса Корнилова, ставшей благодаря музыке Дмитрия Шостаковича гимном бодрости и оптимизма страны Советов. По-другому узнаваема и светловолосая женщина в автомобиле с открытым верхом, едущая по умытому городу. Она **напоминает** о столь же, как *Песня о встречном*, популярном полотне Юрия Пименова *Новая Москва* (1937). Другие детали описания (женщина-профессор, улыбка) отсылают к столь же памятным кинофильмам с Любовью Орловой в главных ролях — *Светлый путь* (1940) и *Весна* (1947), в каждом из которых есть сцены с женщиной, едущей на автомобиле.

Такие фрагменты текста, пронизанные множественными, но неявными отсылками к текстам культуры, мы и объясняем принципом суммирующего цитирования. Иронический смысл подобного цитирования в приведенном случае состоит в том, что тексты сталинского времени создают **убедительный и памятный** образ времени оттепели. И этот анахронизм не случаен, он побуждает к пониманию глубинного единства советской эпохи. Оттепель обычно воспринимается как альтернатива 1930-м годам. Но ведь, как известно, именно на рассвете массовых репрессий жить стало легче, жить стало веселее, и именно в те годы «трубадуры эпохи террора»³ создавали самые оптимистичные, бодрые и радостные произведения. Характеризуя их текстами начала оттепели, Е. Г. Водолазкин приходит к той же печальной мысли, что и Владимир Домогацкий, автор выше процитированного определения — «трубадуры...». А именно к мысли о том, что, как полагал В. В. Домогацкий, «тридцатые годы — понятие не календарное»⁴. Иными словами, они-то и проявили вполне суть победившего режима, то проявляющуюся явно, то уходящую в подоплеку времени, но остающуюся неизменной.

Роман *Авиатор* (как, собственно, и другие произведения нашего автора) строится в непрерывном диалоге с русской и советской культурой. И опорными текстами в этом диалоге и источниками суммирующего цитирования становятся в *Авиаторе* произведения 1910–30-х годов, объединенные сотериологической интенцией. Обоснованию этого тезиса посвящена наша статья. А другая ее задача — привлечь внимание к воспоминаниям упомянутого В. В. Домогацкого, произведению, которое многими нитями связано с романом Е. Г. Водолазкина.

³ В. В. Домогацкий, *Кладовка. Попытка консервации*, в кн.: *Руины старого дома: книга-альбом*, сост. Ф. В. Домогацкий, Москва 2009, с. 477.

⁴ Там же, с. 444.

Авиатор разворачивается как своего рода упражнение памяти. Но, поначалу личная, терапевтическая процедура разрастается, становится коллективной и осознается как «проект грядущего всеобщего восстановления мира» [с. 277]. Однако особенность этого — грандиозного по риторике определения — проекта состоит в том, что работа памяти в нем предельно интимна и сосредоточена, используя язык романа, не на событиях в масштабе Ватерлоо, а на частностях частной жизни: «вечерней беседе на кухне [...] под абажуром с тусклой мигающей лампочкой» [с. 380]. В фокусе памяти протагониста, а затем и его со-воспоминателей, оказываются не исторические события, не господствующие идеи времени и его герои⁵, а впечатления, подробности, отметившие единственность и неповторимость существования. Звуки, запахи, картины, такие как «стрекотание кузнечика в Сиверской. Запах вскипевшего самовара» [с. 237], «потрескивание свечей на новогодней елке» [с. 376], в такой аксиологии памяти становятся драгоценными подробностями, в которые вмещается вся полнота мира⁶.

Декларируемая аксиология памяти обращает нас непосредственно к той художественной интенции и кругу объединенных ею произведений, которые, как мы считаем, стали прецедентными для *Авиатора*. Это та же аксиология, которую Иван Бунин противопоставлял привычной системе ценностей в *Жизни Арсеньева*. Говоря об **итогах жизни**, — риторическая формула, воспринимаемая по обыкновению как перечень общественно значимых свершений, — Бунин вспоминал о «дивной, переходящей в лиловую, синеве неба»: «Подводя итоги того, что дала мне жизнь, — писал он, — я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листве, я и умирая вспомню»⁷.

С признанием Бунина, перекликающимся со множеством мест из *Авиатора*, мы и вступаем в тот самый контекст художественной сотериологии, в котором берет исток основная художественная интенция романа — порыв к «всеобщему восстановлению мира» [с. 277]. Этот контекст объединяет многие явления и имена русской литературы первой трети XX века, для которых идея спасения была нерасторжимо связана

⁵ Напомним, с каким раздражением — «кровь приливает к голове» — рассказывающий о «звуках и запахах» времени Платонов обращается к журналисту, пытающемуся вывести собеседника на «исторические темы»: «Разве вы не понимаете — это единственное, что стоит упоминания? О словах [читай: событиях и героях. — *В. А.*] можно прочитать в учебнике истории, а о звуках — нельзя» [с. 162].

⁶ Ср. об упомянутой выше «вечерней беседе на кухне»: «как будто весь покой мира вошел в них этим вечером. [...] Ватерлоо забудется, в то время как хорошая беседа — никогда» [с. 381].

⁷ И. А. Бунин, *Жизнь Арсеньева*, в кн.: он же, *Собрание сочинений: в девяти томах*, т. 6, Москва 1966, с. 32.

с острым переживанием ценности и хрупкости единичного — звуков, запахов, зрительных впечатлений, простых вещей, окружающих человека. Набоков как-то заметил, что его поколение — и соответственно поколение воображаемого авиатора Платонова, — чье детство и юность пришлось на начало XX века, было одарено «восприимчивостью поистине гениальной»⁸ — даром «осязательных и зрительных откровений»⁹. Набоков объяснял этот дар своего рода сочувствием судьбы, которая, предваряя катастрофу, возмещала тем самым будущую потерю красочного, осязаемого и праздничного мира России Серебряного века, каким он остался в памяти его современников. Мира, который исчез, когда «в дни торжества материализма материя превратилась в понятие», а «пищу и дрова, — повторим Бориса Пастернака, — заменил продовольственный и топливный вопрос»¹⁰.

Каковы бы ни были причины дара «осязательных и зрительных откровений», но русские писатели первой трети XX века, самых разных убеждений и позиций, иногда непримиримо относившиеся друг к другу — такие, как Иван Бунин, Иван Шмелёв, позднее Владимир Набоков, Борис Пастернак, Алексей Толстой, — действительно обладали какой-то особой сенсорной остротой восприятия феноменологии жизни — запахов, звуков, цветов и вещей. Отмечая глубину этой чувствительности и ее сотериологическую подоплеку, мы остановимся на одном из аспектов, в котором выражение сотериологического порыва выражается с особой остротой, — на отношении даже не к природе, а к миру вещей как дальнему горизонту человеческой жизни.

Протагонист набоковского романа Федор Годунов-Чердынцев рассуждает о том, что основу художественного дара составляет:

[...] пронзительная жалость — к жестянке на пустыре, к затоптанной в грязь папиросной картинке из серии «национальные костюмы», к случайному бедному слову, которое повторяет добрый, слабый, любящий человек, получивший зря нагоняй [...]»¹¹.

Бытие брошенной вещи переживается как страдание и, соответственно, на оклик страдающей вещи художник откликается со-страданием — жалостью. Оно и составляет стержень этико-эстетического и религиозно окрашенного отношения к вещам, которое присутствует в культуре

⁸ В. В. Набоков, *Другие берега*, в кн.: он же, *Собрание сочинений русского периода: в пяти томах*, т. 5, Санкт-Петербург 2000, с. 150.

⁹ Там же, с. 149.

¹⁰ Б. Л. Пастернак, *Доктор Живаго*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений: в одиннадцати томах*, т. 4, Москва 2004, с. 82.

¹¹ В. В. Набоков, *Дар*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 4, с. 344; разрядка Набокова.

русского модернизма. Это чувство жалости к вещам объединяет индивидуально таких разных художников, как Владислав Ходасевич, Алексей Ремизов, Михаил Осоргин, Борис Пастернак, Владимир Набоков, Андрей Платонов¹².

На зов вещей художник отвечает творчеством, в котором, продолжим Набокова, весь «сор жизни [...] путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта, становится чем-то драгоценным и вечным»¹³. Иными словами, искусство спасает и человека, и его вещи, и памятные ему мгновения от разрушения и забвения. Такая комбинация мотивов — зов вещи — сострадание — творчество — спасение — складывается в сильную этико-эстетическую парадигму творчества. Это своего рода общий проект русского модернизма, восходящий к символизму, к философии искусства Владимира Соловьёва, а именно к его пониманию теургической миссии художника¹⁴. Чувство вещей относится к числу базовых интуиций, имеющих религиозные корни. В глубокой статье о вещи в русской культуре Владимир Николаевич Топоров дал сжатую формулу этой интуиции: «Бог окликает человека, как Отец. Вещь окликает его, как дитя, нуждающееся в отце»¹⁵.

Описанный художественный сотериологический проект, исходным импульсом которого является жалость-сострадание к неодушевленному миру вещей, в развернутую систему складывается у Бориса Пастернака. Вообще сотериологическое понимание искусства и его целей у Пастернака было неизменным: от ранних философско-эстетических фрагментов, таких как *Заказ драмы* (1910), до *Охранной грамоты* (1931) и *Доктора Живаго* (1957), где искусство понимается как часть «вековых работ» человечества по «последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению»¹⁶.

В поэтической модели мира у Пастернака слой вещей играет особую роль как фундамент и основание человеческого мира: «мир предметов — мир хрупкой и великой реальности», «великое неподвижное предание из дерева, из тканей, нуждающиеся предметы», «дорогой, быть может, самый дорогой неодушевленный мир, пестрая, раскрашенная, нужда

¹² Связь романа с сотериологическими интуициями Платонова прослежена в статье: Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова...*, с. 19–28.

¹³ В. В. Набоков, *Дар...*, с. 344.

¹⁴ В. С. Соловьёв, *Общий смысл искусства*, в кн.: он же, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва 1990, с. 126–139; см. также: он же, *Красота в природе*, в кн.: он же, *Стихотворения...*, с. 91–125.

¹⁵ В. Н. Топоров, *Вещь в антропологической перспективе*, в кн.: *Aequinox МСМХСШ*, ред.-сост. Е. Г. Рабинович, И. Г. Вишневецкий, Москва 1993, с. 99.

¹⁶ Б. Л. Пастернак, *Доктор Живаго...*, с. 82.

предметов, безжизненная жизнь»¹⁷. Как видим, подыскивая определение своему острому переживанию жизни вещей и их хрупкости, Пастернак подчеркивал их страдательное состояние, нуждаемость в помощи.

Как и у Набокова, в мире Пастернака вещи окликают художника. Об этом он выразительно писал в *Охранной грамоте*, характеризуя глубинные основания своей творческой эстетики:

Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня [...], он пугал и жалобил. Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть его к живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем¹⁸.

На мольбу вещей художник отвечает творчеством: «оторвавшийся [от потока живой жизни. — В. А.] обиход» он пересаживает в искусстве «с холодных осей на горячие» и пускает «вслед и в нагонку жизни»¹⁹. Это и есть спасение. И ту же задачу решает письмо в художественном мире Е. Г. Водолазкина²⁰. Им руководит тот же сотериологический порыв: «Описываю предметы, ощущения. Людей [...], надеясь спасти их от забвения» [с. 409].

Как уже говорилось, *Авиатор* насыщен суммирующими цитатами советской и русской культуры первой трети XX века. Среди претекстов романа мы можем говорить о *Других берегах* Набокова, *Жизни Арсеньева* Бунина, *Путешествии Глеба* Бориса Зайцева. Особенную роль играет творчество Пастернака, прямая отсылка к которому («всесильный бог деталей» [с. 28]) появляется одной из первых на страницах романа, да и центральный для романа образ авиатора родственен пастернаковскому художнику-летчику. Но, оставляя в стороне произведения признанных великих, мы, продолжая контекстуализацию романа Е. Г. Водолазкина, обратимся к произведению, которое пока не привлекало внимания ни критиков, ни исследователей литературной истории и о существовании которого, скорее всего, автор *Авиатора* не знал.

Из многих произведений, которые оживляет занимающий нас сотериологический порыв, мы, как уже было сказано, остановимся на практически неизвестном — воспоминаниях Владимира Владимировича Домогацкого.

¹⁷ Б. Л. Пастернак, *Заказ драмы*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений...*, т. 3, с. 459, 460, 461.

¹⁸ Б. Л. Пастернак, *Охранная грамота*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений...*, т. 3, с. 159–160.

¹⁹ Там же, с. 160.

²⁰ Ср.: Т. Г. Кучина, Д. Н. Ахапкина, «Конвертировать бытие в слово»..., с. 105–108.

Впрочем, и имя автора знакомо только в кругу специалистов в области книжной графики. Отпрыск старинного дворянского рода, сын известного скульптора, В. В. Домогацкий пошел по стопам отца и стал художником. Но, начиная как живописец, он ушел в книжную иллюстрацию — ту сравнительно узкую и прикладную сферу изобразительного искусства, имена мастеров которой, за немногими исключениями, остаются в тени иллюстрируемых ими авторов. Закономерно, что в истории отечественной культуры советской эпохи книжная графика нередко становилась убежищем для тех художников, чьи творческие устремления не совпадали с господствующим соцреалистическим каноном. Стала она таковым и для В. В. Домогацкого, что было неизбежным, но не потому, что он был инакомыслящим в эстетическом смысле, а в силу более широко понимаемой жизненной позиции нонконформизма. Уединенность и неизвестность были, в сущности, его собственным и осмысленным выбором, хотя как мастер, сознающий собственное достоинство, он не мог все же не сетовать на «почти полное забвение [своего имени. — В. А.] как художника»²¹.

Но, возможно, именно его мемуарная книга в большей степени, чем работы в книжной графике, дает В. В. Домогацкому право на память и место в истории русской культуры. Он родился в 1909 году на излете Серебряного века. Но, словно подтверждая диагноз В. В. Набокова, судьба наделила его «восприимчивостью поистине гениальной», даром «осязательных и зрительных откровений» и цепкой памятью, которая сохранила и позволила запечатлеть в слове россыпь деталей, подробностей, воскрешающих атмосферу и аромат быта московской дворянской семьи, дворов и особняков старого Арбата, усадьбы Адамполь — мира, частицы которого силились устоять и выжить в потоке 1920–30-х годов. В целом мемуарная книга В. В. Домогацкого, младшего современника Серебряного века, по праву может войти в корпус воспоминаний об этой эпохе, внося в них какой-то особенно частный и личный взгляд и голос человека, пережившего эпоху в своем убежище.

К написанию воспоминаний В. В. Домогацкий приступил в 1960-е годы и завершил книгу в начале 1980-х. Впервые частично она была опубликована в 1992, а полностью, усилиями сына художника, Федора Домогацкого, книга вышла не так давно — в 2009 году. Почему, размышляя об историко-литературном контексте романа Е. Г. Водолазкина, мы останавливаемся именно на книге В. В. Домогацкого? Прежде всего, с этим контекстом ее роднит концепция памяти. В своих воспоминаниях В. В. Домогацкий большое внимание уделил феномену памяти, ее бессознательной работе

²¹ В. В. Домогацкий, *Кладовка...*, с. 329.

по отбору и консервации впечатлений, создающей мало-помалу само основание человеческой жизни, ее непрерывности. Понимая память онтологически, он обнаруживал в ней пронизывающий все мироздание сотериологический посыл, ту «непрерывную, от сотворения мира идущую необходимость трансформации сущего, без которой невозможны ни жизнь, ни бессмертие?»²². Помимо очевидной близости к онтологическому пониманию красоты в философии искусства В. С. Соловьёва, такое переживание и осмысление памяти родственно и набоковскому видению миссии искусства, которое даже «сор жизни» трансформирует в нечто «драгоценное и вечное»²³. Иными словами, отнюдь не претендующие на место на одной полке с книгами В. С. Соловьёва и В. В. Набокова, воспоминания частного «человека Серебряного века» В. В. Домогацкого вливаются в ту самую традицию высокого русского модернизма 1890–1930-х годов, которую в работе памяти своего героя реконструирует Е. Г. Водолазкин.

Другая причина, заставляющая вспомнить о В. В. Домогацком в связи с *Авиатором*, состоит в том, что воспоминания художника и работа памяти вымышленного героя, реконструируемая автором романа, обнаруживают глубокое сходство. Временами они настолько сближаются, что роман и воспоминания В. В. Домогацкого можно рассматривать как взаимно комментирующие тексты. Это сходство прослеживается и на уровне образных решений, и в концептуальных позициях.

Наиболее разительно их историософские позиции сближаются в оценке террора и в понимании природы вины и ответственности за происшедшее тогда со страной. То, что герой современного романа приходит к мысли о коллективной вине и заключает, возмущая либерального собеседника, что «диктатура — это, в конечном счете, решение общества», а «Сталин — выразитель общественной воли» [с. 247], не кажется неожиданным. Устами героя автор формулирует одну из представленных в спектре современных политик памяти точек зрения, достаточно распространенную. Значительно менее ожидаемым оказывается, что сходную позицию занимал и свидетель времени, когда «все окружающее затонуло в вязкой кровавой мути»²⁴, когда в «концлагерях гибли миллионы, и непрерывно по промерзлой земле черные жирные паровозы тащили [...] на восток все новые и новые искалеченные человеческие жизни»²⁵. И, тем не менее, итожа пережитое, свидетель трагедии В. В. Домогацкий приходил к выводу, что «все формы

²² Там же, с. 312.

²³ В. В. Набоков, *Дар...*, с. 344.

²⁴ Там же, с. 444.

²⁵ Там же, с. 477.

удушения, террора, концлагерей создаются отнюдь [...] не диктаторами», а «всем обществом, скопом, коллективно», что «в концлагерях повинны и жертвы и палачи, более того, невозможно отличить палачей от жертв»²⁶. Иными словами, пример В. В. Домогацкого подтверждает, что автор *Авиатора* не модернизировал, как может показаться, позицию своего героя, а реконструировал ее, опираясь на понимание неоднозначности настроений и оценок самих современников событий.

Сближает Е. Г. Водолазкина и В. В. Домогацкого их художественная и экзистенциальная аксиология, что проявляется в отношении к большой истории²⁷. Домогацкий восстанавливает жизнь своей семьи, пережившей все катастрофы XX века, но в его воспоминаниях нет больших событий. Для него история только шквал, порывы которого нужно пережить. В его воспоминаниях нет людей, к которым сегодня естественно применяется определение «великий» и которые были в кругу Домогацких. Событиям Домогацкий решительно предпочитает, если использовать словарь *Авиатора*, несобытия, Ватерлоо — вечернюю беседу с отцом, звуки старого Арбата, елочные чудеса Мюра и Мерилиза, все то, что лежало «в основе характера [...] жизни [его семьи]», а именно «полнокровность, праздничность жизненного обихода»²⁸. Память художника и литературного героя сближает даже такая деталь, как любовь к кладбищам. Домогацкий описывает вечерние прогулки по кладбищам в те времена, когда «в смерти чудилось что-то глубоко не марксистское, и потому [...] [посещение. — В. А.] кладбищ воспринималось [...] как бестактность»²⁹. И, конечно, работу памяти Домогацкого воодушевляет сотериологический порыв, желание спасти от забвения все драгоценные детали потерянного времени.

Сближения в воспоминаниях литературного героя и реального человека Серебряного века являются, думаю, следствием глубокого погружения автора *Авиатора* в историческую ситуацию радикального разрыва времен.

Воспоминания Домогацкого называются *Кладовка* и имеют красноречивый подзаголовок: *попытка консервации*. Консервация здесь — метафора двунаправленная, означающая и консервацию драгоценных мгновений памяти в слове, и собственную позицию в ценностно чуждом времени. Если автору *Авиатора* потребовалось заморозить своего героя, чтобы изъять его из времени, то и семья Домогацкого произвела над собой

²⁶ Там же, с. 473.

²⁷ Ср. суждение о Ватерлоо у Е. Г. Водолазкина и реплику В. В. Домогацкого: «С [...] уже очень далеких [...] пор я твердо знаю, что слово „история“ одно сплошное недоразумение» (там же, с. 473).

²⁸ Там же, с. 329.

²⁹ Там же, с. 442.

эксперимент своего рода замораживания. Он изъясил себя из советского времени, уйдя в глубокую внутреннюю эмиграцию, и сосредоточившись на сохранении ценностей той эпохи, того мира, которые были для него родными. «Время, в которое протекала наша жизнь, стремилось согнуть в дугу, изуродовать, растоптать нас. Между тем что-то сильное, упругое, что было стержнем нашей жизни, опять распрямляло ее»³⁰. Этот опыт не уникален. Сходную позицию описал Е. Г. Водолазкин в эссе *Эпоха Лихачева*, герой которого «сделал все, чтобы находиться вне этой [советской. — В. А.] действительности»³¹.

Так и семья Домогацкого, и он сам жили в советском времени, совершенно не разделяя его ценностей, идей. Красноречивая деталь — реплики матери В. В. Домогацкого по поводу рубежных событий XX века. Когда в 1917 году сын явился домой с красным бантом с портретом Керенского, она сорвала с его лацкана этот знак всеобщего революционного энтузиазма, решительно отрезав: «Чтобы этой мрази в доме нашем больше не было»³². Не потому что она была монархисткой, а потому что обладала чувством вкуса, а также трезвым и ясным пониманием логики событий. Когда сообщили о смерти Сталина, она, заплакав, перекрестилась: «Благодарю тебя, Господи, что дал мне возможность пережить эту гадину»³³. Семья выстояла в бурях века, а младший Домогацкий спас от забвения и «полнокровность, праздничность [ее. — В. А.] жизненного обихода»³⁴, и небывалую внутреннюю крепость.

Мы не знаем, знаком ли был автор *Авиатора* с воспоминаниями Домогацкого, это имя ни разу не прозвучало в его выступлениях, интервью. Во всяком случае, реконструируя работу памяти человека Серебряного века, он глубоко вошел в ситуацию человека, утратившего свой мир и живущего в чужом для него времени. Есть, однако, деталь, которая существенно отличает память Иннокентия Платонова от памяти Владимира Домогацкого: в мире литературного героя нет вещей, в то время как мир Домогацкого наполнен «ощущением кровной связи с окружающими [...] предметами»³⁵. Особую главку он посвящает культуре обращения с вещами, духовному зрению, которому открываются души вещей. Но мемуары Домогацкого собственно и объясняют безвещность мира литературного героя. Он пишет, как «на жизни [его. — В. А.] поколения можно было наблюдать умирание,

³⁰ Там же, с. 329.

³¹ Е. Г. Водолазкин, *Инструмент языка. О людях и словах*, Москва 2012, с. 64.

³² В. В. Домогацкий, *Кладовка...*, с. 337.

³³ Там же, с. 342.

³⁴ Там же, с. 329.

³⁵ Там же, с. 343.

духовного зрения и, наконец, его смерть. Теперь уже можно смело сказать, что люди ослепли»³⁶. Иннокентий Платонов написан из времени, когда мир развеществился, и «вещные» интуиции Пастернака или Набокова уже невозможно пережить в их подлинности.

Возвращаясь к «проекту грядущего всеобщего восстановления мира», завершим статью развернутым фрагментом из *Других берегов* Набокова, который постоянно вспоминался при чтении *Авиатора* и который, как кажется, исчерпывающе комментирует внутренний порыв романа.

Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печи, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канапе [...]. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркеро перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет³⁷.

Ключевые слова: русский модернизм, сотериология, цитатность, В. В. Домогацкий, В. В. Набоков, Б. Л. Пастернак

**“THE PROJECT OF THE IMMINENT UNIVERSAL RESTORATION
OF THE WORLD...”:
THE AVIATOR BY EUGENE VODOLAZKIN IN THE CONTEXT OF
THE RUSSIAN LITERARY SOTERIOLOGY**

Summary: The article is devoted to the associations of the novel *The Aviator* with one of the cultural contexts that is key to its interpretation. It is defined here as the artistic soteriological project of the Russian modernism in the first third of the 20th century. It originated from Vladimir Solovyov’s philosophy of art and has united many writers of the first third of the 20th century for whom the idea of salvation was inextricably linked with the acute experience of value and fragility of the singular – sounds, smells, visual impressions, the simple things that surround a person. The soteriological intention, the project of preserving the memorable moments in words, brought together such writers

³⁶ Там же.

³⁷ В. В. Набоков, *Другие берега...*, с. 187–188.

as Ivan Bunin, Boris Zaitsev, Aleksey Remizov, Boris Pasternak, Vladimir Nabokov, so different in ideological positions. The literariness or, in a broad sense, the citationality of Eugene Vodolazkin's prose is a quality that all observers of his work have recognized. Therefore, the search for contexts in which the associations and subtexts of the author's intentions are manifested seems to be an almost inevitable way of interpreting his novels. In particular, this applies to *The Aviator*, a novel which is structured as a collective reminiscence-resurrection of the epoch of "the man of the Silver Age", that survived the catastrophe. The principle of citing in the novel by Vodolazkin is defined in the article as a summing up, since, as a rule, not a single text is cited, but rather a cultural topos, formed as a result of the emanation of many literary works into a cumulative representation of the style, epoch, the image of a historic figure, etc. Among the pretexts of the novel are the obvious *Drugiy berega* (the Russian version of *Speak, Memory*) and *Dar (The Gift)* by Nabokov, *The Life of Arseniev* by Bunin, *Gleb's Journey* by Zaitsev, *Safe Conduct*, *Doctor Zhivago* and poetry by Pasternak. But the main attention in the article is given to the comparison of the *Aviator* to a literary work that failed to attract the attention of both critics and historians of literature, and, most likely, was unknown to the author of the novel: the memoir book of Vladimir V. Domogatsky *The Storage. An Attempt of Conservation (Kladovka. Popytka konservatsii)*. The artist's memories and the work of the memory of a fictional character, reconstructed by the author of the novel, reveal such a deep similarity that the novel and the memoirs of Domogatsky could be regarded as mutually commenting texts. This similarity could be traced both at the level of imagery and in conceptual positions. Far from laying claims to be kept on the same shelf with the books of Vladimir Solovyov and Vladimir Nabokov, the book of memoirs by a private "man of the Silver Age" Vladimir V. Domogatsky is sided with the very tradition of high Russian modernism of the 1890–1930s, which is reconstructed by Eugene Vodolazkin in the work of the memory of his fictional hero.

Keywords: Russian modernism, Soteriology, Citationality, Vladimir V. Domogatsky, Boris Pasternak, Vladimir Nabokov

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Татьяна Рыбальченко

Россия, Томск

Томский государственный университет

**СЮЖЕТ ВОСКРЕШЕНИЯ В РОМАНАХ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*
И ВЛАДИМИРА ШАРОВА *ВОСКРЕШЕНИЕ
ЛАЗАРЯ***

Сюжет воскрешения восходит к архаическому мифологическому мотиву метаморфоз¹, превращения мертвого в живое и наоборот. Воскрешение в таком случае — не чудо, а свойство онтологии, бессмертие бытия при конечности его материальных форм, и совершается не по воле какого-либо субъекта (реального или метафизического), а по закону превращения материи. Вариант воскрешения как метаморфозы — **мнимая** смерть (сон, обмирание²) с выходом в подлинное существование (аксиология может быть различной: подлинное существование ценностно может приниматься за более идеальное или наоборот). В неклассической философии выход за пределы существования называется трансгрессией³.

¹ В. В. Иванов, *Метаморфозы*, в кн.: *Мифы народов мира*, гл. ред. С. А. Токарев, т. 2, Москва 1988, с. 147–149.

² С. М. Толстая, *Обмирание*, Википроект «Краткая энциклопедия символов», <http://www.symbolarium.ru/index.php/Обмирание> [дата обращения: 27.05.2018].

³ М. Фуко, *О трансгрессии*, в кн.: *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, сост., пер., коммент. С. Л. Фокин, Санкт-Петербург 1994, с. 111–133; Ж. Батай, *Запрет и трансгрессия*, пер. Е. Герасимовой, <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> [дата обращения: 27.05.2018].

Мистическое содержание воскрешения связано с одушевлением неживого неким субъектом: сакральным или демоническим, либо человеком, вмешавшимся в законы материального мира (одушевление, оживление, реанимация). Смерть при этом признается свойством материи. В иудео-христианской мифологии акт воскрешения — это доказательство власти Творца над материальной реальностью, повторение акта творения, чудо, не отменяющее неизбежность смерти в физическом мире. Несогласие с таким мироустройством рождает демиургические претензии (в том числе и у человека).

Сюжеты воскрешения в Ветхом Завете связаны с действиями пророка (Илии — 3 Цар. 17:17–24; Елисея — 4 Цар. 4:32–37), получившего божественное кровение. В Новом Завете способность воскрешать дана Иисусу (воскрешение дочери Иаира — Мф. 9:23–26; сына вдовы из Наина — Лк. 7:11–17; Лазаря из Вифании, брата Марфы и Марии — Ин. 11:1–45). Мистериальный смысл — проявление таинства божественной силы («дабы вы уверовали» — Ин. 11:15), а также божественной сущности Иисуса: «верующий в Меня, если и умрет, оживет» (Ин. 11:25).

В романах Владимира Шарова *Воскрешение Лазаря* (2002)⁴ и Евгения Водолазкина *Авиатор*⁵ (2016) обращение к сюжету воскрешения не связано с изображением мистериального, визионерского знания или с изображением параллельного (метафизического) мира. Коллизия восстановления жизни (реанимация после криогенных манипуляций) у Водолазкина и проект воскрешения отцов детьми (и всего рода человеческого) у Шарова дают авторам возможность поставить экзистенциальные, социальные и онтологические вопросы: идентичности человека и свободы его выбора жизни и смерти при несвободе существования в границах Тут-бытия; возможной социальной гармонизации носителями запредельного знания; власти человека над онтологией (временем); первенства метафизического над физическим миром.

Роман Водолазкина — гипотеза автора о возможном вмешательстве человека в материю: замедление, восстановление жизни (на фоне экспериментов по клонированию, копированию, повторению акта создания жизни). Фантазийна фабульная ситуация, но сюжет построен реалистически — процесс вхождения в новую для персонажа реальность и параллельно — процесс восстановления памяти о «своей», породившей его

⁴ В. Шаров, *Воскрешение Лазаря: роман*, Москва 2003. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициалов ВЛ и страницы в скобках.

⁵ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициала А и страницы в скобках.

реальности. В таком аспекте роман о воскрешении опирается на другие архетипические сюжеты. Во-первых, на сюжет путешествия в посмертный мир, только загробный мир отсутствует и в наррации, и в сознании (нет видения потустороннего мира), и тогда мир, в котором оказывается воскрешенный, не дает высшего знания и бессмертия: это **иной** мир, но не высший, не дающий сакрального знания и вечности. Смерть героя в финале — это проявление неотменимого закона материи, тогда как смерть, вызванная социальными причинами, — мнимая смерть, «обмирание». Аксиология очевидна: с одной стороны, торжество материи над волей и земными знаниями людей, с другой стороны, согласие жертвы со смертью (с замораживанием, после которого в то время не было средства оживления, проверяется неизбежностью природной смерти в другом, более комфортном мире).

Второй архетипический сюжет в изображении жизни после воскрешения — возвращение памяти — также трансформирован. Погруженный в не-жизнь герой не приносит после оживления новых знаний, напротив, утратил имевшиеся до смерти-заморозки, к тому же восстанавливает он себя, свою память собственными усилиями, вопреки окружающей реальности (в большой степени и с помощью сохранившихся фрагментов исчезнувшей реальности — слов и текстов, вещных деталей, запахов и пр.). Произведение воспринимается не как фантастический роман о перемещении во времени или о возвращении из иномира, а как психологическое повествование о самоопределении индивида, которым распоряжается социум (цивилизационные знания), о принятии (или непринятии) индивидом не столько вечной, сколько прерываемой жизни, о невозможности существования в обстоятельствах, которые возникли без участия индивида и определены ценностями других людей. Роман Водолазкина — о трансгрессии, о мутации человека в истории и об отказе от этого носителем личностного сознания.

Для Водолазкина социальный аспект нужен только для обоснования условий, превративших жизнь в насилие, и смерть стала спасением от действительности, в которой вторжение в законы материи — следствие претензий людей определять формы социальной жизни.

Для Шарова социально-исторический аспект — основной, хотя и выразился не в воплощении движущейся социальной истории, а сфокусирован на мифологиях людей в разных исторических ситуациях. Предмет исследования Шарова — причины и следствия утопического, метафизического национального сознания, сформированного предельным давлением социальных условий. Версии спасения становятся прибежищем от смертоносной реальности, источником упования на преобразование реальности не только сакральной силой, но и духовными интенциями самих людей.

В коллективных и индивидуальных мифах о победе духа над материей, идеала над действительностью сознание приобретает миссию двигателя не только социальной истории, но и самой материи, а человек уподобляется Создателю, духовно и практически обретает равновеликую божественную силу. В романе профессором богословия Серёгиным дана такая трактовка явления Иисуса в человеческом воплощении: стремление Бога пройти человеческий путь, чтобы оценить собственное творение, а после воскресения вернуть Иисусу сакральную силу спасения человечества духовным преображением. Духовно прозревшее человечество, исправляя несовершенство сотворенного земного мира (преодолевая смертность, прежде всего), тем самым осуществляет замысел Создателя. Воскрешение человеком человека обретает мистериальный смысл, сообщает знание не о загробном мире (о Царствии Небесном), а о несовершенстве земного мира и исполняет Божию волю по его совершенствованию. Однако Шаров дает персонажам понимание оборотной стороны мессианского воскрешения — демиургической, то есть цель переделать земную жизнь, разрушая в ней то, что не соответствует идеалам самого человека (такой выступает и философия Константина Циолковского, и замысел советской власти, и методы борьбы с реальным государственным устройством чекистов, которые, подобно римлянам, подготовившим гонениями торжество христианства, отделят «званных» от «избранных» — Мф. 22:1–14). То, что жизнетворчество оборачивается насилием над действительной жизнью, принимается как искупление за отступление от Бога в предшествующей истории и как средство обращения к духовным ценностям после понимания губительности материальных.

Оба романа обнаруживают детерминированность сознания индивида и народа историческими обстоятельствами, новыми мифологиями (научными, идеологическими, религиозными). Различие в том, что в *Авиаторе* сюжет сфокусирован на истории воскрешенного (оживленного, размороженного), а в *Воскрешении Лазаря* — на проектах сознания воскрешающих, на коллективных и индивидуальных мифах сознания. У Водолазкина исследуется возможность вхождения человека в новую реальность с сохранением своей идентичности, значимость прежнего опыта существования в новых обстоятельствах, осознание права других (социума) распоряжаться жизнью индивидуальной личности. У Шарова эти проблемы ставятся теми, кто воскрешает: имеют ли **воскрешающие** право определять судьбу отцов, ушедших поколений; каковы способы восстановления исчезающей жизни — воссоздание прежних форм или создание более совершенного варианта; или возможно сохранение только следов, знаков ушедшей духовно-телесной жизни.

В романе обнаруживается и сила идеи воскрешения в поколениях, и ее трансформация в меняющихся социально-исторических обстоятельствах. Поколение отцов (периода материальных и духовных страданий народа при насильственном осуществлении исторического проекта государства справедливости) обратилось к идее спасения как идее, во-первых, всеобщего спасения, во-вторых, идее действенной, созвучной деятельному демиургическому характеру эпохи, в-третьих, идее радикальной, онтологической — изменить социальное устройство, но и материю бытия — преодолеть конечность жизни всякого элемента материи. Потому идея воскрешения — самого мощного показателя власти творца над творением — была возрождена как высшая цель человечества, нации и каждого отдельного человека как представителя рода, нации. Идея воскрешения оправдывала значимость человека и человечества в бытии. Поколение детей, живущих в посттоталитарных условиях, обратилось к идее воскрешения прежде всего как к возможности продлить персональное существование, индивидуальную жизнь; кроме того, эта идея аннигилирует действенность акта, ставя в центр миссии сохранение следов конечного существования индивидов (памяти, запечатленной в текстах, документах); наконец, воскрешение — это акт персональный, не претендующий на демиургическую перестройку законов социальной и материальной жизни. То есть идея воскрешения в новом поколении — персональный выбор сопротивления социальному и бытийному абсурду, лишенный мессианских иллюзий, и национальные утопические ментальные традиции значительно редуцировались.

При общности скепсиса обоих авторов к идее воскрешения, различны отношения героев их романов к проектам-мифам вторжения в законы онтологии. Герой Водолазкина радикально отвергает вторжение в органическое развитие жизни в целом, а также в жизнь феноменов, индивидуальных человеческих жизней, превращаемых при клонировании в подобие. Герои Шарова, даже понимая опасные или неэтические последствия вторжения в жизнь отдельного человека и самой материи, ищут спасение в фантазиях, мифологизируя их, веря в них и разувераясь, соотнося их с законами реальности. Поэтому в романе Шарова показано изменение мифов главных героев о месте человека в смертном и несовершенном бытии, отказ от воскрешения детьми отцов и поиск новых обоснований возвращения жизни как пути к власти духа над материей. Поскольку повествование принадлежит персонажам, чьи тексты фиксируют субъективное сознание, дискредитация умозрительных построений героев происходит, во-первых, при столкновении взаимоисключающих версий воскрешения, во-вторых, при возможной смене версий одного нарратора, принимающего ранее отвергнутый миф о спасении (хотя прежние аргументы не теряют убедительности);

такова смена сотериологических мифов в письмах Николая Кульбарсова. Открывается драма национального мистического сознания, обусловленного невыносимостью реальных условий жизни и поиском веры в самые радикальные и утопические проекты гармонизации бытия.

Шаров отказывается от объективного повествования, строя текст на письменном слове персонажей: письма, записки, фрагменты трактатов. Письменная форма обязывает к упорядочиванию сознания в тексте, но у Шарова и рассказы, и тексты получают вторую, третью... форму пересказывания (в письмах Николая Кульбарсова 1920–1930-х годов пересказываются разные свидетельства и мифы о спасении нации и конкретных людей, а затем, в 1990-е годы эти письма перечитывая — современный нарратор пересказывает и комментирует толкования человека прошлой эпохи, деконструируя мифологии прошлого). Происходит не приближение к пониманию, а новая мифологизация, создается коллективный «открытый текст», хранящий предание в неизбежной трансформации.

Водолазкин тоже строит повествование на текстах персонажей: первая часть — дневник главного героя, вторая — тройственный дневник. Моноцентризм как будто сменяется полилогом, но не возникает ни взаимной коррекции сознаний, ни создания коллективного мифа. Врач и любимая женщина героя — лечащий и любящий — не вносят альтернативные смыслы, хотя наделены индивидуальными характерами. Роман остается историей сознания одного человека (воскрешенного Иннокентия).

Водолазкин воспроизводит личностную оценку и переживание возвращенной жизни объектом воскрешения (персоналистский аспект), Шаров в фокус изображения вводит аргументы субъектов воскрешения, обосновывающих возможности, которые дает воскрешение как отдельному человеку, так и человеческому роду. И Водолазкин, и Шаров обнаруживают самообман упования на сотериологичность, спасительность возвращения к жизни и сходятся в объяснении этого несовершенством человека. По опыту героя Водолазкина, человек руководствуется внешним императивом при неразвитости и хрупкости внутреннего, поэтому всякое давление обстоятельств расчеловечивает: при социальных катаклизмах толкает к насилию, в относительно гуманных обстоятельствах — к имитации поведения. По умозаключениям философствующих персонажей Шарова, человек прячется в народе, находя защиту более реальную, чем императив Господа, но и оправдание своему несовершенству: «возможность спрятать, замаскировать свой грех» [ВЛ, с. 55]; «Наверное, суть рабства — в зависимости человека от другого человека, от равного себе» [ВЛ, с. 316].

Другая опасность в метафизике народного духа — богоборческие, разрушительные, а не жизнотворческие устремления. Сойдясь в народ,

люди предъявляют претензии к земным обстоятельствам и к Богу, следуют каинову стремлению освободиться от ненужного в окружающем мире, то есть насильственно очистить реальность от «лишнего», как это посчитал человек, не объявший все бытие. Парадоксально, что миф о воскрешении предков принимается как возможность соединения в «общем деле» любви (Николай Фёдоров), а не претензий к земному миру и его Создателю. Национальная историософия целью воскрешения считает не восстановление распавшихся форм, но преобразование духа воскрешающих и воскрешенных. Воскрешение, по этой мифологии, позволит исправить выбор прародителей, не поддастся искушению жить не по сакральным духовным законам, а по телесным потребностям.

Погружение в иллюзорное знание и индивида, и всего народа имеет терапевтический эффект, но самообман спасительной веры дискредитируется сюжетно мистификацией реализации мифов: хождение в народ Николая Кульбарсова для собирания духовно готовых к преобразению реальности было его воображаемым проектом; собирание сторонников несогласия с государственным планом построения нового социума (битва на Ходынском поле) — проект чекиста Спирина с целью собрать в одном месте противников власти; воскрешение Лазаря Кагановича — мистификация, чтобы отвлечь народ от несогласия верой в силу существующего государства.

Сопряжение романов Водолазкина и Шарова более заметно в постановке и интерпретации проблемы персонального воскрешения как преодоления конечности человека. В обоих романах воскрешенный — не визионер, не свидетельствует об ином мире, но смысл оживления трактуется по-разному.

Иннокентий, герой Водолазкина, возвращается не собой, он утратил память и восстанавливает ее собственными усилиями. То есть в основе сюжета не откровение, а восстановление и расширение сознания рефлексией, интерпретацией. Наполненность личными восприятиями действительной, а не иной жизни — залог идентичности индивида, но в таком случае он отделен от других индивидов. Непроницаемость внутреннего человека для других проявляется даже при любви к другому. Так, Платонов объясняет нежелание умирающей Анастасии встретиться с ним ее заботой о своем безобразном старческом виде (боязнь старения была свойственна ей в молодости). Но причина отказа от встречи иная — несоответствие их опыта жизни.

Для нового поколения Иннокентий — инопланетянин, музейный экспонат, объект для шоу (героя просят сняться в бочке с азотом, имитируя процесс заморозки). Опыт одного и его свидетельство об исчезнувшем прошлом не нужен, как и другие формы сохранения прошлого: кино,

фотографии, архивные документы (отношение к знакам культуры, сохраняющим прошлое, у Водолазкина более скептическое, нежели у Шарова). Препятствия не применимы в новых условиях, фигуры «перестали соотноситься с действительностью, они — лишь выцветшие ее знаки. Такие же, как наскальные рисунки в пещерах [...]» [А, с. 187]. Жизнь индивида аннигилируется не только в тоталитарном социуме, но и в современной зрелищной цивилизации (Иннокентием манипулируют, хотя и в профанной форме, используя для рекламы замороженных продуктов).

Герой Водолазкина вначале пытается вжиться в новые условия существования, затем осознает чуждость иной жизни, возникшей без его участия и присутствия:

Человек — не кошка, он не может приземлиться на четыре лапы всюду, куда бы его ни бросили. Для чего-то же он поставлен в определенное историческое время. Что происходит, когда он его теряет? [А, с. 97]

Жизнь как духовно-чувственный опыт человека неповторима, сохраняться и продолжаться этот опыт может лишь в контакте с феноменами сопричастных ему людей и явлений. Даже память не восстанавливает полноту существования после исчезновения объектов восприятия — любимых, отвратительных, случайных: после вселения в прежнюю квартиру герой «понял со всей отчетливостью, что потерял их, живших, навсегда» [А, с. 151], ему «захотелось исчезнуть, не быть, вновь замерзнуть и больше не оттаивать» [А, с. 151]. И даже слово не может стать нитью, способной вывести прожитое в прошлом из небытия, ибо слова закрепляют субъективный опыт проживания жизни, непонятный существующим в новой ситуации.

Смерть в финале как будто не является выбором воскрешенного, напротив, сюжетно ему даровано продление биологической жизни, но продление духовной жизни не происходит. Иннокентий не принимает себя в образе, не соответствующем его Я, а новое Я осложнено новым знанием о себе и о человеке как таковом. Финальная смерть доказывает иллюзию власти человеческой цивилизации над жизнью материи.

Воскрешение не зависит от желания и сущности воскрешаемого, не мотивировано его поступками и сознанием, целью воздаяния за добро или зло. В обоих романах персонажи решают проблему смысла возвращения и продолжения прерванной жизни.

В романе Шарова акт воскрешения — это попытка реализовать миф о возможности вернуть отцам любовь и заботу, не данные при их жизни. То есть этическое чувство побуждает принимать миф о преодолении невозможного. Профанация мифа (попытки Ирины воскресить погибшего

в лагере отца, собирая атомы его тела приспособлением для ловли сомов — профанация евангельской «ловли человеков») не отменяет его мистериального значения. Мотивы воскрешения метафизические — духовная связь живых с умершими: любовь, вина, несогласие с бесследностью временного пребывания на земле, наконец, желание подарить жизнь без страданий в идеальном мире, построенном детьми на земле. Акт воскрешения не повторяет акт творения, но приближается к нему — собирание прежней телесной формы из частиц материи и духа умершего. То, что воскрешение не совершенствует, а воссоздает сотворенные формы, не делает этот акт бунтом против Творца или материальных форм жизни.

Две попытки индивидуального воскрешения отцов (Ириной и сыном писателя Лазаря, он же нарратор) завершаются отказом от этого. Современный человек сосредоточивается на восстановлении архива отца, следуя не мистериальным идеям Н. Фёдорова, а его идее собирания материальных следов жизни предыдущих поколений, чтобы по ним восстановить образ исчезнувшей духовной жизни (призыв Фёдорова создавать музеи, библиотеки, собирать архивные, вещественные, текстовые свидетельства, в которых остались следы жизни души умерших). Ирину останавливает от воскрешения сомнение в правомерности распоряжаться волей отца. Отец мог не желать воскрешения, имея опыт жизни-мучения, боясь снова нелюбви и невнимания окружающих. Другое сомнение, приводящее к отказу от воскрешения, — зависимость воскрешенных от опеки детей в новых условиях жизни, созданной не самими отцами. Расплата за воскрешение — утрата позиции субъекта существования.

Итак, личностный смысл воскрешения как продления жизни в новых условиях отвергается персональным сознанием: и воскрешенного, и воскрешаемых. В обоих романах ставится вопрос о внеличностном, социальном и онтологическом смысле воскрешения. Герой Водолазкина пытается найти такой общеважный смысл возвращения жизни в свидетельствовании. Евангельский Лазарь должен был свидетельствовать о высшей силе Творца, тогда как оживление человека человеком должно свидетельствовать о могуществе человека над материей. Но Иннокентий вынес такое знание о человеке, которое разрушает надежду. Он понял значение внешних условий, а не духа личности, и восстановление жизни не гарантирует духовного возвышения. Свидетельства о ценностях прошлого не нужны другому времени, а главное — иллюзия частного счастья (дом, любовь, устроенный частный мир) разрушена пониманием не только власти исторических изменений, но и власти времени. Молодой Иннокентий мечтал, чтобы время «не нарушило того доброго, что сложилось» [А, с. 163]. После восстановления памяти сила времени, неизбежность движения

к исчезновению определяет сознание героя. В новом мире прошлое теряет экзистенциальную значимость, «оно теперь напоминает отсеченную и вновь пришитую руку» [А, с. 349].

У Водолазкина социальная миссия воскрешения редуцирована констатацией, что управление материей доступно лишь элите и не продлевает жизнь, поскольку формирует страх и подчинение обладающим властью, превращает людей в рабов социальных экспериментов.

В романе Шарова именно социально-философский, историософский аспект выходит на первый план и составляет сюжеты прошлого как поиск путей преобразования социума изменением онтологии, отменой смерти, обесценивающей краткое пребывание человека на земле. В романе выстраивается не история воскрешения, а спираль его интерпретаций.

Историософское оправдание воскрешения персонажами Шарова сводится к свидетельствованию о силе народа, даже если целью возвращения жизни является признание правоты Создателя и принятие созданного им мира. Авторское отрицание национальной мистериальной идеи преодоления смерти как высшего смысла общечеловеческой жизни объясняется и непринятием онтологических претензий человека (отменить конечность материальных форм), и аннигиляцией личности в «общем деле» воскрешения рода — равно и воскрешаемые, и воскрешающие лишены выбора, исполняя мистериальную миссию. Очистительная роль идеи воскрешения при подготовке к нему нации в романе Шарова дискредитируется доведением до абсурда исихастской идеи претерпевания зла и насилия как способа очищения мучеников и как причины для оправдания зла и насилия. Социальные катастрофы, чекисты как субъекты социального зла трактуются как мистериальная сила, освобождающая жертв от соблазнов реальной жизни; они очищают дух народа:

Сектанты [...] умерщвляли собственную плоть, чтобы духа, чистоты, святости в них становилось больше, а их оболочки — этих вериг, которые тянут человека в грех, на дно, в ад — меньше. [...] их даже не волнует, воскреснут они только в духе или во плоти тоже, потому что большую часть пути в отказе от плоти и от своего тела они уже прошли [ВЛ, с. 26–27].

Миф о воскрешении нужен как идея, вносящая смысл существованию человека как родового существа, а не как условие жизнотворения, не как лично значимый акт.

Обращение к библейским сюжетам воскрешения обнаруживает сомнение в его значимости для укрепления духовных законов людей в земной жизни. В притче о богаче и Лазаре (Лк. 16:19–31) мучающийся в загробном мире за грехи богач просит послать Лазаря на землю для свидетельствования

братьям, дабы они изменились в страхе перед воздаянием за грехи после смерти. Авраам отказывается воскресить: об аде и рае знают и от пророков, поэтому свидетельство воскрешенного не изменит грешного человека. Как и в романе Водолазкина, социальная миссия преодоления смерти снята.

Даже отдельную личность возвращение в земное существование не возвышает, воскрешение не есть возвращение для покаяния. У Шарова воскрешенные отцы могут стать детьми, забыв опыт прошлой жизни. У Водолазкина Иннокентий вспоминает об убийстве стукача Зарецкого без покаяния, осознавая лишь бессмысленность мести. Покаяние Анастасии, которая лишь пожелала мести за отца, вызвано тем, что она не вынута из существования, а сознание Иннокентия, извлеченного из Тут-бытия, перестало быть экзистенциальным, действенным.

В романе Шарова персоналистский аспект оттеснен на второй план исследованием мифологизированного сознания нации, и отвергается не столько терапевтический миф о воскрешении, сколько готовность народа исполнить мечту в реальности. Идея воскрешения рода человеческого оборачивается отказом быть субъектом истории, ненавистью к наличной жизни. У Шарова идея Циолковского создать жизнь в космосе объясняется необходимостью уничтожения наличной, земной жизни, потому что она чревата возрождением смерти и зла.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, В. А. Шаров, сюжет воскрешения, мифы сознания, демифологизации, экзистенциальное сознание

THE MOTIF OF RESURRECTION IN EUGENE VODOLAZKIN'S *THE AVIATOR* AND VLADIMIR SHAROV'S *THE RESURRECTION OF LAZARUS*

Summary: In two novels, Vladimir Sharov's *The Resurrection of Lazarus* (2002) and Eugene Vodolazkin's *The Aviator* (2016), the motif of resurrection is not related to the depiction of mystery, visionary knowledge, or the depiction of a parallel (metaphysical) world. The collision of the restoration of life (resuscitation after cryogenic manipulation) in Vodolazkin's novel, and the project for the resurrection of fathers by children (and the whole human race) in Sharov's work, presents an opportunity to display existential, social, and ontological problems: the problem of human identity, freedom of choice between life and death in the absence of freedom, problems of possible social harmonization by carriers of transcendental knowledge, problems of human power over ontology (time), and problems of primacy of the metaphysical over the physical world.

Vodolazkin depicts the position and consciousness of the resurrected (thawed after freezing) in another's time, where progress makes the experience of the past unnecessary. Resurrection is regarded as a continuation of the murder, since life of an individual is controlled by society (its scientific capabilities). Experience of the past era prevents a person from adapting to new conditions. Personality refuses to accept the gift of life. Final death testifies to the illusions of victory over death. Sharov explores the consciousness of the resurrectors and reasons behind their desire to resurrect the fathers. The Christian myth of the resurrection in the Russian national tradition was transformed into a myth of the possibility of resurrection, not by God, but by man, and not by an individual, but by all mankind (the idea of the "common cause" of Nikolai Fedorov). Sharov looks for the sources of Russian messianism in the cruel social conditions of the twentieth century, shows not only the godless aims, but also the redemptive efforts of the people to correct both mankind and the earthly world. The author discredits the messianic myths, and underlines the impossibility to change both being and the person.

Keywords: Eugene Vodolazkin, Vladimir Sharov, the plot of resurrection, the mythology of consciousness, demythologization, existential consciousness

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Валерий Тюпа

Россия, Москва

Российский государственный гуманитарный университет

ИНТРИГА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*

Понятия, вынесенные в заглавие статьи, активно вошли в современную (пост-классическую, как ее именуют во Франции) нарратологию благодаря усилиям Поля Рикёра, который в 1980-е годы¹ задался целью осмыслить строй повествовательного текста относительно «жизненного мира читателя, без которого не может быть полным значение литературного произведения»².

«Расширяя и углубляя понятие интриги»³, Рикёр разработал емкую теоретическую категорию напряжения событийного ряда, возбуждающего рецептивные ожидания и предполагающего «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения»⁴. Мысля интригу орудием особого, «нарративного понимания»⁵, Рикёр определяет ее как «фактор интеграции»⁶ сегментов текста (эпизодов) в определенного типа последовательность

¹ См.: P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris 1985.

² П. Рикёр, *Время и рассказ*, т. 2: *Конфигурации в вымышленном рассказе*, пер. Т. В. Славко, Москва–Санкт-Петербург 2000, с. 165.

³ Там же, с. 159.

⁴ Там же, с. 30.

⁵ Там же, с. 18.

⁶ Там же, с. 42.

— в смысловую «длительность, растянутую между началом и концом»⁷. Развитие интриги предоставляет адресату рассказывания нарративный (чисто повествовательный, а не умозрительный) ответ на образующий ее вопрос. Механизм такого ответа собственно и составляет «наррацию». Этим термином именуется разрывание непрерывно текущей жизни на эпизоды и связывание их в некую историю. Неустраняемая эпизодизация излагания нарративной истории создает напряжение ожидания, поскольку любой разрыв непрерывности повествуемого мира (семантическая пауза) образует развилку возможных перспектив продолжения. Эти перспективы распознаются читателем благодаря «нашей способности проследживать историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией»⁸. Поэтому, как полагает Рикёр, литературная интрига необходимо «должна обратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования [...]». Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано»⁹.

Последнее утверждение, в принципе справедливое, романом *Авиатор* не подтверждается. Можно сказать, что Евгений Водолазкин не обращается ни к одной из «закрепленных в культуре» сюжетных схем. Роман, как известно, начинается с того, что его герой ничего о себе не помнит, не знает и, стало быть, при наличии самосознания совершенно лишен самоидентичности. Это отчасти отсылает нас к истории Эдипа, задающего оракулу вопрос: «Кто я?». Однако «конфигурация» истории обретения себя в романе существенно иная. Можно, конечно, вспомнить убийство, совершаемое Платоновым, но это не отцеубийство. Более того, детское возвращение домой и встреча с отцом переживается героем как высшее счастье: «Такого счастья больше не помню»¹⁰. Неоднократные отсылки к притче о блудном сыне также свидетельствуют о чуждости эдипальной интриги.

Исходная ситуация *Авиатора* очень напоминает *Мантиссу* Джона Фаулза, но вскоре их интриги расходятся. Более существенна аналогия с *Робинзоном Крузо*, но здесь обнаруживается обратный параллелизм этих нарративов. Если любимому литературному герою Платонова предстояло сохранить свою человеческую идентичность, в чем и состояла нарративная интрига произведения Даниэля Дефо, то герою *Авиатора*

⁷ Там же, с. 46.

⁸ Там же, с. 63.

⁹ Там же, с. 50.

¹⁰ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 72. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

предстоит ее воссоздать. Робинзонада со временем превратилась в одну из немаловажных «повествовательных традиций», но в момент своего возникновения ее интрига была беспрецедентной — подобно интриге воссоздания идентичности в *Авиаторе*.

Идентичность, а в особенности эго-идентичность, самоидентичность современного человека, после работ Эрика Эриксона¹¹ представляет собой проблематику, активно обсуждаемую не только в психологии, но и в других гуманитарных науках. Поль Рикёр привнес в дискуссии на эту тему категорию «нарративной идентичности». Развивая «идею сосредоточения жизни в форме повествования»¹², Рикёр утверждает, что самоосмысление субъекта способно происходить исключительно «в форме рассказа»¹³, поскольку «о единстве конкретной жизни» мы способны судить лишь «под знаком повествований, которые учат с помощью рассказа соединять прошлое и будущее»¹⁴; именно «повествование созидает идентичность»¹⁵.

В полном согласии с Рикёром врач Гейгер отказывается сообщать Платонову биографические сведения, которые сформировали бы его функционально-ролевую идентичность, но не затронули бы его личностное «я». Гейгер настаивает: «вспоминайте побольше, здесь важно ваше усилие. Нужно, чтобы вы сами всё вспомнили» [с. 13]; «иначе ваше сознание заменится моим» [с. 19].

Рикёр убедительно акцентирует принципиальное различие двух «модальностей идентичности»¹⁶: внешней тождественности в глазах окружающих и внутренней, сохраняемой и удостоверяемой или, напротив, утрачиваемой самим субъектом самости. Интригу первой части романа можно охарактеризовать словами Рикёра: «обнажение самости посредством утраты опоры со стороны тождественности»¹⁷. Это открывает перед нами личность как «идентичность этическую»¹⁸.

Опыт существования, состоящий из множества историй случившегося с нами, накапливается в нашей памяти в нарративных формах потенциального рассказывания о себе. В известном смысле человеческая личность может быть определена как и м п л и ц и т н ы й а в т о н а р р а т и в протекающей жизни. В «автогерое» имплицитного автонарратива («правильного»,

¹¹ См.: Е. Н. Erikson, *Identity and the Life Cycle*, New York 1959 и др. книги этого автора.

¹² П. Рикёр, *Я-сам как другой*, пер. с фр. Б. М. Скуратова, Москва 2008, с. 192.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 197–198.

¹⁵ Там же, с. 180.

¹⁶ Там же, с. 181.

¹⁷ Там же, с. 182.

¹⁸ Там же, с. 184.

на мой взгляд, рассказа обо мне) я вижу себя со стороны именно таким, каков я кажусь себе изнутри, чем и достигается чаемая самоидентичность. Эксплицитное повествование от первого лица уже не автонарративно: повествуемое «я» неизбежно отделяется от «я» повествующего, которое ориентируется на третьего участника нарративного дискурса — на действительного или потенциального слушателя или читателя. Это аналогично бахтинской ситуации «человек у зеркала»: «я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами, я одержим другим»¹⁹.

Знаменательно, что после неудачного общения с телевизионщиками («трудно говорить, когда не видишь лица собеседника» [с. 161]) герой романа обращается к зеркалу: «Когда все ушли, я надел очки [темные, чтобы не узнавали встречные прохожие. — В. Т.] и долго смотрел на себя в зеркало» [с. 162]. Знаменательно и то, что, видя свое отражение в зеркале впервые, Платонов вовсе не узнает себя и рассматривает как постороннего.

С точки зрения нарратолога, глубоко значимый ход автора в *Авиаторе* состоит в том, что у размороженного Платонова поначалу нет «своего другого» — адресата, чьими глазами он мог бы увидеть свою жизнь. О враче и медицинской сестре ему ничего не ведомо, а персонажи из прошлой его жизни не могут им мыслиться как адресаты его записок. Однако герой остро нуждается в обретении себя подлинного и, доверившись Гейгеру, сам становится заинтересованным адресатом собственных воспоминаний. По этой причине вербализация его воспоминаний по сути своей приближается и практически совпадает с экзистенциальным автонарративом. Но по мере того, как Платонов входит в новую для него жизнь, автонарративность его записок ослабевает, вследствие чего герой начинает ощущать себя пишущего «подопытной крысой». Это приводит к смене формата записей, к концу которых в них зарождается новый их адресат — будущая дочь.

Культурный феномен нарративности (как показала Ольга Фрейденберг²⁰, это феномен относительно позднего происхождения) представляет собой один из регистров говорения, специально выработанный культурой для формирования, хранения и ретрансляции с о б ы т и й н о г о опыта присутствия человеческого «я» в мире, то есть опыта единичных происшествий различного масштаба. В составе нашего жизненного опыта различаются также опыт и т е р а т и в н ы й (повторяющихся или повторявшихся прежде состояний бытия) и м е н т а л ь н ы й (опыт рефлексии — когнитивной

¹⁹ М. М. Бахтин, «Человек у зеркала», в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5, Москва 1996, с. 71.

²⁰ См.: О. М. Фрейденберг, *Происхождение наррации*, в кн.: она же, *Миф и литература древности*, Москва 1978, с. 206–229.

и эмоциональной). О последнем Гейгер говорит Платонову: «мне неизвестна история ваших мыслей, ощущений» [с. 13].

Итеративный опыт повторяющихся ситуаций и процессов жизни наиболее глубок и фундаментален, но в основе своей это еще доличностный опыт. Первоначально, до открытия собственного «я», совершаемого в результате психологического кризиса третьего года жизни (по Льву Выготскому²¹), у нас формируется только этот пласт опыта. В романе уместно акцентируется стадийный порядок воспроизводимости жизни в сознании. Самое первое воспоминание Иннокентия сугубо итеративно: «где-то я уже это видел. [...] снежинки в больничной форточке, прохлада стекла, если к нему прикоснуться лбом. Событий — не помню» [с. 13].

Принципиальная значимость воспроизведения в памяти эмпирических впечатлений бытия подчеркивается на всем протяжении романа, который ими же и завершается: «В центре потолка светло, а по углам мрак. На шкафу, излучая справедливость, держит весы Фемида. Бабушка читает *Робинзона Крузо*» [с. 411]. Но итеративный опыт удостоверяет идентичность мира, а не самоидентичность субъекта. Причем новые впечатления бытия постоянно вступают в противоречие с прежними, оживающими в памяти героя.

В рассматриваемом романе именно итеративные факторы повседневности формируют историческую идентичность эпохи, вне которой личностная самоидентичность оказывается недостижимой, поскольку человек «поставлен в определенное историческое время» [с. 97]. Попадая в чужое время, люди перестают быть «причастными» [с. 201], оказываются «вынутыми из жизни» [с. 180], и это делает их самоидентификацию ущербной: Иннокентий осознает, что «лишился своего времени» [с. 162] — подобно тому, как Робинзон лишился социального пространства.

Занимающая нас интрига идентичности образует «телеологическое единство»²² только первой части романа. Во второй части обостряется проблема вхождения в чужое время, возникает вопрос сопряжения личного времени с временем историческим, поскольку обретенная было идентичность, по признанию самого героя, «разваливается на части» [с. 387], хотя герой и пытается связать их воедино. Здесь обнаруживается иная интрига — преодоления несовместимости личности и чужой для нее исторической действительности. Данный нарративный ход (совершенно отсутствующий, например, в романе *Янки из Коннектикута при дворе короля Артура* Марка

²¹ См.: Л. С. Выготский, *Вопросы детской (возрастной) психологии*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 4, Москва 1984.

²² П. Рикёр, *Время и рассказ...*, с. 41.

Твена — первом нарративном эксперименте с художественным временем) является не только инновационным, но и глубоко убедительным.

Если первая часть произведения завершается положительным нарративным ответом на вопрос ее интриги, то вторая, насколько я понимаю, отрицательным, чему служат внешне-сюжетные мотивировки: отмирание нейронов, неполадки с шасси.

Размышляя об этом, мы обнаруживаем в романе существенное усложнение и углубление чисто логической дихотомии Рикёра: внешнее тождество характера (в опыте других) и внутренняя самость личности (в собственном опыте человеческого «я»). Как показывает Евгений Водолазкин, обретение самоидентичности неосуществимо без сопряжения своей жизни с иными жизнями, с их собственными самостями. Невозможно снова стать Иннокентием Платоновым без Анастасии, но это невозможно также и без Зарецкого и целого ряда иных персонажей.

Про Анастасию герой «помнил с той минуты, как очнулся. Не мог еще сказать, кто она и кем была в моей жизни, но — помнил ведь» [с. 60]. Вхождение в Настю, замещающую для героя Анастасию, — концовка первой части романа, — становится финальным аккордом обретения им самоидентичности. Для такого результата оказывается необходимым не только завершение истории взаимоотношений с Анастасией, но и начало новой, преемственной по отношению к этой истории, связи двух человеческих существований.

Однако и Зарецкий столь же глубоко вошел в состав не только событийного, но и итеративного опыта Иннокентия. Почти еще ничего не вспомнивший, он видит сцену «скорбной трапезы»: «Вот надо же, ничего особенного, а врезалось в память. Где и когда это было?» [с. 35].

Зарецкий не только персонаж, осуществляющий сюжетную функцию вредителя. Он составляет неотъемлемую часть автонарративной идентичности главного героя. В ряде случаев Платонов имеет возможность формировать ее сам: «Я знал, что больше сюда не приду, потому что иначе со мной останутся они, а не те, кто здесь жил раньше» [с. 143]. Однако Зарецкий неустраним из сферы самовоссоздающегося «я». И не столько потому, что явился инициатором постигшего героев несчастья (с этой стороны Зарецкий довольно быстро восстановился в памяти), сколько потому, что стал их жертвой. Анастасия вполне осознает свою причастность к преступлению возлюбленного. Последние ее слова в ее жизни — об этом: «Зарецкий — это ведь *мой* грех» [с. 209]. По контексту они неслучайно приобретают исповедальную значимость.

Разлучив героев, этот жалкий человек одновременно и связал их общей виной. Он олицетворил собою греховность раба Божьего Иннокентия

— одну из основ христианской идентичности героя, которая восстанавливается прежде других сторон его идентичности. В первое же воскресение своих записей, то есть на седьмой день своего воскресения к жизни, Платонов записал: «Проснувшись, прочел мысленно „Отче наш”». Оказалось, молитву воспроизвожу без запинки» [с. 21]. Молитва восстанавливает в размороженной памяти Соловецкие храмы, но еще не лагерные страдания, а далее — первое детское воспоминание: «я как бы парю в направлении иконы. [...] Навстречу мне, распахнув руки, Матерь Божья» [с. 21].

О том, что именно Платонов убил Зарецкого, мы узнаем гораздо позже, но несомненно, что к последней встрече с Анастасией он это уже вспомнил. Иначе слова Анастасии вызвали бы у него недоуменные размышления. Однако по тексту совершенно очевидно, что при первых воспоминаниях о Зарецком Иннокентий еще не восстановил в сознании своего рокового поступка. По его собственному размышлению, «сознанию свойственно отодвигать самое плохое в дальние углы памяти, и, когда память обрушивается, плохое, наврное, гибнет первым» [с. 60].

Во второй части, разворачивающей интригу вписывания личности в общенациональную или даже общечеловеческую историю, обнаруживается неполнота достигнутой героем самоидентичности: «На какой же все-таки кочке я споткнулся? Почему не взлетел? Что погубило мои способности к живописи?» [с. 346]. Этой «кочкой» оказывается убийство Зарецкого, а «настоящее покаяние» — не ритуальное, а перед самим Зарецким на его могиле, — «возвращение к состоянию до греха» [с. 409] раскрепощает художественную одаренность Платонова.

Вербализация воспоминания о своей жестокости дается герою труднее, чем вербализация жестокостей, перенесенных им самим. Рассказ об убийстве Зарецкого — самая последняя из его событийных реконструкций, которую он к тому же пытался передоверить Гейгеру и Насте. Однако на переднем плане лагерных воспоминаний все же не собственные страдания, а страдания и бесчеловечность окружавших людей. Задолго до признания Иннокентия в осуществленном им возмездии создается и крепнет впечатление, что нам открываются воспоминания о земном Аде грешника, вполне осознающего свою виновность. Не зря в разговорах с Гейгером Платонов утверждает, что «незаслуженного наказания не бывает» [с. 353] и оправдывает карающее насилие: «Я думаю, все дело в личной ответственности. [...] Когда ее нет, нужны какие-то внешние меры воздействия» [с. 329].

Дело здесь не только в том, что любое убийство является смертным грехом. Символика этого ключевого в сюжетном отношении события такова, что возмездие Платонова аналогично общереволюционному возмездию,

потрясшему Россию. Подобно революции оно совершается посредством Фемиды с карающим мечом, но без весов справедливости.

Важным сюжетным моментом романа является жертвенная попытка Платонова вступить за Мещерякову, а затем решение убить «гэпэушного насильника» Панова, осуществляя месть за попрание ее чести. Отказ героя от этого второго своего убийства, изобретательно задуманного и подготовленного, оказывается здесь принципиально значимым: это отказ от собственного расчеловечивания. Поскольку «главное открытие», сделанное Платоновым в лагере, — «расчеловечивание многих туда попавших» [с. 163], то есть окончательная утрата идентичности как результат исходного революционного насилия (в личностном опыте Иннокентия оно запечатлевается как немотивированное убийство его отца революционными матросами).

Несостоявшийся авиатор Платонов мечтает о «независимости [...] прекрасного в своем одиночестве авиатора» [с. 346]. Однако это ложная мечта из ряда детских ролевых самоидентификаций (брандмейстер, дирижер). В романном контексте «этическая идентичность» всякого «я» определяется его ответственностью перед другими «я», а через них перед общим с ними временем присутствия в мире:

Вот мы в тогдашнем мире были разными, чужими, часто — врагами, но сейчас посмотришь — в чем-то, получается, и своими. Было у нас общее время, а это, оказывается, очень много. Оно делало нас причастными друг другу [с. 200–201].

Пожалуй, это главная мысль романного героя — о жизни как сопричастности. Личностная самоидентификация путем углубления в собственное прошлое оказывается неполноценной без исторической самоидентификации, без приобщенности к виновностям, страданиям, искуплениям прожитого исторического прошлого.

Ключевые слова: нарративная интрига, нарративная идентичность, личностная самоидентификация, историческая самоидентификация

THE INTRIGUE OF IDENTITY IN THE NOVEL *THE AVIATOR* BY EUGENE VODOLAZKIN

Summary: The novel *The Aviator* is described in the perspective of the contemporary narratology. Categories of narrative intrigue and narrative identity that were developed by Paul Ricoeur allow a deeper view into the significance of work because the basis of its plot is the process of renovation of character's self. The intrigue of self-restoration determines the first part of the novel. The second part is constructed by the intrigue of overcoming the incompatibility between the individual personality and the adverse historical reality. The innovative narrative by Eugene Vodolazkin speaks about the life as a part of participation. Personal self-identification by deepening into one's past becomes incomplete without historical self-identification, attaching to the guilt and suffering, as well as without atonement for the bygone historical past.

Keywords: narrative intrigue, narrative identity, personal self-identification, historical self-identification

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Владимир Шуников

Россия, Москва

Российский государственный гуманитарный университет

ПОЭТИКА ЖИЗНЕОПИСАТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*

В романе Евгения Германовича Водолазкина *Авиатор* главный герой, Иннокентий Платонов, характеризуя создаваемый им текст и себя в качестве его творца, неоднократно использует номинации «жизнеописание», «жизнеописатель»¹. Выбрав героем, а следовательно, и автором² слово ориентирует нас на протолитературную жанровую традицию, основы которой закладываются в творчестве Плутарха (*Параллельные жизнеописания*), Тацита (*Жизнеописание Юлия Агриколы*). Задача нашей работы — рассмотреть, как нарративная деятельность героя и стоящая за ней креативная интенция автора могут быть соотнесены со стратегией жанра жизнеописания и определяют поэтику произведения.

По мнению Валерия Игоревича Тюпы, «в основе своей жанровый герой жизнеописания является носителем и реализатором самобытного смысла развертывающейся индивидуальной жизни, то есть субъектом

¹ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 29. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

² В беседе, состоявшейся на конференции в Ягеллонском университете, Е. Г. Водолазкин отметил, что одна из черновых версий заглавия романа *Авиатор* звучала как *Жизнеописатель*.

*самоопределения»*³. В произведении Водолазкина перед главным героем стоит задача не только самоопределения, но сюжетно и экзистенциально — обретения себя. Персонаж вынужден реанимировать свое прошлое, постепенно собирая воедино его разрозненные фрагменты. От полной амнезии он движется к открытию того, кто он есть, точнее, кем был до того, как подвергся заморозке, — и кем стал после выхода из этого состояния.

Изначальное отсутствие биографии героя в его сознании качественно трансформирует дистанцию между субъектом речи и теми образами, деталями, событиями, которые всплывают в его памяти и фиксируются словесно. То, что было в прошлом, подается как максимально приближенное к нарратору: Иннокентий представляет все это, будто только что пережил, более того, продолжает переживать — в процессе вербализации. В ряде эпизодов временная дистанция ощутима⁴, однако преобладает дневниковый нарратив — изображаемый мир представлен как существующий симультантно с высказыванием о нем.

Пишущий герой замечает, что «не получается отличать воспоминания от снов» [с. 15] — относительной оказывается граница между историей и вымыслом, фактуальным и фикциональным⁵. Процесс реконструкции прошлого обусловлен свойствами памяти — ее ассоциативностью и избирательностью. «Сознанию свойственно отодвигать самое плохое в дальние углы памяти, и, когда память обрушивается, плохое, навверное, гибнет первым. А радостное остается» [с. 60]. Реминисценции определяют специфику образного ряда произведения: пишущий герой уделяет внимание самым разным подробностям, которые даются крупным планом. В связи с этим Гейгер говорит, что рукой Платонова «водит [...] бог деталей» [с. 28]. Именно так, например, в романе возникает образ Петербурга — из воспоминаний о трамвайных рельсах, проложенных по льду, мерцающем свете фонарей, вагоновожатом и кондукторе — и наконец, шпиле Петропавловской крепости. Описательность в романе педалируется, ее

³ В. И. Тюпа, *Введение в историю литературы (Ридер по курсу)*, Москва 2015, с. 28.

⁴ Напр., при описании возвращения отцов семейств к своим домочадцам в конце недели на дачу в Сиверской.

⁵ Погружаясь в сон, герой не всегда готов из него выйти, так как сновидение и реальность оказываются вполне сопоставимы по характеру своего воздействия на Платонова: «Сон втягивал меня все глубже и безысходнее, так что я уже не понимал, снятся ли мне тени в квартире или бродят наяву. Я знал, что в таких случаях требуется воля к пробуждению, усилие, но именно его-то я и не решался совершить, потому что уже не знал, что страшнее — сон или явь» [с. 152].

ключевые черты — субъективность образа, реконструируемого в сознании героя, и стремление достичь максимальной полноты картины.

Жизнеописание в потенциале своем предполагает введение образа человека в «просторную сферу исторического бытия»⁶. Основной композиционный принцип сочинения Плутарха — сопоставление героев разных исторических эпох, посредством чего сочинитель показывает возможности реализации себя человеком в те или иные исторические периоды. В романе Е. Г. Водолазкина этот простор обусловлен двойным ракурсом соотнесения героя и мира. С одной стороны, воспоминания персонажа реконструируют образ эпохи начала XX века — с другой, представлена рефлексия Платоновым новейшего времени, рубежа XX–XXI столетий. Аксиологические акценты становятся очевидными не сразу, однако расставляются однозначно. Герой чувствует, что принадлежит миру прошлого, но не современности⁷. Явления бытия, которые не были ранее знакомы Иннокентию, безусловно, обращают на себя его внимание: современная музыка, танцы, одежда и пр. Однако при этом глобальные события мировой истории — как по своему масштабу, так и по значению (например, Вторая мировая война или клонирование живого существа), — даны лаконично, так как информация о них почерпнута из внешних источников. Пишущий герой не рассматривает их как взаимосвязанные с его личной биографией. Его собственные воспоминания, напротив, текстуально экстенсивны, подробны.

Образы, создаваемые Платоновым, воспринимаются как «зримые» [с. 29] — об этом говорит Гейгер, это замечает и читатель. Интересно соотношение в романе словесного и визуального, точнее — виртуальная изобразительность и даже кинематографичность текста Водолазкина. Платонов, равно как и другие нарраторы, в дальнейшем появляющиеся в тексте, эффектно компонуется кадропланы, благодаря чему читателю оказываются представлены фотокартинки⁸ или отрывки из немого/озвученного

⁶ М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 203.

⁷ Герой видит сверхцель его возвращения в мир живых — «воскрешение прежнего моего времени» [с. 287]. В связи с этим движется во времени как вперед, так и назад, стремясь взаимодействовать как с живыми, так и мертвыми — посещая кладбище. Однако Платонов открывает, что его замысел едва ли воплотим: например, переехав в старую квартиру, которая для него наполнена образами, звуками тех, кто здесь жил, герой «впервые [...] понял со всей отчетливостью, что потерял их, живших, навсегда» [с. 152].

⁸ «За спинами конвоя я увидел моих дорогих — оказалось, в последний раз. Я вижу их и сейчас с фотографической точностью. Знаю, что так же они увидели и меня обернувшегося. На всю жизнь сфотографировали — меня освещала вспышка их горя. После моей смерти две фотокарточки сольются в одну» [с. 122–123].

кино⁹. Визуальное обеспечивает переключку эпох в произведении: герой обнаруживает неожиданное сближение впечатлений от современного мира — и кадров из прошлого¹⁰.

Визуализация воспоминаний получает свое воплощение и в сюжете произведения: герой в конце концов открывает в себе талант художника, выясняется, что он получил профессиональное образование. Всплывающие в его сознании фразы о правилах создания академического рисунка метафорически описывают и его нарративную манеру. Одна из них («Вы не завершили построение формы, рано переходить к свето-теневой моделировке» [с. 48]) отражает установку на создание целостного образа героя, свойственную жизнеописанию.

Эта целостность достигается подключением разных каналов восприятия бытия персонажем: не менее важным, чем визуальный, оказывается аудиальный и кинестетический образ мира. Акценты между звукорядом/цветовой палитрой/тактильными ощущениями могут распределяться по-разному: пишущий герой может не видеть того, что происходит за окном, но поставить на первый план звуки — падающих капель, скрип форточки. Звук рекламы может раздражать сильнее, чем видеоряд. Новый мир Платонов видеть готов не всегда: посетив Анастасию в больнице, он пытается закрыться от этого бытия, зажмурив глаза. Это же проявляется и в отношении к прошлому: став «лазарем» и гуляя по острову, герой закрывает глаза и полагается в своем восприятии только на звуковые и тактильные ощущения от песка под ногами, благодаря чему представляет себя на юге, а не на севере, не в лагере.

В звуках, ощущениях и запахах так же, как и посредством зримых образов, происходит сопряжение эпох. В звуках современности

⁹ Так изображает Иннокентий процесс падения бокала из его руки: «Я смотрю, как он, словно в замедленной съемке, летит, и знаю, что через мгновение он брызнет в разные стороны — шампанским, осколками, а он все летит и вот, наконец, падает, и разлетаются брызги — точно-точно как я себе представлял» [с. 275].

¹⁰ «Внизу милицейский автомобиль, авария. Тут же вспомнил другую аварию — два ломовых извозчика, вот на этом же месте тоже под дождем. И я так же у окна стоял — в каком это было году? Все на свете когда-то уже было...» [с. 177].

Или: «На Большом проспекте еще почти не было прохожих. Машины тоже проезжали редко. На верхних этажах желтели отблески встающего за Петропавловской крепостью солнца. Я ведь это уже видел.

Ранним летним утром года примерно 1911-го ожидаем экипаж на вокзал. И солнце, и верхние этажи, и прохладный утренний ветер. Я в коротких (лямки крест-накрест) штанах, гусиная кожа у коленей» [с. 208].

могут проявиться отголоски прошлого¹¹, запах и «пшеничный» цвет волос Валентины Иннокентий ассоциирует с ароматом и оттенком волос Анастасии¹².

Совмещение каналов восприятия может быть как избыточным, так и благодатным, необходимым. Так, Иннокентий потрясен неммым кино, но современное телевидение неприятно поражает героя прежде всего своей акустикой (словами, музыкой, воем сирены). Напротив, вспоминая свое возвращение в дом родителей в детстве, Платонов видит образы отца и матери как старую фотографию «оттого, может быть, что происходило беззвучно. [...] Не хватало лишь сказанного слова» [с. 71]. Когда же эта картина дополняется репликой мамы, реакция героя и через века эмоциональна: «Какое это было счастье. Такого счастья больше не помню» [с. 72]. В этом реализуется установка на целостность, полноту картины.

Исследователи романа отмечают вербальную детерминанту реконструкции прошлого героем¹³. Во многом образы прежней жизни вырастают из слова: записанные/услышанные Иннокентием фразы «извлекают» из глубинных слоев памяти все новые и новые детали. Пишущий герой чувствует качественную разницу между номинациями «авиатор» и «летчик» — и ассоциирует себя только с первым из них, звучание которого «соединяло в себе красоту полета и рев мотора, свободу и мощь» [с. 92]. Именно в связи с заглавным образом произведения герой вспоминает свою фамилию: «Авиатор Платонов, — кричит мне сзади Сева» [с. 24]. Слова, как и другие средства взаимодействия персонажа с миром¹⁴, обнаруживают рифмующиеся образы из прошлого и настоящего: символично,

¹¹ «Для сиверских маршей папа купил мне барабан [...]. В отличие от игрушечного, он издавал протяжный, звенящий и в то же время глубокий звук. [...] Барабан отзывался в груди, в самом, казалось, сердце, и мощь его завораживала. [...] Оказавшись в Сиверской годы спустя, [...] я различил в дожде его дальнюю дробь» [с. 58–59].

¹² «Вот и от Анастасии осталось только имя. Имя и запах ее пшеничных волос — его я тоже не забыл. А может, за впечатление, уцелевшее в памяти, я принимаю запах волос Валентины. Или так: запах волос Валентины (тоже — пшеничных) напоминает мне то, что когда-то делало меня счастливым» [с. 34].

¹³ См. об этом: Т. Г. Кучина, Д. Н. Ахапкина, «*Конвертировать бытие в слово*»: *homo scribens в прозе Е. Водолазкина*, «Вестник Костромского государственного университета» 2016, т. 22, № 6, с. 105–108.

¹⁴ Книга, как и другие явления бытия, воспринимается героем не только зрительно, но всеми органами чувств: рецептивная синестезия помогает выстроить цепочки образов из прошлого: «В моих ноздрях навеки остался аромат типографской краски, исходивший от глянцевых листов этой книги. [...] Шелест этих листов был шелестом островных листьев, защищавших Робинзона от солнца [...]. Я листал книгу и узнавал страницу за страницей. С каждой строкой воскресало все, что сопровождало ее в моем ушедшем времени — кашель бабушки, звон упавшего на кухне ножа и (оттуда же) запах жареного, дым отцовской папиросы» [с. 34].

что бабушка и внучка названы одним и тем же именем — несостоявшаяся любовь Иннокентия в той жизни получает реализацию в этой. Героя смущает проект одной из развлекательных программ с названием *Остров*: известные ему ужасы жизни на Соловках позволяют видеть в ином свете радужные рекламные картинки современности¹⁵. В целом реклама, строящаяся на словесной игре, травестирует трагическую историю главного героя — он снимается в ролике о замороженных продуктах: трагедия в буквальном смысле оборачивается фарсом. Но слово может сформировать и идиллическое мироощущение героя, исключив его из хода времени, что особо интересно в свете дальнейшего анализа произведения¹⁶.

Вновь сошлемся на В. И. Тюпу, отмечающего, что «жизнеописание несет в себе рецептивную интенцию „доверия к чужому слову”»¹⁷. В романе это обнаруживается в диалогической направленности высказываний главного героя, причем соотносятся они не только с собственным восприятием своих слов, позициями других субъектов речи, но, что интереснее, — со словом «готовым». Иннокентий неоднократно вводит в свои записи расхожие «*фразы*» [с. 22] и прецедентные тексты, выражая свою субъективную реакцию на них. Так, идиома «ровесник века» [с. 46] становится одним из импульсов, который помогает персонажу вспомнить год своего рождения. Иннокентий рефлексировал над словесной формулой «в России все возможно» [с. 22], ощущая в ней особый ритм и замечая: «Есть в этом осуждение, что ли, даже приговор. Чувствуется, что это какая-то нехорошая безграничность, что все направится известно в какую сторону» [с. 22]. Ряд других изречений оказываются связаны с историей героя более интимно: фраза Добросклонова «Иди бестрепетно» [с. 27], цитата из Покаянного канона¹⁸, императив «*Держи ум твой во аде и не отчаивайся*» [с. 370]... Причем субъективность не предполагает, что персонаж дистанцируется от смысла этих идиом: не со всеми фразами герой

¹⁵ «Что меня в телевидении удивляет, [...] я читал, собираются отправить кого-то выживать на необитаемый остров. Все веселые, находчивые и довольно, я бы сказал, убогие. Получается, что у них в жизни не было острова, на котором нужно выжить. Им этого, что ли, не хватает?» [с. 95].

¹⁶ «А еще я представлял себе, будто остался в этой прохладной комнате навеки, живу в ней, как в капсуле, что за окном перевороты и землетрясения, что нет там больше ни сахара, ни масла, ни даже Российской империи, а я все сижу и читаю, читаю...» [с. 145].

¹⁷ В. И. Тюпа, *Введение в историю литературы...*, с. 31.

¹⁸ «*Откуда начну плакати окаянного моего жития деяний?* Читал Насте вслух Покаянный канон. Там есть удивительная фраза: *Бог идеже хоцет, побеждается естества чин*. Мы ее много раз повторяли» [с. 353].

соглашается, но процитированные выше воспринимает как выражающие его личностную позицию¹⁹. Личностное и надличностное в нарративе оказываются сопряжены.

Опора на чужое слово автора определяет спектр литературных аллюзий и цитат, обнаруживаемых в произведении. Этот аспект поэтики романа не ускользнул от внимания литературоведов: в произведении выявлены набоковские, бунинские, блоковские и пастернаковские образы²⁰. Добавим к этому аллюзии с чеховскими героями, улавливаемые в окружающих его персонажах самим Иннокентием, мотивы из произведений Андрея Платонова, Осипа Мандельштама и др.²¹ Наконец, образ Робинзона, с которым герой неоднократно соотносит свою житнетворческую стратегию — воссоздать «из ничего цивилизацию [...] По памяти» [с. 192].

Образы в нарративе Иннокентия могут быть рассмотрены как художественное воплощение еще более универсальных литературных и протолитературных топосов — мифологем рая и ада: очевидно, что в таком ключе противопоставлены картины идиллической дореволюционной жизни (в Сиверской, Петербурге, Алуште) — и постреволюционной (уже в Петрограде, потом на барже, наконец, на острове). Сквозная антитеза поддерживается не только изображаемыми событиями, но вновь — визуальными, аудиальными, тактильными впечатлениями пишущего героя²². Остров воспринимается как ад «из-за расчеловечивания многих, туда попавших» [с. 163]. Миссия героя по воссозданию цивилизации противопоставлена вектору той эпохи, которую Иннокентий пытается вспомнить.

Наконец, установка на диалогизм открывает для автора возможность игры голосами и точками зрения субъектов речи. Апробируется этот прием в начале романа: мы обнаруживаем «рассеивание» взгляда главного героя между несколькими персонажами. История Робинзона изложена старостой и учителем (под впечатлением от картины *Девятый вал* Айвазовского): оба голоса выражают восприятие этого сюжета ребенком, Иннокентием.

¹⁹ «Разве фразы не бывают истинными — особенно если они результат жизненного опыта? Бывают, конечно» [с. 78].

²⁰ См.: Т. Г. Кучина, Д. Н. Ахапкина, *«Конвертировать бытие в слово»...*, с. 108.

²¹ См.: Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Rhema. Рема» 2016, № 3, с. 19–28.

²² Описывается запах цветов на дачах в Сиверской, по ассоциации вспоминаются романсы Анастасии Вяльцевой, этот ряд дополняет образ арбуза: «полосатый, блестящий, с хвостиком. Щелкали пальцами по поверхности — донг! донг! — густой звук, упругий» [с. 66]. В следующей за этой записи образный ряд резко контрастирует с идиллической картиной: «Лазарет на горе. Лежим на плотно сдвинутых нарах. Постельного белья нет, голые доски. И мы голые [...] у многих тифозный понос, все нары им испачканы. Хочешь повернуться — обязательно рукой в дерьмо влезешь, засохшее или свежее» [с. 67–68].

Доминантным этот прием становится во второй части произведения. Здесь представлены дневниковые записи уже не одного, а трех персонажей — помимо Платонова к созданию текстов подключаются Гейгер и Настя. Изначально их точки зрения весьма ощутимо дистанцированы: описывая одни и те же события, они по-разному расставляют смысловые акценты, через призму происходящего дают характеристики друг друга. Однако по мере разворачивания нарратива фокусы восприятия пишущих субъектов предельно сближаются. Этот эффект усиливается тем, что с определенного момента исчезают указания в тексте, кому принадлежит тот или иной фрагмент записи. Тем самым достигается триединство голоса(ов) пишущего(их) субъекта(ов).

Как отмечает Сергей Сергеевич Аверинцев, Плутарху свойственно «живое, непредубежденное любопытство к реальному человеческому существованию», он выбирает позицию «изобразителя жизни, повествователя о ней»²³. Жизнеописание представляет нам биографию героя как личности, уходя от предзаданности образа персонажа. Безусловно, в жизнеописаниях, созданных Плутархом и Тацитом, мы видим лишь первые проявления этой тенденции, но именно это можно считать конститутивным признаком данного жанра.

Именно личная, частная история жизни человека интересна Иннокентию Платонову как нарратору. Он неоднократно декларирует эту мысль, в связи с чем объясняет аксиологические сдвиги в своем восприятии истории. Соотнося себя с разными эпохами, он отмечает, что человек «для чего-то же [...] поставлен в определенное историческое время» [с. 97]. При этом он считает чью-либо «умиротворенную беседу» [с. 381] более значимой, чем история битвы при Ватерлоо: «беседа — это событие личной истории, для которой мировая — всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли» [с. 381]²⁴. В связи с этим важно реконструировать не глобальные события прошлого, а повседневную атмосферу тех или иных лет²⁵. Иннокентий

²³ С. С. Аверинцев, *Плутарх и античная биография*, Москва 1973, с. 76.

²⁴ Таково воспоминание Иннокентия о первом пересечении его жизненного пути с большевистским движением. Принесенные листовки Сева «бросил в печь и сокровища революционной мысли сгорели без следа. Содержание их совершенно ушло из памяти.

Что осталось — теплый сентябрьский день, шагнувший в мою комнату сквозь открытое окно. [...] Трепет пальмы на резной (розы да лилии) подставке. Приземлившийся на письменном столе косой луч солнца» [с. 88].

²⁵ «Интересует меня самая мелкая повседневность, то, что современникам кажется само собой разумеющимся и не достойным внимания. Это сопровождает все события, а потом исчезает, никем не описанное — как будто все происходило в вакууме» [с. 196]; «Нет смысла писать о каких-то крупных событиях [...]. Описания должны касаться чего-то такого, что не занимает места в истории, но остается в сердце навсегда» [с. 336].

и другие голоса замечают, что именно второстепенные подробности интересны, так как без них «мир останется неполным» [с. 277] — не вбирающим в себя все субъективные, частные восприятия людьми этого мгновения бытия.

Стремясь обрести себя, герой понимает, что сделать это можно не в соотнесенности с определенным историческим временем, а вне его. Эта мысль сокровенна, она постепенно «проявляется» в романе: Иннокентий приходит к пониманию, что любой образ, который он возвращает в своей памяти из небытия, «автоматически становится деталью эпохи» [с. 279]. Но механизм этого процесса, проговариваемый им и другими голосами, предполагает выход к универсалиям:

Да, у каждого человека свои особенные воспоминания, но есть ведь вещи, которые переживаются и вспоминаются одинаково. Политика, история, литература — они воспринимаются, да, по-разному. Но шум дождя, ночной шелест листьев — и миллион других вещей — все это нас объединяет. Мы ведь не будем спорить об этом до хрипоты [...]. Вот с этим-то и надо работать, об этом я и прошу дорогих мне людей. Пусть среди описанного мной появятся их голоса. Они не исказят моего голоса, напротив, — обогатят его [с. 348].

Достижение этого личностно-универсального взгляда на мир качественно трансформирует образ субъекта речи и создаваемой им картины бытия: сохраняя частный характер, складываясь из банальных подробностей существования, это ракурс восприятия допускает совмещение всех точек зрения, неслиянное единство всех голосов²⁶. В связи с этим Иннокентий Платонов предлагает включить в дневники описание даже того времени, когда он был заморожен, так как это часть в том числе и его мира. Наконец, к создаваемому нарративу он предлагает Насте относиться

[...] как к жизнеописанию.

— Твоему?

— Моему. Ну, и к жизнеописанию вообще [с. 348].

Возникающее универсальное жизнеописание проясняет смысл заглавного образа и эпиграфа к роману. С одной стороны, каждый человек способен реализовать эту нарративную стратегию хоть в какой-то степени, с другой — авиатор становится той инстанцией, которая способна достичь максимальной жизнеописательности, вселенской полноты во взгляде на мир от первого лица.

²⁶ «Единственный выход — переместить мое я в них. Или самому войти в их я. Не исключено, что в нашем взаимном движении мы встретимся посередине и наше я станет общим» [с. 384].

Здесь подключаются иные мотивы, звучащие в романе: преодоления какой-либо ограниченности, в том числе привязки человека ко времени и тем самым смерти. Если попытаться рассмотреть сюжет романа, то он начинается фактически с чуда — воскрешения героя, которое вроде бы достигнуто научными средствами, но современная медицина его объяснить не может. Дальнейший сюжет связан с постепенным физическим угасанием персонажа, приуготовлением к переходу в иной мир и... преодолением смерти, линейности времени, обретения вечности²⁷. Герой сопоставляет себя с библейским Лазарем, думает о том, как тот принял свою вторую смерть, — и для себя находит выход в нарративной деятельности, которая должна охватить всех людей и весь мир и помочь представить личную историю вне времени²⁸.

Такое состояние бытия в романе описывается при помощи вполне ожидаемой номинации:

Рай — это отсутствие времени. Если время остановится, событий больше не будет. Останутся несобытия. Сосны вот останутся, снизу — коричневые, корявые, сверху — гладкие и янтарные. Крыжовник у изгороди тоже не пропадет. Скрип калитки, приглушенный плач ребенка на соседней даче, первый стук дождя по крыше веранды — все то, чего не отменяют смены правительств и падения империй. То, что осуществляется поверх истории — вневременно, освобожденно [с. 164].

Следовательно, нарративная стратегия героя придает жизнеописательности священный характер. Интенция персонажа, моделируемый в качестве итога наррации образ мира, структура сюжета произведения (в несколько модифицированном виде) позволяют соотнести роман с жанровой традицией жития, которое в этом случае рассматривается как сакральное жизнеописание.

Таким образом, в романе Е. Г. Водолазкина поэтика жизнеописательности открывает взаимобратимость жанровых стратегий, что позволяет автору смоделировать личностно-универсальную точку зрения, взгляд на мир пишущего героя.

²⁷ Гейгер как один из пишущих героев замечает: «Линейное время — историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже. Можно сказать, вечность. Получается, что история, излагаемая нашей тройкой, никуда не стремится. Самая надежная история» [с. 229].

²⁸ «История Иннокентия не только вневременная. Ее особенность еще и в том, что она состоит не из событий, а из явлений. [...] Включая, разумеется, кузнечика и самовар. Почему? Да потому, что и тот, и другой распространяют спокойствие и мир» [с. 237].

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор*, жизнеописание, житие, жанровая стратегия

**“LIFE-DESCRIPTION” POETICS OF EUGENE VODOLAZKIN’
NOVEL *THE AVIATOR***

Summary: The article examines Eugene Vodolazkin’s novel *The Aviator* in comparison with the “life-description” genre. Vladimir Shunikov analyzes narrative activity of the writing character and the author’s creative intention, aimed at the life-description strategy, which determines poetics of the work as a whole. Platonov’s reception of both himself and of the world around, as well as the correlation of present and past, bring him to the timeless universals. Subjective, and at the same time transpersonal point of view of the writing character, the image of the world as a result of narrative activity, and the structure of the novel plot transform life-description strategy into a hagiographic one, making the act of writing sacred. Genre interoperation clarifies meaning of both the title and the epigraph to the novel.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *The Aviator*, life-description, hagiography, genre strategy

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Джулия Маркуччи

Италия, Сиена

Университет для иностранцев г. Сиены

ЯЗЫК И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В АВИАТОРЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И НАСТОЯЩИМ

Евгений Водолазкин, писатель, филолог, исследователь древнерусской литературы в петербургском Пушкинском Доме (Институте русской литературы Российской академии наук) — один из самых интересных представителей современной русской литературы, пространство которой отличается многообразными течениями и направлениями — от классического традиционализма до нового реализма и радикального реализма, от неосентиментализма до новой герменевтики¹. Как отмечает Наталья

¹ О пестроте различных направлений, сложно взаимодействующих друг с другом, которая отличает современный литературный процесс, пишут многие. Среди недавних статей, посвященных современной словесности и ее тенденциям, см.: Н. Иванова, *Правда и ложь воспоминаний. Личное прошлое для литературного настоящего*, «Знамя» 2017, № 6, <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/6/pravda-i-lozh-vospominanij.html> [дата обращения: 24.05.2018]; она же, *Дальше ты идешь один. Проза: наличность и личность*, «Знамя» 2018, № 3, <http://magazines.russ.ru/znamia/2018/3/dalshe-ty-idesh-odin.html> [дата обращения: 13.06.2018]; М. Черняк, *Новый реализм современной прозы в контексте русского традиционализма*, в кн.: *Русский традиционализм. История, идеология, поэтика, литературная рефлексия*, ред. Н. Ковтун, Москва 2016, с. 317–329; А. Ганиева, *И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе*, «Новый мир» 2007, № 3, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/ga15-pr.html [дата обращения: 23.05.2018].

Ковтун, сегодня современная словесность характеризуется тем, что делает акцент на «реалистических принципах письма», в то время как «изменились условия существования Слова, соотношение автора и читателя с безусловным приоритетом последнего»².

Именно на значимости слова и языка не раз останавливался Водолазкин в своем эссе *Трудности русского языка*³, а также в многочисленных интервью и дискуссиях, посвященных изменениям, произошедшим и происходящим в русском языке в последние десятилетия, — процессам, которые писатель одновременно и критически рассматривает, и старается осмыслить⁴. В частности, Водолазкин, считает что, «исторические катаклизмы не должны вести и к катаклизмам языковым»⁵. С одной стороны, он отмечает растущее распространение уменьшительно-ласкательных форм слов, жаргона, мата и агрессивной лексики. С другой стороны, рассказывает, что его успокаивает мысль лингвиста Максима Кронгауза о том, что язык — это система, способная к саморегулированию и очищению от всего лишнего⁶. Что касается мата, жаргона и сленга, Водолазкин уверен, что при обращении к этим стилистическим ресурсам необходимы вкус, мера и понимание контекста — тогда высказывание может сохранить выразительность. Неумеренность же, по его мнению, способна сделать речь совершенно пустой и неэффективной, так как «обсценная лексика напоминает теперь голого в бане, потому что вызывает всё, кроме удивления»⁷. Неумеренность беспокоит Водолазкина и когда речь идет о масштабном процессе заимствований из английского языка, ведь если иноязычное

² Н. В. Ковтун, *Историоризация мифа: от благословенной Матери к Пылево...* (Об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина), «Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования» 2017, № 4 (17), с. 81, 82.

³ Е. Водолазкин, *Трудности русского языка*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2014, с. 101–129.

⁴ О размышлениях Водолазкина о современном состоянии русского языка см., в частности: Евгений Водолазкин: *На мой взгляд, литература — это называние неназванного, описание неопisanного* [интервью], Сайт «Евгений Водолазкин», http://evgenyvodolazkin.ru/1046_evgenij-vodolazkin-na-moj-vzglyad-literatura-eto-nazyvanie-nenazvannogo-opisanie-neopisanogo/ [дата обращения: 23.05.2018].

⁵ Е. Водолазкин, *Трудности русского языка...*, с. 114.

⁶ Об изменениях русского языка за последние десятилетия и о не всегда положительных последствиях этих изменений пишет также лингвист Ирина Левонтина во введении к своей книге *Русский со словарем*. Она исходит из тезиса «язык — организм очень живой и живучий. Он чрезвычайно чувствителен и восприимчив» и утверждает: «Если в языке прижилось новое слово или новое значение старого слова, значит, это зачем-то языку нужно: в нашем сознании, в культуре появился новый смысл, новое понятие, для которого недостает словесной оболочки» (И. Левонтина, *Русский со словарем*, Москва 2016, с. 17–18).

⁷ Е. Водолазкин, *Трудности русского языка...*, с. 119.

влияние — один из главных источников развития любого языка, нельзя не учитывать, что русский язык имеет свою мелодию, свои звуки, свои возможности выразить именно русскими словами то, что теперь выражают часто английскими.

Слово в поэтике Водолазкина играет центральную роль еще и потому, что только путем называния вещей можно сделать их доступными для понимания. Поэтому, хотя главная задача литературы — ставить вопросы (а не отвечать на них), рассматривая читателя как соавтора, интерпретирующего текст наравне с писателем, перед последним стоит задача наименования вещей и явлений.

Учитывая все сказанное выше, мы попытаемся проанализировать процесс восстановления памяти главного героя романа *Авиатор* Иннокентия Платонова в его отношении к слову и предметному миру. Мы рассмотрим, как происходит постепенное восстановление памяти героя в больничной палате под наблюдением немецкого доктора Гейгера, который сразу напоминает Платонову Антона Чехова — и действительно с первых страниц назревает ассоциация *Авиатора* с рассказом Чехова *Палата № 6*⁸. В данной статье мы будем отличать понятие «вещи», имея в виду те «знаки времени»⁹, с которыми субъект связан эмоционально, от слова «предметы», которые, как отмечает итальянский славист Джан Пьеро Пиретто, подразумевают только отношения владения/принадлежности¹⁰. В связи с этим важно было бы отметить, что об исторической связи слова и вещи, узаконенной самим языком, говорит и Михаил Эпштейн: «Не случайно само слово „вещь“ этимологически родственно „вести“ и первоначально значило „сказанное, произнесенное“ (ср. однокоренное латинское „vox“ — „голос“)», а также:

⁸ Явную отсылку к русскому писателю-доктору можно найти и в произведениях других современных русских авторов. Например, в рассказе петербургского литератора и филолога Андрея Аствацатурова *Комедия дель Арте* герой-подросток сравнивает свое состояние после любовного разочарования с тем, что испытал чиновник Червяков в чеховском рассказе *Смерть чиновника*. Другой современный писатель, в произведении которого можно найти не только отчетливые отсылки к Чехову, но и совпадения с его творчеством в тематике, приемах и интонациях, — Роман Сенчин. В качестве примера можно привести концовку его рассказа *Косьба*, где описывается состояние главной героини, которая оказалась невольно втянутой в убийство близкого друга и его дочери: «Затрещала в прохладной полутьме рация, и Ольга поняла, что самое страшное только еще *начинается*. И будет оно продолжаться *долго, долго*» (Р. Сенчин, *Косьба*, «Новый мир» 2016, № 1, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/1/kosba.html [дата обращения: 31.12.2018]; курсив наш. — Дж. М.). Этот открытый финал напоминает концовку рассказа *Дама с собачкой*.

⁹ Ю. М. Лотман, *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века)*, Санкт-Петербург 1994, с. 5–16.

¹⁰ G. P. Piretto, *La vita privata degli oggettivi sovietici*, Milano 2012, с. 11.

«В древнерусском языке слово „вещь” исконно значило „духовное дело”, „поступок”, „свершение”, „слово”»¹¹.

Таким образом, наш анализ — это попытка рассмотреть некоторые аспекты созданного писателем мира: начиная со слова, переходя к вещи, предметному миру и далее — к сфере идей.

Слово, имя и память

Существенно важно, по нашему мнению, что роман начинается с глагола «говорить»: «Говорил ей: в холода носи шапку, иначе отморозишь уши»¹², который повторяется и во втором предложении: «Посмотри, говорил, сколько сейчас прохожих без ушей» [с. 11]. Мужчина обращается к женщине, затем следует описание шапки — шуточная в целом ситуация. Эти фрагменты — первые, восстанавливающиеся в памяти героя, хотя ему все еще не удастся вспомнить ни лица, ни имени женщины. С самого начала романа глаголы «вспомнить» и «помнить» повторяются неоднократно и в ходе развития повествования подтверждается их характер как ключевых слов. В последующие дни к Платонову «возвращаются» фрагменты разговоров, но без какой-либо связи с участниками этих коммуникативных актов. Кто отправитель, кто получатель, ему пока не известно. Но когда он задает себе вопрос: «Может, имеет значение только то, что слова были произнесены и сохранились, а уж кем и где — дело десятое?» [с. 17], становится ясна чрезвычайная важность, которую автор придает слову. И когда медсестра Валентина гладит волосы Платонова, этот жест сначала напоминает ему имя Анастасия (в тексте выделено курсивом — прием, используемый автором неоднократно и для других слов), а затем он вспоминает запах ее волос. Герой говорит: «Надо же, всплыло вдруг имя» [с. 33]. В этот момент он еще не помнит, кто такая Анастасия, но имя восстанавливается в его памяти через знакомый ему жест. Позже, когда к воспоминанию добавятся новые фрагменты, он будет повторять: «И оттого лишь, что произносил ее имя, становилось легко» [с. 60]. Таким образом, с самого

¹¹ М. Эпштейн, *Парадоксы новизны*, Москва 1988, с. 308, 306. Цит. по: Н. Хрящева, *Слово — вещь — предмет в поэтике Михаила Шишкина («Венерин Волос»)*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 190, 189.

¹² Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2017, с. 11. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

начала в повествовании намечается нить из трех основных компонентов: слово/имя, жесты и запахи.

Здесь можно провести параллель с рассказом *Как же ее звали?*.. другого современного писателя, Александра Снегирёва, где главный герой, фотограф, вспоминает свою молодость и неудачную попытку поступить в вуз. Вспоминает, как снимал комнату у некоей Елизаветы Романовны — пожилой женщины, которая подарила ему фотоаппарат, ходила по комнате в старых потрепанных вещах и пыталась его соблазнить; вспоминает свою первую девушку — единственную, которая ждала от него ребенка. Но, в отличие от Платонова, герой Снегирёва не может вспомнить, как ее звали:

Некоторое время я раздумывал над ее словами, говоря сам себе, что люблю... *как же ее звали?*.. люблю, в общем, ту девчонку и хочу, чтобы она была матерью моих детей, но решение уже жгло своей очевидностью. [...] А имя из головы вылетело, совсем память ни к черту¹³.

В конце рассказа Снегирёва мы видим героя 20 лет спустя, когда он уже стал знаменитым фотографом, но ностальгирует по прошлому, потому что живет в настоящем, симуляционном мире¹⁴. Делая гламурные снимки, он сам создает симуляции — не мир вещей, не мир чувств, а мир брендов и тщеславия. Если прежде герой был сопричастен реальности, то теперь он от нее оторван, заперт в одиночестве. В финале рассказа герой сожалеет о том, что не помнит имени девушки, которая его любила бескорыстно:

А я завидую бедным и бесправным. Они точно знают, что если любимы, то за просто так. А меня кто любил за просто так... Одна Елизавета Романовна и любила. Да еще та девчонка... только имени ее никак не вспомню¹⁵.

Значительная роль слова у Водолазкина, а также присутствие фигуры врача, характерны и для романа *Лавр*. Повествование начинается с такой характеристики главного героя Арсения: «В разное время у него было

¹³ А. Снегирёв, *Как же ее звали?*.. Москва 2015, с. 271, 272; разрядка наша. — Дж. М. Ранее рассказ был напечатан в журнале «Знамя» (2013, № 9).

¹⁴ Тема многих текстов Снегирёва — противопоставление симуляционного и реального миров. Роман *Тщеславие* представляет в целом мир симуляционный, в нем описывается соревнование молодых писателей. Герой, поучаствовав в этом конкурсе, стремится к реальному миру и настоящему искусству. Роман *Нефтяная Венера* скорее о реальном мире, мире подлинных переживаний. Герой жертвует карьерой и семейным счастьем ради того, чтобы заботиться о своем маленьком сыне с синдромом Дауна. Этот роман о том, что существует нечто, что может казаться смешным, гротескным, убогим, но это убогое реально, оно дарит любовь, и его необходимо беречь — возможно, ценой большой жертвы. Это очень глубокая христианская идея, которая лежит в основе всех текстов Снегирёва.

¹⁵ Там же, с. 275; разрядка наша. — Дж. М.

четыре имени»¹⁶. Кроме того, у него было два прозвища — Рукинец (связанное с местом его происхождения) и Врач (по профессии). В этой связи повествователь дает ценный филологический комментарий: русское слово «врач» происходит от «врати» («заговаривать»), поэтому в процессе лечения в Средневековье (именно в эту эпоху происходит действие в романе *Лавр*) слово играло решающую роль. Далее следуют синтаксические параллелизмы: ряд фраз начинается, как и в *Авиаторе* — с глагола «говорить»: «Говорили врачи», «говорили больные», «говорили родственники больных»¹⁷. Арсений, однако, исключение: как сообщает повествователь, он имел склонность говорить мало.

В романе *Лавр* главному герою предстоит пройти ряд испытаний после смерти его возлюбленной Устины и ребенка, которого она носила; он становится врачом, как дед, воспитавший его. В *Авиаторе* доктор Гейгер просит пациента Платонова «упражняться» в письме, чтобы восстановить свое непрожитое прошлое. В обоих случаях роль слова является ключевой в процессе исцеления главных героев, возвращения их к жизни.

Мир вещей и предметов

По мере того как у главного героя восстанавливается память об именах близких, он сам постепенно вступает в контакт с совершенно неизвестным ему настоящим, заново открывая для себя не только собственное личное прошлое, но и новый быт, и, как следствие, узнавая новые слова. Например, одним из первых предметов, которые открывает для себя Платонов, становится компьютер — еще одно слово, выделенное в тексте Водолазкина курсивом. Герой называет компьютер «игрушкой» и «забавной штукой» [с. 49, 53]. Он сразу напоминает ему волшебный фонарь как знак прошлого:

Сегодня он показал мне *компьютер*. Дорогая, видимо, и *грушка*. Нажмешь на одну кнопку — загорается маленький экран. Нажмешь на другую — высвечиваются фотографии. Как в «*волшебном фонаре*» [с. 49; разрядка наша. — Дж. М.].

Среди новых для героя предметов мы видим и телевизор (слово выделено курсивом в романе; с. 76). Это знакомство не вызывает у Платонова энтузиазма, столь ожидаемого доктором Гейгером, однако в очередной

¹⁶ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2012, с. 7.

¹⁷ Там же, с. 8.

раз наводит героя на мысли о прошлом, вызывает воспоминания о «синематографе» [с. 76] — гораздо более привлекательном, по его мнению. Интересно, что герой вспоминает в данном случае именно знакомое ему слово французского происхождения, высокий стиль которого резко контрастирует с разговорным «т е л и к» (разрядка наша. — *Дж. М.*; в тексте Водолазкина курсив), как Гейгер предлагает герою называть телевизор. В этом контексте лексический ряд: компьютер, пишущая машина, волшебный фонарь, телевизор, синематограф, телик, подчеркивает не только историческое расстояние, разделяющее главных героев, но и разницу их мировоззрений. Эта дистанция становится еще более ощутимой, когда Платонов, впервые употребляя в речи англицизм «ток-шоу», отмечает пошлость телевизионного мира и, в частности, интонации телеведущих:

Когда он ушел, я смотрел телевизор — то, что здесь по-английски называют talk-show. Все друг друга перебивают. Интонации склочные и малокультурные, пошлость невыносимая. Неужели это мои новые современники? [с. 83–84]

Телевидение становится своеобразным инструментом, позволяющим Платонову увидеть пока еще неизвестный ему мир — тот, что он еще не познал непосредственно сам, — и этот мир его неприятно удивляет. Его поражает, что все в нем «играют» — например, играют в выживание на необитаемом острове. Это, естественно, заставляет героя задать еще один риторический вопрос, подспудно отсылающий к его личному опыту на Соловках: «Получается, что у них в жизни не было острова, на котором нужно выжить. Им этого, что ли, не хватает?» [с. 95].

Между тем Платонов и сам парадоксальным образом становится звездой телеэкрана (того симуляционного мира, в котором оказался и фотограф Снегирёва). Он входит в «медийное пространство» в качестве «*нюсмейкера*» [с. 115; слова выделены курсивом в тексте], а затем как актер в рекламных роликах. И когда он впервые оказывается в телевизионной студии на Петроградской и его гримируют, предметы, которые он видит, снова заставляют его вспомнить мир прошлого:

На телевидении меня сначала гримировали — пудрили лицо, распыляли на волосы лак из железной банки. В мое время это называли п у л ь в е р и з а т о р о м, а сейчас — с п р е е м. С п р е й, конечно, короче [с. 139; разрядка наша. — *Дж. М.*].

Большое количество англицизмов в русском языке — например, «talk-show» (в тексте латиницей), «нюсмейкер» и «спрей» (в тексте кириллицей) — заставляет Платонова задуматься. Размышляя о том, что короткие английские слова удобны и позволяют экономить время и силы, герой сравнивает настоящую ситуацию с прошлым и приходит к выводу, что

последнее было, на его взгляд, куда более щедрым: «Только вот раньше на речи не сэкономили» [с. 139]. Позже Платонов узнает другой англицизм — «контейнер», и сравнивает его со старым «помойка». Его точка зрения становится понятной, когда он с горькой иронией описывает человека, роющегося в мусорном контейнере и аккуратно выбирающего то, что ему нужно: меняются названия предметов, но не реальность, которую Платонов видит еще более бедной. Об этом свидетельствуют реплики, которые он записывает в конце дневниковой страницы, посвященной описанию бытовой сцены. Один человек, узнавший героя, спрашивает: «А вас что, правда разморозили?», что Гейгер комментирует: «Это слава [...]. И признание» [с. 160]. Слава и признание — те самые, которые мучают героя рассказа Снегирёва, — и для Платонова не имеют никакой ценности в той России, где для него всё чужое и все чужие, «кроме Анастасии и Гейгера» [с. 201].

Когда Платонову разрешают выйти из больницы после долгих недель «заключения», первые места и достопримечательности, которые он видит уже не через экран, а в реальности, — самые главные в городе: Эрмитаж, Медный всадник, Исаакиевский собор. Затем герой, как всегда в сопровождении Гейгера, едет через Васильевский остров на Петроградскую сторону. И едет он, читаем в дневнике, «не в привычном с юности автомобиле, а в одном из обтекаемых аппаратов» [с. 97; разрядка наша. — Дж. М.]. Здесь снова возникает контраст между словом французского происхождения, введенным в русский язык в начале XX века, «автомобиль»¹⁸, и маркированным определением «обтекаемые аппараты» для обозначения современных машин. И этот контраст внутри одного предложения передает острое чувство отчужденности от всего того, что принадлежит современной реальности. Хотя по поводу памятников города Платонов пишет: «Никаких существенных перемен в сравнении с моим временем я не обнаружил» [с. 98], отношение героя к окружающему его новому миру ярко отражается на лингвистическом уровне. Так, описывая свою вторую поездку, он говорит, что удивлен скоростью «современных автомобилей» — и тут же в скобках добавляет: «лучше — *машина*, посоветовал Гейгер» [с. 101; здесь и в следующем примере курсив автора]. Здесь же он употребляет новый англицизм: «Мы *припарковались*» [с. 102] и замечает: «Сейчас я вернулся в совсем другой город. А того уже нет» [с. 123].

Необходимо подчеркнуть, что этот последний комментарий является заключительным на той странице дневника, где главный герой описывает обыск перед арестом в своей комнате в присутствии мамы и Анастасии.

¹⁸ Г. А. Крылов, *Этимологический онлайн-словарь русского языка Крылова Г. А.*, <https://krylov.lexicography.online/> [дата обращения: 24.05.2018].

Рассказывая об этом трагическом моменте своей жизни, Платонов вспоминает, как его взгляд остановился на дорогой ему с детства статуэтке Фемиды. Примечательно, что эту же значимую «вещь» Платонов найдет позднее в доме Насти, внучки Анастасии. Платонов хочет взять ее в руки, но не решается. Рядом с богиней справедливости он замечает собственную фотографию, и память увлекает его в другое место — в Сиверскую, где его семья арендовала дачу в далеком 1917 году, когда отец и сделал этот снимок. Он вспоминает запах воды в реке Оредеж (теперь ее название пишется без мягкого знака на конце, и оно больше не женского рода, как он отмечает не без особого удивления) и запах сосен. Он видит на фотографии свой взгляд, устремленный вдаль, и вспоминает слова отца, когда тот просил его принять эту позу: «фотопортрет включает твоё настоящее и прошлое, а может быть, и будущее» [с. 215]. Так фотография, тоже «знак времени» и значимая вещь, позволяет герою восстановить осколки и сложить мозаику собственной жизни. Как отмечает исследователь итальянской литературы Эммануэле Цинато¹⁹, фотография, цель которой — быть вещественным носителем памяти и «оглавлением» прошлого в будущем, часто фигурирует в современной литературе либо в виде описания изображений, либо в виде прямого включения в текст (от Винфрида Георга Макса Зебальда до Анни Эрно)²⁰.

Если вернуться к образу Фемиды, нужно подчеркнуть, что главный герой обращается к нему еще дважды: когда ближе к концу дневника он детально описывает совершенное им убийство Зарецкого и говорит, что Фемиды стала «орудием возмездия», и в последний раз, в самом конце дневника, когда через Платонова передается суть поэтики автора: «настоящее искусство — это выражение невыразимого, того, без чего жизнь неполна» [с. 410]. В итоге цикл воспоминаний завершается подробным описанием ночной картины детства Платонова в комнате, где Фемиды снова с весами и излучает справедливость. Этим подтверждается роль статуэтки как дорогой и родной ему вещи.

¹⁹ E. Zinato, *La breve estate di Gerda Taro: vita e morte della rivoluzione in Spagna. Note sul nuovo libro di Helena Janeczek*, «Laletteraturaenoi», <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/741-la-breve-estate-di-gerda-taro-vita-e-morte-della-rivoluzione-in-spagna-note-sul-nuovo-libro-di-helena-janeczek.html> [дата обращения: 24.05.2018].

²⁰ Фотография, отмечает также критик Н. Иванова, играет важную роль и в романе Марии Степановой *Памяти памяти*, где повествование движется «по обрывкам фотографий, пожелтевшим бумажкам, истлевающим письмам и не очень разборчивым почерком написанным дневникам» (Н. Иванова, *Дальше ты идешь один...*).

Итак, Водолазкин дарует Платонову, «переправленному» из советского времени в конец 90-х годов XX века, роль звена, связующего две далекие друг от друга эпохи. Герой говорит:

Интересует меня самая мелкая повседневность, то, что современникам кажется само собой разумеющимся и не достойным внимания. Это сопровождает все события, а потом исчезает, никем не описанное — как будто все происходило в вакууме [с. 196].

Повседневность важна для Платонова в особенности потому, что именно она позволяет ему вспомнить и восстановить осколки родного прошлого в личном измерении на фоне исторических событий, и это прошлое, как бывает в русской прозе последних десятилетий, в том числе в *Авиаторе*, «не просто потеснило — вытеснило современное»²¹. Прошлое, несмотря на свою трагичность, оказывается родным, в отличие от чужого, искусственно-го, симуляционного настоящего. И с этой точки зрения герой Водолазкина и фотограф Снегирёва, как и другие персонажи современной словесности, очень похожи. Единственное спасение героя Водолазкина — в Слове (благодаря ведению дневника перемешиваются и сопоставляются старые и новые образы, старые и новые слова, старые вещи и новые предметы, и они все уже никогда не будут потеряны) — в Слове, которому Водолазкин возвращает роль «властителя дум», утраченную в современном мире.

Ключевые слова: современная русская литература, современный русский язык, предметный мир, память, советское прошлое

LANGUAGE AND THE MATERIAL WORLD IN THE EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR*: BETWEEN PAST AND PRESENT

Summary: Eugene Vodolazkin shows a great interest in the status and the future of the Russian language in both his volume *Dom i ostrov (A House and an Island or the Language Instruments)* and in his several interviews, where he reflects on the main phenomena which have characterized the development of Russian over the recent decades. Such phenomena include: the wide use of English loanwords, even when a Russian equivalent is attested; the use of slang and colloquialisms; the use of diminutives and taboo language. In Vodolazkin's poetics, the Word has a central role, as the author believes that only by naming

²¹ Н. Иванова, *Правда и ложь воспоминаний...*

them, can things and objects become accessible and comprehensible. Hence — as the author remarks — by raising and not answering questions, literature also has the task of naming things. The novel *The Aviator* is fundamental from this point of view, as in it the historical link between word and entity often emerges: in his gradual discovery of reality with its new objects and names, the protagonist Innokenty Platonov successfully reconstructs fragments of the past through comparison with the present. As a result, early 20th century signs and words reappear in narration. This contribution centres on the analysis of past sign-word combinations and new, late-1990 objects and words (the former seen as foreignizing objects to the protagonist and the latter being often English loanwords), revolving around the dichotomy between the own, familiar element and the outside sphere (Familiar/Strange). The focus is thus on the linguistic and semiotic aspects of the author's artistic world.

Keywords: contemporary Russian literature, contemporary Russian, signs, memory, Soviet past

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Михаэль Кун

Германия, Йена
Йенский университет имени Фридриха Шиллера
Польша, Краков
Ягеллонский университет

О ЗНАЧИМОСТИ НЕМЕЦКОГО СМЫСЛОВОГО ФОНА В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *АВИАТОР*

В своей рецензии на роман *Авиатор* литературный критик Галина Юзефович приходит к следующему, меткому заключению: «[...] созданную Водолазкинским смысловую „луковицу“ можно — и нужно — раздевать еще долго, разворачивая под разными углами, рассматривая снятые слои на свет и не испытывая при этом ни разочарования, ни скуки»¹. Одним из таких слоев, на наш взгляд, является присутствие в четвертом романе² петербургского филолога и писателя Евгения Германовича Водолазкина немецкого смыслового фона. В тексте произведения этот фон предстает как упоминание исторических событий (Великая Отечественная война) и фигур (Карл Маркс, Адольф Гитлер), как одно из определяющих мест действия (Мюнхен) и регулярное использование немецких фраз, а также

¹ Г. Л. Юзефович, *Евгений Водолазкин. «Авиатор»*, в кн.: она же, *Удивительные приключения рыбы-лоцмана: 150 000 слов о литературе*, Москва 2017, с. 238.

² Романы Евгения Водолазкина в хронологическом порядке по состоянию на июнь 2018 г.: *Похищение Европы* (2005), *Соловьев и Ларионов* (2009), *Лавр* (2012) и *Авиатор* (2016).

в виде целого ряда второстепенных персонажей (генерал Миллер, хирург Дорн, профессор Майер). При этом особого внимания заслуживает русский немец Гейгер — ученый, сумевший в 1999 году воскресить заключенного Соловецкого лагеря особого назначения Иннокентия Платонова после почти 70-летнего пребывания того в ледяном плену. По мере развития сюжета петербургский интеллигент немецкого происхождения Гейгер в кратчайшие сроки проделывает путь от скрупулезного лечащего врача, таинственного начальника и придерживающегося строгой системы проводника в российские реалии конца XX века до незаменимого собеседника-оппонента, крайне ответственного соавтора дневника и единственного близкого друга семьи Платоновых.

Целью данной обзорной статьи является выявление причин необходимости присутствия именно немецкого смыслового фона в романе *Авиатор*, а также попытка выяснить, какие дополнительные сведения для понимания текста Водолазкина он в себе несет. Обязательность наличия немецкого фона в произведении российского писателя может быть, на наш взгляд, обоснована, как минимум, пятью разными подходами: биографическим, библиографическим, лингвистическим, литературоведческим и историческим.

Начать, полагаем, следует с того, что роман *Авиатор* содержит в себе множество отголосков биографии самого литератора. Жена писателя, Татьяна Руди, — русская немка родом из Казахстана. Водолазкин познакомился с ней во время учебы в аспирантуре при Отделе древнерусской литературы Пушкинского Дома и женат на ней с 1989 года³. В 1992 году, уже получив степень кандидата филологических наук, будущий романист проходил годичную стажировку в Мюнхенском университете, целью которой было изучение западной медиевистики и чтение курса лекций по древнерусской литературе. В период с 1998 по 2002 годы Водолазкин получал стипендию немецкого Фонда Александра фон Гумбольдта и занимался исследовательской работой в ФРГ. В Мюнхене же впервые публикуется его монография *Всемирная история в литературе Древней Руси* (2000), которую Водолазкин впоследствии защитил как докторскую диссертацию⁴. После возвращения в Россию, будучи уже ведущим научным сотрудником Пушкинского Дома, он продолжает и дальше активно интересоваться

³ См.: Е. Г. Водолазкин, *Дом и остров*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2017, с. 107–111.

⁴ См.: Отдел древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Водолазкин Евгений Германович, <http://odrl.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=1965> [дата обращения: 14.06.2018].

жизнью в Германии⁵. Почти пятилетнее пребывание российского писателя в столице Баварии⁶ позволило ему составить свое, основанное на личном опыте, мнение о немецком менталитете, культуре и о стране в целом. Исходя из этого, включение немецких мотивов в качестве составной части романа *Авиатор* выглядит вполне закономерным.

Литературное творчество Водолазкина изобилует германскими топонимами и персонажами. Прекрасно знакомый писателю Мюнхен часто является местом действия в его произведениях. Так, например, все события рассказа *Русский акцент* о непростых взаимоотношениях между преподавательницей немецкого языка и русским студентом из Челябинска происходят именно в столице Баварии⁷. Для главных героев повести *Близкие друзья* Мюнхен — родной город, в котором с вынужденными перерывами проходит вся их жизнь⁸. Герои рассказа *Служба попутчика* отправляются на автомобиле из Берлина в Мюнхен и по мере приближения к цели сближаются друг с другом⁹. В документальной прозе Водолазкина можно также довольно часто найти примеры, свидетельствующие о пребывании в Мюнхене специалиста по древнерусской литературе (*Русские звуки*¹⁰, *Инструмент языка*¹¹). При этом почти везде подчеркивается разительное отличие от городов России процветающей баварской столицы, куда герои писателя стремятся, чтобы работать¹² или учиться¹³. Тем более показателен тот факт, что в романе *Авиатор* смертельно больного Платонова в надежде на исцеление при помощи передовой медицины отправляют именно в Мюнхен — в крупный научный центр Европы¹⁴. Пускай в этом городе и не происходит иррациональных чудес, но как раз находясь там, герои Водолазкина принимают окончательные, зачастую поворотные решения, такие как кардинальная смена образа жизни и заключение брака¹⁵ или

⁵ См.: Е. Г. Водолазкин, *Мы между реальностью и мифом*, в кн.: он же, *Дом и остров, или...*, с. 293.

⁶ См.: Е. Г. Водолазкин, *О себе*, в кн.: он же, *Дом и остров, или...*, с. 317.

⁷ См.: Е. Г. Водолазкин, *Русский акцент*, в кн.: *Все в саду*, сост. Е. Д. Шубина, С. И. Николаевич, Москва 2016, с. 106–113.

⁸ См.: Е. Г. Водолазкин, *Близкие друзья*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2017, с. 375–428.

⁹ См.: Е. Г. Водолазкин, *Служба попутчика*, в кн.: он же, *Совсем другое время...*, с. 457–465.

¹⁰ См.: Е. Г. Водолазкин, *Русские звуки*, в кн.: он же, *Дом и остров, или...*, с. 56–57.

¹¹ См.: Е. Г. Водолазкин, *Инструмент языка*, в кн.: он же, *Дом и остров, или...*, с. 213–220.

¹² См.: Е. Г. Водолазкин, *Служба попутчика...*, с. 457–465.

¹³ См.: Е. Г. Водолазкин, *Русский акцент...*, с. 106–107.

¹⁴ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 387–399.

¹⁵ См.: Е. Г. Водолазкин, *Русский акцент...*, с. 111–113.

немедленное возвращение на родину¹⁶. К тому же центральные события литературных произведений петербургского писателя, действие которых полностью либо частично происходит в Мюнхене, случаются в Английском саду. В дневную пору герои Водолазкина предпочитают проводить там свое свободное время, отмечать знаменательные события и решаются на наивысшую откровенность¹⁷. В ночное время гигантский, плохо освещенный Английский сад, напротив, манит их к себе возможностью риска — это место, где могут случиться опасные для жизни происшествия¹⁸. Именно этот городской парк посреди красивого, но чужого города становится для русских героев Водолазкина тем уголком природы, который больше всего напоминает им родные края¹⁹.

Достаточно часто немцы являются второстепенными (*Лавр*, *Авиатор*), а то и главными героями литературных текстов Водолазкина (*Похищение Европы*, *Русский акцент*, *Служба попутчика*, *Близкие друзья*). Первоначально отсутствующее взаимопонимание русских и немецких героев постепенно сменяется симпатией, незаметно перерастающей в дружбу (*Инструмент языка*) или, в некоторых случаях, даже в любовные отношения (*Похищение Европы*, *Русский акцент*). В произведениях Водолазкина отстраненная, европейская ментальность рационально мыслящих немцев позволяет им задавать главные вопросы, относящиеся к России и Германии²⁰, или на фоне ярко выраженного контраста двух культур высказывать основополагающие для текстов утверждения²¹.

¹⁶ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 398–400.

¹⁷ См.: Е. Г. Водолазкин, *Близкие друзья...*, с. 377–381.

¹⁸ См.: Е. Г. Водолазкин, *Русский акцент...*, с. 107–113.

¹⁹ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 397–398.

²⁰ Приведем несколько примеров ключевых вопросов, которые немецкие герои Водолазкина чаще всего задают в конце произведений. Роман *Лавр* заканчивается вопросом купца Зигфрида из Данцига, являющимся основополагающим для всего текста: «Что вы [русские. — *М. К.*] за народ такой, говорит купец Зигфрид. Человек [Лавр. — *М. К.*] вас исцеляет, посвящает вам всю свою жизнь, вы же его всю жизнь мучаете. А когда он умирает, привязываете ему к ногам веревку и тащите его, и обливаетесь слезами» (Е. Г. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2016, с. 440–441). Схожим в своей риторичности и важности вопросом завершается и повесть *Близкие друзья*: «За год до смерти у Ральфа что-то приключилось с головой, и в его памяти осталась только Эрнестина. Больше он ничего не помнил. [...] Однажды спросил меня: „Скажите, Брунхильда, а с кем мы [немцы. — *М. К.*] воевали [имеется в виду Вторая мировая война. — *М. К.*] и главное — зачем?“» (Е. Г. Водолазкин, *Близкие друзья...*, с. 428).

²¹ Яркий пример такого утверждения можно найти в романе *Авиатор*: «— Чудеса — это в России, — взгляд [мюнхенского профессора. — *М. К.*] Майера стал грустным. — Вы [русские. — *М. К.*] там живете по законам чуда, а мы [немцы. — *М. К.*] пытаемся жить сообразно с реальностью. Впрочем, еще неизвестно, что лучше» (Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 399).

Совершенно отдельную группу литературных героев Водолазкина образуют русские немцы. Как правило, они представляют собой интеллигенцию (учителя, врачи, военные). Несмотря на свою явную неорганичность в русской среде, они тем не менее занимаются просвещением²², знают русскую ментальность²³ и готовы совершить подвиг²⁴. Тем самым, учительница Александра Мюллер (*Лавр*) и доктор Гейгер (*Авиатор*) способны стать по-настоящему родными для образованных русских героев Водолазкина.

Исходя из библиографии писателя, можно сделать вывод, что Мюнхен с Английским садом в сочетании с рефлекслирующими немецкими героями, и в особенности с русскими немцами, представляют собой необходимую противостоящую сторону в извечной русско-европейской полемике, продолжающейся в его произведениях. Без контрастных немецких мотивов, по мнению Водолазкина, невозможно по-новому взглянуть на Россию и русских, а также задать важнейшие вопросы.

Основная часть действия романа *Авиатор* происходит в городе на Неве, чье официальное название соответствует немецкому Sankt Petersburg²⁵. Следовательно, совершенно не удивительно, что произведение Водолазкина содержит в себе заметное количество слов, заимствованных из немецкого языка. Приведем два, на наш взгляд, самых красноречивых примера.

Для Иннокентия Платонова Петербург — родной, горячо любимый город, разлуку с которым он переживает особенно болезненно:

Возвращаясь из других мест, испытывал острое счастье. Его гармония противостояла в моих глазах хаосу, который пугал и расстраивал меня с детства²⁶.

Неудивительно, что одним из ранних детских стремлений Платонова становится отважная борьба с хаосом в виде огня в городе, где сама архитектура подчинена строгому порядку. Маленький Иннокентий мечтает руководить пожарной командой, то есть стать **брандмейстером**²⁷. Немецкое слово **Brandmeister** состоит из существительных **Brand** (нем.: «пожар»)²⁸ и **Meister** (нем.: «распорядитель»), что дословно можно перевести как рас-

²² См.: Е. Г. Водолазкин, *Лавр...*, с. 234–241.

²³ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 303.

²⁴ См.: там же, с. 398–399.

²⁵ См.: М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, т. 3, пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва, Москва 1971, с. 252.

²⁶ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 31. Далее цитаты будут приводиться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

²⁷ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 31–33.

²⁸ Здесь и далее перевод, если не указано иначе, наш. — М. К.

порядитель по тушению пожара²⁹. Позднее, ввиду открытия для себя более завораживающей профессии авиатора, Платонов отказывается от своей первоначальной мечты. Получается, что с отказом от профессии брендмейстера, окруженной в начале XX века ореолом всеобщего восхищения³⁰, главный герой незаметно для себя переходит на сторону хаоса. С хаосом в романе *Авиатор* ассоциируется другое пришедшее из немецкого языка слово: **фейерверк**. Немецкий **Feuerwerk** также состоит из двух существительных, **Feuer** (нем.: «огонь») и **Werk** (нем.: «делание»), и буквально переводится как делание огня³¹. В постсоветском 1999 году один из богатейших людей России абсолютно спонтанно решает устроить фейерверк на Елагином острове и приглашает на него получившего известность Платонова с его прагматичной невестой. Пускай и не по собственному желанию, главный герой принимает участие в шумном празднике огня, то есть торжестве беспорядка, устроенного отчасти в его честь³². Таким образом, один лишь переход от устаревшего ныне слова **брендмейстер**³³ к до сих пор актуальному **фейерверк** свидетельствует о кардинальном пересмотре ценностей как Платоновым, так и Россией образца 1999 года в сравнении с началом XX века.

Немаловажную функцию в романе Водолазкина выполняют и 20 немецких фраз, автором которых в подавляющем большинстве (16 раз) выступает русский немец Гейгер. Короткими иноязычными вставками петербургский врач не только подчеркивает свое особое происхождение («Deutschrusse» [с. 22], нем.: «русский немец»), но при их помощи он достигает договоренности с недавно очнувшимся пациентом Платоновым («Abgemacht» [с. 14], нем.: «договорились»), в эмоциональной форме высказывает свое критическое отношение к советской либо российской действительности («Schrecklich» [с. 391 и 243], нем.: «ужасно»; «O, mein Gott...» [с. 303], нем.: «Боже мой...») и власти («Wahnsinn...» [с. 264], нем.: «безумие...»; «Unglaublich...» [с. 276], нем.: «невероятно...»), комментирует («Sehr raffiniert» [с. 326], нем.: «очень изысканно»), или лаконично описывает представительницу «поколения юристов и экономистов» [с. 226] Настю («sprachfreudiges Mädchen» [с. 316], нем.: «разговорчивая девочка»). Их повторы, следующие сразу же за русскими аналогами дословные переводы, делают загадочный внутренний мир наблюдательного, но невероятно

²⁹ См.: Л. П. Крысин, *Толковый словарь иноязычных слов*, 2-е изд., доп., Москва 2000, с. 126.

³⁰ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 32–33.

³¹ См.: Л. П. Крысин, *Толковый словарь...*, с. 736.

³² См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 284–286.

³³ См.: Л. П. Крысин, *Толковый словарь...*, с. 126.

закрытого российского интеллигента чуть доступнее читателю. К тому же неоднократное присутствие немецких фраз либо в конце абзаца, либо в конце записей Гейгера, зачастую одним словом подытоживает главную тему и настроение его автора при составлении той или иной дневниковой записи³⁴.

Особняком в романе *Авиатор* стоят три самые длинные немецкие фразы, представляющие собой короткий диалог между немецким профессором Майером и смертельно больным Платоновым:

На вопрос «Wie geht es Ihnen?» [нем.: «как Ваши дела?»]. — М. К.] я ответил «Ich sterbe» [нем.: «я умираю». — М. К.]. В моем ответе отразились и присланные Гейгером материалы, и общее мое самоощущение, и, конечно же, Чехов — всё то, о чем доктор Майер имел самое смутное представление. Он пробормотал «Noch nicht» [нем.: «еще нет». — М. К.], и в дальнейшем мы общались с помощью переводчицы: мой гимназический немецкий на этом иссяк [с. 398].

Согласно воспоминаниям Ольги Книппер-Чеховой³⁵, предсмертными словами ее мужа Антона Чехова, тоже в недостаточной мере владевшего немецким, стали оставшиеся без ответа «Ich sterbe...»³⁶. Они были адресованы немецкому доктору в Баденвейлере. За «Ich sterbe» [с. 398] героя романа *Авиатор*, напротив, следуют обнадеживающие слова «Noch nicht» [с. 398] мюнхенского специалиста. Тем самым ответ доктора Майера на процитированные Платоновым предсмертные слова русского классика предваряет собой открытый финал романа.

Установление интертекстуальных связей также может привести к занимательным выводам касательно важности немецкого смыслового фона в произведении Водолазкина: от лежащих на поверхности, как, например, явное родство «противоположных крайностей»³⁷ Платонов — Гейгер и Обломов — Штольц из романа Ивана Гончарова *Обломов* (1859), до глубоко спрятанных, таких как германское происхождение фамилии главного

³⁴ Приведем несколько примеров передачи одной немецкой фразой главной темы записи Гейгера: необходимость в деньгах («Geld» [с. 250], нем.: «деньги») и нехватка времени («Zeit, Zeit» [с. 374], нем.: «время, время»). Свое хорошее настроение русский немец подчеркивает фразой «Aber schön» [с. 258], нем.: «но красиво», а крайнее раздражение грубым словом «Scheisse [...]» [с. 376], нем.: «дерьмо...».

³⁵ См.: О. Л. Книппер-Чехова, *О А. П. Чехове*, в кн.: *А. П. Чехов в воспоминаниях современников*, сост. Н. И. Гитович, Москва 1986, с. 612–632.

³⁶ Там же, с. 632.

³⁷ И. А. Гончаров, *Обломов*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений и писем: в двадцати томах*, т. 4, Санкт-Петербург 1998, с. 164.

героя любимой книги Платонова³⁸, с которым он себя ассоциирует. Нам хотелось бы рассмотреть один из подобных, тщательно завуалированных случаев.

Следуя предположению Ирины Чайковской³⁹, роман Водолазкина мог получить свое название в честь одноименного стихотворения Александра Блока, которое увидело свет в 1912 году⁴⁰. Один из самых ярких представителей русского Серебряного века носил немецкую фамилию⁴¹:

Его дед по отцу вел свой род от врача императрицы Елизаветы Петровны, Ивана Леонтьевича Блока, мекленбургского выходца и дворянина, получившего образование на медицинском факультете одного из германских университетов и прибывшего в Россию в 1755 году⁴².

Впрочем, с Германией великого стихотворца связывало не только происхождение. Будучи представителем младшего поколения символистов, он живо интересовался немецкой культурой и в особенности почитал Фридриха Ницше и Рихарда Вагнера⁴³. В романе Водолазкина имя русского поэта с немецкими корнями упоминается во время первой пресс-конференции после разморозки Платонова. Неожиданный вопрос из последних рядов конференц-зала вскрывает сведения о посещении Иннокентием поэтического вечера Блока и даже о том, что тот знал телефонный номер поэта⁴⁴. Вместе с тем, состоящий из 12-ти строф блоковский *Авиатор*⁴⁵ — одно из немногих стихотворений, которое Платонов смог выучить

³⁸ «I [Робинзон Крузо. — М. К.] was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen, who settled first at Hull. [...] he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinsón Kreutznaer; but by the usual corruption of words in England we are now called, nay, we call ourselves, and write our name, Crusoe, and so my companions always called me» (D. Defoe, *Robinson Crusoe*, London–New York 1963, с. 1).

³⁹ См.: И. Чайковская, *Возвращение авиатора. Евгений Водолазкин. «Авиатор», «Знамя» 2017, № 2*, <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/vozvraschenie-aviatora.html> [дата обращения: 14.06.2018].

⁴⁰ См.: Л. И. Чурсина, *Блок и авиация (по материалам периодики начала XX в.)*, в кн.: *Александр Блок. Исследования и материалы*, редкол.: Ю. К. Герасимов (отв. ред.), Н. Ю. Грякалова, А. В. Лавров, Ленинград 1991, с. 221–227.

⁴¹ См.: М. А. Бекетова, *Александр Блок. Биографический очерк*, 2-е изд., Ленинград 1930, с. 11.

⁴² Там же.

⁴³ См.: М. Дьёндьёши = M. Gyöngyösi, *А. Блок и немецкая культура: Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер = A. Blok und die deutsche Kultur: Novalis, Heine, Nietzsche, Wagner*, Frankfurt am Main 2004, с. 11.

⁴⁴ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 131–132.

⁴⁵ См.: А. А. Блок, *Авиатор*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений и писем: в двадцати томах*, т. 3, Москва 1997, с. 20–21.

наизусть⁴⁶. Отрывки из этого произведения он трижды цитирует в своих дневниковых записях. Воспоминание о Блоке побуждает его воспроизвести первую строфу стихотворения:

Летун отпущен на свободу,
Качнув две лопасти свои,
Как чудище морское — в воду,
Скользнул в воздушные струи [с. 132].

Несмотря на возвышенность начальных строк стихотворения, уже в его первом слове содержится беспокойство. Как заметила Л. И. Чурсина⁴⁷, более привычное для начала XX века слово **аэроплан** заменено Блоком на **летун**, что в словаре Владимира Даля толкуется как «злой воздушный дух, огненный змѣй»⁴⁸. Позднее, в третьей строке первой строфы уже сам **летун** сравнивается с «чудовищем морским» [с. 132]. Маловероятно, что в начальных строках дважды маркированное зло способно в целостности и сохранности вернуть «недрогнувшего пилота»⁴⁹ на землю. Память о заветной мечте детства — «покорение неба» — навеивает знатоку аэропланов Платонову пятую строфу блоковского *Авиатора*:

А здесь [в небе. — М. К.], в колеблющемся зное,
В курящейся над лугом мгле,
Ангары, люди, все земное —
Как бы придавлено к земле... [с. 155]

Между тем дебютный полет «авиатора Платонова» (как неоднократно именуется герой) в 1999 году заставляет его вспомнить о крушении аэроплана Фролова, свидетелем которого он был во время посещения авиационного митинга на Комендантском аэродроме. Описание мгновений ожидания перед вылетом, сам полет, катастрофа, а затем и вид разбившегося летчика с «неестественно вывернутой рукой» [с. 272] представляет собой своеобразный вариант стихотворения *Авиатор*, только прозаический⁵⁰. Не случайно в конце описания катастрофы «человек Серебряного века» [с. 131] Платонов вновь цитирует Блока, на сей раз мрачную девятую строфу:

⁴⁶ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 132.

⁴⁷ См.: Л. И. Чурсина, *Блок и авиация...*, с. 224.

⁴⁸ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2, 2-е изд., исправленное и значительно умноженное по рукописи автора, С.-Петербург—Москва 1881, с. 249.

⁴⁹ А. А. Блок, *Авиатор...*, с. 20.

⁵⁰ См.: И. Чайковская, *Возвращение авиатора...*

Уж поздно: на траве равнины
 Крыла измятая дуга...
 В сплетеньи проволок машины
 Рука — мертвее рычага... [с. 272]

Описание гибели авиатора Фролова в сочетании с отрывками из стихотворения настраивает на неутешительный исход судьбы главного героя романа Водолазкина, поскольку от своего детского прозвища («авиатор Платонов»), даже после чудесного возвращения к жизни, он не отказывается. Более того, Платонову в прямом⁵¹ и переносном смысле⁵² в 1999 году все-таки удается оторваться от земли. Однако, вероятнее всего, за «достаточно широкий» [с. 409] вид сверху герою *Авиатора* придется заплатить слишком высокую цену.

Роман петербургского писателя представляет собой любопытное изображение XX века, построенное на симбиозе «большой» (общественной) и «малой» (персональной) историй⁵³. За первое, более привычное понимание истории в произведении отвечает Гейгер; за второе, нестандартное, — Платонов. Русский немец, привыкший доверять науке и фактам, рассматривает прошлое в свете знаменательных событий, таких как революции и войны⁵⁴. «Не нонешнего века человек» [с. 222] Платонов, напротив, остается полностью безразличным к значимым историческим явлениям. Для него личные воспоминания гораздо ценнее⁵⁵. По его мнению, все судьбоносные события вытекают из «каждой отдельной личности» [с. 93]. Такие полярно разные взгляды на историю наглядно демонстрирует диалог Гейгера и Платонова о причинах Октябрьской революции:

— Почему, как вы думаете, произошел октябрьский переворот? — спросил меня Гейгер. — Вы ведь всё это видели.

[...]

— В людях накопилось много зла... — подбираю слова для ответа. — Должен же был найтись этому выход.

— Любопытно как. Любопытно... Вы не связываете, значит, переворот с общественной ситуацией, с историческими предпосылками и прочими делами?

⁵¹ В романе *Авиатор* Платонов совершает в 1999 г. первые в своей жизни авиарейсы: Санкт-Петербург — Москва [с. 268–269], Санкт-Петербург — Мюнхен [с. 397] и Мюнхен — Санкт-Петербург [с. 399–411]. Исход последнего перелета остается неизвестным.

⁵² Платонов создает совместно с двумя соавторами, Гейгером и Настей, масштабный дневник XX в.

⁵³ См.: К. Филатов, *Евгений Водолазкин. «Авиатор»*, «Звезда» 2016, № 6, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2016/6/evgenij-vodolazkin-aviator.html> [дата обращения: 14.06.2018].

⁵⁴ См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 65.

⁵⁵ См.: там же, с. 161–162.

- А разве всеобщее помутнение — не историческая предпосылка?
[...]
— Но считается, что у помутнения семнадцатого года имелись свои причины — война там, обнищание народа, не знаю, что еще...
— Бывали времена гораздо хуже — и ничего, никаких помутнений.
[...]
— Интересно вы мыслите. Как-то даже неисторически... [с. 83]

Абсолютно по-разному Гейгер и Платонов смотрят и на время. Первый, будучи человеком науки, склоняется к линейному ходу времени. Вторым, обнаруживающий себя человеком искусства, предпочитает циклическое. В одной из своих записей Гейгер следующим образом объясняет разницу между двумя отношениями ко времени⁵⁶:

Я тут прочитал, что календарные даты принадлежат к линейному времени, а дни недели — к циклическому.

Линейное время — историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже.

Можно сказать, вечность [с. 229].

Очевидно, что в романе *Авиатор*, книге о XX столетии, совершенно точно превалирует циклическое время⁵⁷. Прежде всего это связано с научно-фантастической составляющей произведения, согласно которой «ровесник века» [с. 47] Платонов пробуждается после многолетнего сна в 1999 году. У него почти 70-летний разрыв с собственным временем. Он ничего не помнит и лишь постепенно, при помощи обрывочных воспоминаний, восстанавливает пережитое. В данном случае, русский немец Гейгер со своей настойчивой просьбой вести подробный дневник выступает, отчасти сам не осознавая того, в роли заказчика масштабного проекта, разработанного по канонам циклического времени⁵⁸. Заказанный доктором

⁵⁶ См.: А. Рудалёв, *Неживая материя замороженного «Авиатора»*, «Свободная пресса», 20.04.2016, <http://svpressa.ru/blogs/article/147045/> [дата обращения: 14.06.2018].

⁵⁷ Первоначально перед каждой записью указывается только день недели; в начале второй части *Авиатора* к ним в скобках добавляется и имя автора. Ближе к концу романа исчезают сперва дни недели, а затем и имена. Таким образом, дневниковые записи трех авторов (Платонова, Гейгера и Насти) соединяются в единое целое.

⁵⁸ Об особой миссии доктора Гейгера в романе *Авиатор* и о слиянии записей разных авторов в единый текст писали многие исследователи творчества Водолазкина, в частности Галина Юзефович (Г. Л. Юзефович, *Евгений Водолазкин...*, с. 234–238), Наталья Максимова и Галина Белолипская (Н. В. Максимова и Г. С. Белолипская, *Российские медиа конца XX века как предмет изображения в романе Евгения Водолазкина «Авиатор»*, «Гуманитарные исследования» 2017, № 2, с. 34–40), Янина Солдаткина (Я. В. Солдаткина, *Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Rhema. Рема» 2016, № 3, с. 19–28) и Ирина Чайковская (И. Чайковская, *Возвращение авиатора...*).

дневник в метафорическом смысле можно сравнить с грандиозным русско-немецким мостом, призванным соединить друг с другом начало и конец XX века. Следуя этой метафоре, «лишенный и времени, и пространства» [с. 297] русский Платонов предстает в образе проектировщика и координатора проекта. Возведением же моста через реку времени шириной около 70-ти лет из неоднократно менявшего свое название Петербурга 1999 года в Петербург примерно 1907 года занимается интернациональная команда: Иннокентий Платонов (Российская империя, РСФСР, СССР и Российская Федерация), Гейгер (Германия, СССР и Российская Федерация) и Настя Воронина (СССР и Российская Федерация). Опорами строения являются определенные годы, которые устанавливаются бессистемно, полностью при этом завися от хаотичных воспоминаний координатора проекта и его указаний. За их монтаж, по преимуществу, отвечает приверженец линейного времени Гейгер. Пролетные же строения моста составляют «неисторические», то есть вневременные, реальные или выдуманнные описания событий из жизни Платонова. К их установке со второй части романа Иннокентием привлекаются и Настя с Гейгером. При строительстве русско-немецкого моста основная проблема возникает с 1923 годом, годом убийства Зарецкого. Лишь совместными усилиями несущую опору удастся установить, и только после этого раскаявшемуся в совершенном убийстве Платонову удастся пересечь реку времени и вернуться «к состоянию до греха» [с. 409], то есть приблизительно в 1907 год⁵⁹, когда в семье Иннокентия еще ничего не предвещало беды.

На судьбу всего XX века в огромной степени повлияли сложные взаимоотношения между Россией⁶⁰ и Германией⁶¹. Именно с этими странами в прошлом столетии связаны периоды откровенной вражды (Первая и Вторая мировые войны) и тесного сотрудничества (между мировыми войнами и с 1945 года). Закономерно, что для сооружения покаянного памятника XX веку будущим поколениям (в первую очередь, для еще не появившейся на свет дочери Платонова)⁶² враги и друзья — русские (Иннокентий и Настя) и немцы (формально к ним стоит причислить

⁵⁹ Ориентировочно до 1907 г. весы статуэтки Фемиды были на месте. После того как маленький Иннокентий их отломил, в его семье начали происходить трагедии (смерть близких, убийство, арест и т. д.).

⁶⁰ Под Россией подразумеваются здесь Российская империя (1721–1917), РСФСР (1917–1922), СССР (1922–1991) и Российская Федерация (с 1991).

⁶¹ Под Германией подразумеваются здесь Германская империя (1871–1918), Веймарская республика (1919–1933), Третий рейх (1933–1945), оккупированная Германия (1945–1949), ФРГ (1949–1990) / ГДР (1949–1990) и объединенная Германия (с 1990).

⁶² См.: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 336.

Гейгера еще и как однофамильца немецкого физика Ханса Вильгельма Гейгера, изобретшего в 1908 году «газоразрядный прибор для обнаружения и исследования различного рода радиоактивных и других ионизирующих излучений»⁶³), — подходят как нельзя лучше.

Представленные в статье биографический, библиографический, лингвистический, литературоведческий и исторический подходы как способы обнаружения причин столь высокой значимости немецкого смыслового фона в романе Евгения Водолазкина *Авиатор* полностью себя оправдывают. Факты из биографии писателя способны пролить свет на источник роли немецких мотивов в произведении. Частое использование немецких топонимов (в особенности Мюнхена с Английским садом) необходимо для создания контраста с российскими, а практически обязательное присутствие героев-немцев нередко сопряжено с озвучением ими основных утверждений и вопросов, кардинальных для тех или иных произведений, в частности для романа *Авиатор*. Использование заимствованных из немецкого языка слов, а также коротких иноязычных фраз требуется для демонстрации изменения ценностей в России начала и конца XX века, раскрытия внутреннего мира загадочного доктора Гейгера, а также лаконичной передачи настроения и основной темы дневниковых записей русского немца. В то же время ответ мюнхенского профессора Майера на предсмертные слова Чехова призван дать больному Платонову некую надежду на отсрочку перед смертью. Стихотворение Александра Блока, русского поэта с немецкой фамилией и немецкими корнями, дарит роману Водолазкина не только заглавие, но и предсказывает трагическую судьбу «авиатора Платонова». Однофамилец известного немецкого физика со своим педантичным взглядом на историю и время абсолютно незаменим при строительстве русско-немецкого моста, который должен вернуть раскаявшегося Платонова в счастливое, лишенное греха детство и служить памятником XX веку для потомков.

Безусловно, ни представленный обзор, ни пять разных подходов не способны указать даже на большинство причин важности присутствия именно немецкого смыслового фона в романе *Авиатор*. Они лишь предлагают возможные методы для дальнейших, более глубоких исследований произведения Евгения Водолазкина.

⁶³ Н. А. Слука, *Гейгера–Мюллера счетчик*, в кн.: *Новая российская энциклопедия: в двенадцати томах*, т. 4 (2), ред. А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян, Москва 2008, с. 105.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Авиатор*, смысловой фон, немецкие мотивы, обзор

**ABOUT THE SIGNIFICANCE OF GERMAN SEMANTIC
BACKGROUND IN EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL
*THE AVIATOR***

Summary: The German semantic background is playing a decisive role in the fourth novel of contemporary Russian novelist Eugene Vodolazkin. In *The Aviator* this background is represented through historical events and figures, furthermore important scenes and many German phrases also many literary characters especially the main character's only friend, the German from Russia Geiger. This article gives an overview consist of five various rudiments showing the obligatory presence of German motifs in Eugene Vodolazkin's novel. The offered rudiments consist of biographical, bibliographical, linguistic, literary and historical approach are showing on the essential role of German semantic background in the novel *The Aviator*.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *The Aviator*, semantic background, German motifs, overview

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Наталья Семёнова

Россия, Санкт-Петербург

Санкт-Петербургский государственный университет

**АДРЕС КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО:
РАССКАЗ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА
ЖДАНОВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ
МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ И ЖИЗНЬЮ**

Введение

В 2017 году вышел в свет сборник рассказов *В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной*. Помимо произведения Евгения Водолазкина *Ждановская набережная между литературой и жизнью* антология включает тексты Татьяны Толстой, Никиты Елисеева, Дмитрия Быкова, Андрея Битова, Даниила Гранина, а также других писателей и деятелей искусства. Книга продолжила традицию литературной серии, выпускаемой издательством «АСТ» («Редакция Елены Шубиной») совместно с журналом «Сноб»¹. Начало проекта было положено подборкой статей «Сноб». *Герои: 30 лучших очерков 2008–2011* (2011). Затем

¹ Составителями антологий выступили Елена Шубина и Сергей Николаевич, однако в последних двух сборниках, посвященных Москве и Петербургу, Николаевич уже не участвовал. Полный перечень сборников серии см.: https://ast.ru/series/snob-1078469/?CODE=snob-1078469&%3FCODE=snob-1078469&PAGEN_1=1 [дата обращения: 11.01.2019].

появились: *Всё о моем отце* (2011), *Всё о Еве* (2012), *Красная стрела* (2012; републикация *Красная стрела: 85 лет легенде*, 2016), *Стоп-кадр. Ностальгия* (2015), *Все в саду* (2016), *Москва. Место встречи* (2017)².

Формат сборников представляет собой коллекцию индивидуальных опытов и воспоминаний, не ограниченных рамками жанра. Как отметил Сергей Николаевич в предисловии к сборнику *Все в саду*, «тут и мемуарная проза, и эссеистика, и non-fiction, и чистый fiction»³. Помимо жанрового разнообразия сквозной для антологий является тема памяти и погружения в прошлое: «Все эти даты, праздники, годовщины, сентиментальный и мучительный хлам, предназначенный лишь для того, чтобы служить доказательством, что нас любили, что мы любили сами...»⁴. Прустианский эффект дополняется диалогом с предшествующими поколениями и с литературной традицией. Не случайно подзаголовок *В Питере жить — Личные истории*. С другой стороны, у последнего сборника есть еще одно трансцендентное измерение — он является продолжением петербургского текста русской литературы, когда собранные персональные свидетельства становятся частью сложного целостного единства.

Методология

Владимир Топоров выделяет следующие особенности петербургского текста: город представлен как синтез природы и культуры. Отмечается изоморфность Петербурга и его природного пространства, использование общих категорий описания (просторность, пустота vs скученность, теснота), которые служат для выражения неких метафизических реальностей. Эти описания отличаются единообразием, в связи с чем становится возможным сформировать словарь признаков Петербурга. Тезаурус строится на основе бинарных оппозиций, демонстрирующих антитетичность и антиномичность города на Неве. Оппозиции создают напряженность взаимодействующих разнонаправленных смыслов, таких как цивилизованный/европейский

² В сборнике *Стоп-кадр. Ностальгия* опубликован рассказ Водолазкина *Опыт описания дачной местности*, в книге *Все в саду* — текст *Русский акцент*, в антологии *Красная стрела — Служба попутчика*. В последнем на сегодняшний день сборнике *Счастье-то какое! В прозе и стихах* (2018, сост. М. А. Кучерская) вышел рассказ *Детский сад*.

³ С. Николаевич, *Роман с садом*, в кн.: *Все в саду: рассказы, эссе*, сост. С. Николаевич, Е. Шубина, Москва 2016, с. 8.

⁴ С. Николаевич, *Бусы из хрусталя*, в кн.: *Стоп-кадр. Ностальгия: рассказы, эссе*, сост. С. Николаевич, Е. Шубина, Москва 2015, с. 5.

Петербург и город, в котором «нигде человеку не бывает так тяжело»⁵. В результате формируются два семантических ряда с положительной и отрицательной коннотациями. Продемонстрируем это на примере организации пространства: на одном полюсе оказываются «жилище неправильной формы и невзрачного или отталкивающего вида, комната-гроб, жалкая коморка, грязная лестница, колодец двора, дом — „Ноев ковчег“, шумный переулочек, канава, вонь, известка, пыль, крики, хохот, духота»⁶. На другом полюсе — проспект, площадь, набережная, остров, дача, шпиль, купол. С первым кластером негативных значений связаны также слухи, подслушивания, шепоты. Дополняет картину миражность и призрачность города, пропитанного мифами и преданиями, населенного героями литературных произведений и памятниками искусства.

Немаловажно, что Петербург позиционируется Топоровым «как мифологизированная антимодель Москвы»⁷. Противопоставление городов проводится по принципу: природное, возникшее само собой — искусственное, созданное по чьему-либо плану («вдруг»). Поскольку процесс образования города развернут во времени, то это автоматически предполагает наличие истории⁸. Соответственно, две столицы различаются по своему типу и по архитектурному устройству: в терминологии Юрия Лотмана Москва — город концентрический, а Петербург — эксцентрический⁹.

Противостояние Москвы и Петербурга на пространственно-временном уровне, проявляющееся в различии структур обоих городов, фиксируют и современные урбанисты. Так, Оуэн Хазерли замечает, что итальянские архитекторы России — Растрелли и другие:

[...] взяли формальные приемы классицизма и барокко и расширили их до невиданных ранее пределов. Итальянским и французским городам еще нужно было избавиться от средневековой сутолоки, чтобы соответствовать математически выверенным предписаниям градостроителей. И в Москве раздолье Красной площади упирается в безотрадную пуганицу средневековых улочек. В Петербурге таких помех не было. Соответственно, отличительной особенностью города стал Невский проспект, широта и простор которого поражают до сих пор. Проспект ведет к Дворцовой площади, чей размер и ровный рельеф производит не менее

⁵ В. Н. Топоров, *Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему)*, «Труды по знаковым системам», т. 18: *Семиотика города и городской культуры. Петербург*, Тарту 1984, с. 7.

⁶ Там же, с. 25.

⁷ Там же, с. 11.

⁸ Ю. М. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, «Труды по знаковым системам», т. 18, с. 35.

⁹ Там же, с. 31.

грандиозное впечатление. Как будто в самом сердце города решено было воссоздать необъятное пространство, его окружавшее¹⁰.

Прежде чем мы перейдем к анализу рассказа Водолазкина, остановимся еще на двух моментах. В XX веке в семиотике пространства жилища возник феномен коммунальной квартиры, который повлиял на культуру повседневности, быт и устройство жизни, на восприятие категорий другого субъекта, «свое»/«чужое», «приватное»/«публичное». Илья Утехин описал свойства жизненного пространства коммунальной квартиры: оно функционально, семиотично, символично, является пространственно-временным континуумом, открыто для восприятия («граница приватного пространства с публичным проницаема, публичное же пространство прозрачно»), замкнуто (соседей не выбирают), имеет историю и память (рассказы соседей и родственников)¹¹. Не будучи исключительно петербургской особенностью, эстетика коммунальных квартир генетически восходит к образам «петербургских углов», невзрачных переулков и дворов-колодцев, ее можно считать одной из составляющих «ленинградского текста»¹².

Наконец, важным компонентом петербургского текста является «семиотический полиглотизм»¹³. Город представляет собой «место встречи различных культурных языков», с течением времени он обретает «сложную топо-культурную структуру, поддерживаемую многословностью и многонациональностью его населения»¹⁴. Условием ее функционирования является внешний наблюдатель, в качестве которого может выступать иностранец или москвич. Прочитанное выше впечатление Хазерли от Невского проспекта и Дворцовой площади подтверждает мысли Лотмана о взгляде «другого» и театральности петербургского пространства, вызывающего ощущение декорации.

Метафора города-сцены продолжается Лотманом благодаря использованию образа кулис — непарадного, приватного пространства.

¹⁰ О. Хазерли, *На площади. В поисках общественных пространств постсоветского города*, пер. Д. Симановского, Москва 2012, «ЛитРес», <https://www.litres.ru/ouen-hazerli/na-ploschadi-v-poiskah-obschestvennyh-prostranstv-postsovetskogo-goroda/> [дата обращения: 11.05.2018].

¹¹ И. В. Утехин, *Очерки коммунального быта*, Москва 2004, с. 43–47.

¹² Термин обосновывается в работах: М. В. Рождественская, «Ленинградский текст» *Петербургского текста*, в кн.: *Петербургский текст в русской литературе XX в.: материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов*, ч. II, Санкт-Петербург 2002, с. 3–14; И. З. Вейсман, *Ленинградский текст Сергея Довлатова: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Саратов 2005.

¹³ Ю. М. Лотман, *Символика Петербурга...*, с. 44.

¹⁴ Там же, с. 44, 45.

В петербургском тексте таковым становятся не только мрачные углы, каморки и коммунальные квартиры, но шире — среда обитания, закрытая для взгляда извне. В связи с этим Дмитрий Лихачёв отмечает существование социальной и этнической дифференциации районов в любом старом городе¹⁵.

Так через топографию Петербурга проступает в буквальном смысле его разноликость, и в этом же заключается цель сборника *В Питере жить* — показать портрет города через его представителя. Поэтому в антологии объединены личные истории с обширной географией — от Дворцовой площади и Васильевского острова, до бывших «заводских окраин».

Замечание Лихачёва перекликается с идеями американских и британских социологов и психологов. Ричард Флорида, который опирался в своем исследовании на работы Сэма Гослинга и Джейсона Рентфрью, отметил кластеризацию ценностей, верований и характеристик людей по географическому принципу. Психологи сделали вывод о том, что некоторые места (и их жители) с течением времени «приобретают те или иные черты личности» и назвали это «социальным эффектом основателя»¹⁶. Причем фигура последнего не обязательно сводится к тому, кто был инициатором создания города (в нашем случае — к Петру I). В конечном итоге это значит, что вопреки поговорке «не место красит человека», в действительности именно определенный локус привлекает соответствующего ему субъекта возможностью самореализации. Данная концепция позволяет утверждать, что петербургский текст не завершился с произведениями Андрея Белого, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама. Он продолжает свое существование, поскольку есть писатели, которые генерируют свои художественные высказывания именно благодаря «метаязыку» и «креативной энергии» города, о котором они пишут.

¹⁵ Д. С. Лихачёв, *Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века (по воспоминаниям)*, «Труды по знаковым системам», т. 18, с. 72.

¹⁶ Р. Флорида, *Кто твой город? Креативная экономика и выбор места жительства*, пер. Е. Лобковой, Москва 2014, с. 201.

***Ждановская набережная между литературой и жизнью:* пространство, персонажи, претексты**

На первый взгляд, рассказ *Ждановская набережная* является вполне традиционным петербургским текстом. Вторая часть заглавия — «между литературой и жизнью» — отсылает к миражности и мифологичности образа города. Амбивалентность пространства достигается за счет того, что адрес находится сразу в двух мирах — реальном и фикциональном. Ключевой топоним — Ждановская набережная, дом 11 — возникает несколько раз в повести *Аэлита* Алексея Толстого, первый раз в главе *Странное объявление*: «Инженер, М. С. Лось, приглашает, желающих лететь с ним 18 августа на планету Марс, явиться для личных переговоров от 6 до 8 вечера. Ждановская набережная, дом 11, во дворе»¹⁷.

В рассказе Водолазкина космическая одиссея несколько раз иронически обыгрывается. Так, в эпизоде с обнаружением подозрительного торта в парадном возникает буквальная отсылка к претексту:

Ровно через четыре минуты в описанный Алексеем Толстым двор влетела спецмашина. Из нее вышли люди в чем-то в виде скафандров, что опять-таки связывало происходящее с полетом на Марс. [...] Весь двор следил, как из нашего парадного космонавты выносили торт¹⁸.

Ту же функцию размывания границ между мирами выполняет смешение фиктивных персонажей и исторических персоналий. В связи с *Аэлитой* упоминается ее герой Мстислав Сергеевич Лось и его прототип Юзеф Доминикович Лось-Лосев — преподаватель 1-й военной школы авиационных техников им. К. Е. Ворошилова. В одном доме соседствуют Федор Сологуб, Анастасия Чеботаревская и Николай Чернышевский — герой романа *Дар* Владимира Набокова. Кстати, Сологуб и Чеботаревская появляются в рассказе не случайно. Они упоминаются Лихачёвым (учителем Водолазкина), как одна из иллюстраций символического водораздела между двумя ипостасями Петербурга:

Четкая «интеллектуальная граница» пролегла в Петербурге первой четверти XX в. по Большой Неве. По правому берегу, на Васильевском острове, располагались

¹⁷ А. Н. Толстой, *Аэлита*, в кн: он же, *Гиперболюид инженера Гарина. Аэлита: романы*, Москва 2004, с. 293.

¹⁸ Е. Г. Водолазкин, *Ждановская набережная между литературой и жизнью*, в кн.: *В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории: сборник*, сост. Н. Соколовская, Е. Шубина, Москва 2017, с. 111–112. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

учреждения с традиционной академической научной и художественной направленностью — Академия Наук с Пушкинским Домом [...].

[...] правый и левый берег Большой Невы резко различались между собой в интеллектуальном отношении, настолько, что попытки Ф. Сологуба и Чеботаревской организовать собственное артистическое кабаре не увенчались успехом с самого начала¹⁹.

Наконец, миражность топонима «Ждановская набережная», его сюрреалистичность и одновременно академичность подчеркиваются реакцией холодного недоверия на сообщение студентки Сорбонны Катрин ее одноклассникам о том, что она жила по адресу, упоминаемому в *Аэлите*.

Пространство в рассказе Водолазкина по-петербургски антиномично: «близость зеленого Петровского острова» [с. 106], престижность района («безденежный аспирант (герой романа) не мог поселиться в таком монументальном доме» [с. 108]) оказываются ложным сигналом элитарности. «Роскошь и основательность нашего дома, как это нередко случается с помпезными вещами, были чисто внешними. Так, сооружение дворцового типа почему-то не имело лифтов» [с. 107]. Наконец, присутствие француженки Катрин, которой повествователь сдает комнату и преподает русский язык, превращает частную квартиру в коммунальную. В результате, здание в стиле сталинского ампира теряет флер буржуазной обустроенности, и возникает продолжение гоголевского мотива «все обман, все мечта, все не то, чем кажется!»²⁰.

Общественное пространство (двор) и внешнее (балкон) лишены уюта: во двор после футбольного матча заходят помочиться болельщики, на балкон прилетают агрессивные вороны, преследующие гигантскую сову. Одновременно в пространство вторгаются различные звуки, создающие своего рода коммунальную симфонию:

Стены между квартирами (намеренно?) были исчезающе тонкими, так что я оказывался невольным свидетелем семейных ссор на этаже, не говоря уже о меланхолических фортепианных экзерсисах нашей соседки. Бывали странные дни, когда события непреднамеренно соединялись — утренний марш военных, вечерний футбол, бурная ссора, переходящая в *Лунную сонату*, и я, печатающий на машинке (ушедший из жизни звук) очередную научную статью [с. 107].

Аллюзии на коммунальный быт и маргинальные персонажи — тихие алкоголики, соседка с попавшим за шкаф попугаем — все это коррелирует с подчеркиваемой бедностью повествователя (еще одна отсылка

¹⁹ Д. С. Лихачёв, *Заметки к интеллектуальной топографии...*, с. 73, 76.

²⁰ Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 3, Москва 2001, с. 38.

к петербургскому тексту): «Хотя денег, это правда, не было: занятия древнерусской литературой их не предусматривали. Но я пытался подрабатывать» [с. 108].

Перечисленные составляющие смысловой структуры рассказа (ирреальность и хаотичность пространства, соседство вымышленных персонажей с персоналиями, мотив бедности) позволяют отнести его к «петербургскому тексту». В таком случае в *Ждановской набережной* должна проследиваться ожидаемая читателем оппозиция Петербурга и Москвы: извечное противостояние между этими городами давно стало топосом. Однако в повествование неожиданно проникает, казалось бы, чужеродный претекст — *Дом на набережной* Юрия Трифонова, где была описана история «1-го Дома советов ЦИК и СНК». Повесть входит в рассказ опосредованно, через словосочетание «дом на Ждановской» и мотив сладостей («кондитерский вариант профессора Плейшнера» [с. 110]). Важную роль здесь играет упомянутый уже эпизод с тортом, занимающий довольно значительное место в произведении.

Повествователь вспоминает, как однажды в 1990-е годы он нашел в парадном торт. Сладость источала угрозу:

Перевязанное кокетливой ленточкой изделие лежало на подоконнике и, несомненно, готово было взорваться. Собственно, если бы не эта ленточка, я прошел бы мимо и не обратил на торт внимания — мало ли что лежит в питерских парадных... Но ленточка на торте показалась мне штрихом избыточным, созданным как бы для контраста с грядущей катастрофой [с. 110].

Следует описание спасательной экспедиции, в результате которой жители дома на Ждановской избавляются от опасного предмета, торт увозят: «Глядя на перевязанную отъезжавшую машину, я не мог избавиться от чувства, что перевязанная ленточкой коробка все-таки взорвется. Что погрузив зубы в первый же кусок...» [с. 112].

Торт оказывается тем самым триггером, который отсылает нас к повести Трифонова. Заметим, кстати, что в рабочем названии *Дома на набережной* — «Софийская набережная»²¹ — была использована та же модель, что и в заглавии рассказа Водолазкина. Мать Левки Шулепы, детского друга Глебова — центрального персонажа *Дома на набережной*, — «могла потыкать вилок в кусок торта и отодвинуть его, сказав: „По-моему, торт несвеж“, — и торт уносили»²². Как отмечает Юрий Левинг, анализирующий

²¹ Ю. Левинг, *Власть и сласть («Дом на набережной» Ю. В. Трифонова)*, «Новое литературное обозрение» 2005, № 75, с. 260.

²² Ю. В. Трифонов, *Дом на набережной*, Москва 2004, с. 29.

повесть через код еды, «сладо́сти у Трифонова — субститут сытого конформизма [...] или, наоборот, предельного отстранения от власти [...]»²³.

Метафора торта у Водолазкина иронически обыгрывает бытовую коллизию. Ведется игра со стереотипными представлениями о буржуазности и образцовости жилища:

Кто-то из критиков поставил мне на вид то, что безденежный аспирант (герой романа) не мог поселиться в таком монументальном доме. [...] Я, младший научный сотрудник [...] жил в этом доме, не подозревая, что делать этого не могу [с. 107–108].

Рассказ *Ждановская набережная* является рефлексией на затронутую Трифиновым тему памяти. Сладости, возникающие в воспоминаниях, отсылают к печеню «Мадлен» (из романа *По направлению к Свану*) и производимому им «эффекту Пруста». Метафора торта-бомбы у Водолазкина не случайна, она символически обозначает механизм работы памяти. Подтверждением служит образ бомбы замедленного действия, разрывающей на клочки память, который возникает в эссе *Полторы комнаты* Иосифа Бродского, чьи произведения часто относят к петербургскому тексту. Так, сквозь петербургский текст мерцает московский, и наоборот, пока оба они не сливаются в иронической рефлексии о памяти, прошлом, ирреальном и недостижимом.

Языковая игра и выстраивание коммуникации в рассказах Евгения Водолазкина

Метафора торта возникает в рассказе неожиданно — от запуска космического корабля со *Ждановской набережной*, через новостные поводы 1990-х годов к неожиданной находке в парадном. Используемый здесь прием коллажа не столько демонстрирует прихотливую работу памяти и многослойность истории, сколько является следствием языковой игры.

Аналогичным образом языковая игра применяется для развенчивания ложной этимологии ключевого топонима: от семантизации существительных *ждан* (желанный ребенок) и *неждан*, к государственному деятелю Андрею *Жданову* и, наконец, братьям *Ждановым* (владельцам химического

²³ Ю. Левинг, *Власть и сласть...*, с. 260.

завода), чья фамилия, по версии автора, дала название реке и набережной²⁴. Такого рода ассоциативные цепочки, звенья которых соединяют слова, близкие по звучанию, неоднократно встречаются в текстах Водолазкина. Например, в рассказе *Опыт описания дачной местности*, где память, топография, знаковые онимы и отчасти петербургский текст являются смыслообразующими элементами:

Дачники любили хризантемы — особенно после того, как Анастасия Вяльцева спела о них романс. Пела здесь же, в Сиверской, в усадьбе барона Фредерикса. Уж тогда кто только хризантем не посадил и кто только этого романса не слушал — если не у Фредерикса, то у патефона! А Вяльцева, сиверская дачница, прогуливалась мимо чужих дач и слушала сама себя, иногда подпевала. И хризантемы были увядшими, и в фамилии ее слышалось увядание — как-то так в этом пении все сходилось²⁵.

Семиотическое пространство петербургских дач структурируется благодаря включению в повествование прецедентного имени. Как и в рассказе *Ждановская набережная*, происходит смешение реальных лиц и фикциональных персонажей. Фонетическое созвучие (*Вяльцева — увядание*) и омонимия (хризантемы — название цветов и романса) рождает дополнительные коннотации, в результате чего проявляется петербургский метаязык.

Еще одной особенностью рассказов Водолазкина, входящих в антологии издательства «АСТ», становится присутствие в них персонажей-иностранцев. В тексте *Служба попутчика* — это ветеринар Хайди и программист Курт, а в рассказе *Русский акцент* — преподаватель Марта, обучающая челябинца Юрия немецкому языку. На протяжении повествования герои преодолевают межкультурные барьеры и различия, в том числе в отношении к осваиваемому пространству:

Он ехал по темному парку, а она — по ярко освещенной улице, тянувшейся вдоль парка. Марта не раз пыталась отговорить своего ученика ехать через парк, но он не поддавался. «Чего вам не хватает на этой улице для нормальной езды?» — спрашивала она его. «Риска, — отвечал Юрий, глядя ей в глаза. [...] Мне нужно постоянно чувствовать риск». В глазах Марты не было ничего, кроме удивления²⁶.

Марта и Хайди выступают в качестве наблюдателей русского характера и подвергаются воздействию последнего. Марта с риском для жизни

²⁴ В свою очередь, апелляция к братьям Ждановым тоже оказывается ложной этимологической ассоциацией, поскольку река получила свое название раньше, чем был основан завод.

²⁵ Е. Г. Водолазкин, *Опыт описания дачной местности*, в кн.: *Стоп-кадр. Ностальгия...*, с. 118–119.

²⁶ Е. Г. Водолазкин, *Русский акцент*, в кн.: *Все в саду...*, с. 108.

предпринимает путешествие через ночной парк, а Хайди, включившись в игру с жанром дорожной исповеди, чувствует силу «раскрепощающего влияния русской литературы»²⁷. Обе героини при этом маргинализируются, нарушая поведенческие нормы, которые раньше они считали незыблемыми.

Таким же странным и необычным выглядит диалог Катрин из *Ждановской набережной* с одноклассниками, когда она настаивает на том, что жила по адресу из романа *Аэлита*. Свидетельство Катрин есть одновременно и взгляд европейца, и демонстрация антиномичности городского пространства, в котором топосы существуют в двух мирах, реальном и фикциональном. Однако вовлеченность героини в проникнутую литературой действительность — это еще и проявление полиглобализма петербургского текста, который невозможен без взаимодействия с «другим».

Заключение

Итак, рассказ Евгения Водолазкина *Ждановская набережная между литературой и жизнью* продолжает традиции петербургского текста русской литературы. Преимущество проявляется прежде всего на уровне организации пространства. Адрес, несмотря на значительную смысловую нагрузку, оказывается ненадежным свидетельством. Семиотическое пространство Петербурга в рассказе гетерогенное, коллажное, многонаселенное и многослойное. Оно балансирует на сочетании противоположностей, наполнено фикциональными персонажами и историческими личностями. Реальные лица и персонажи служат катализаторами темы памяти, участвуют в языковой игре, обеспечивают внешний взгляд на декорации и закулисы Петербурга.

Рассказ не всегда придерживается заданной петербургским текстом биполярной структуры. Так, не проводится противопоставление Петербурга и Москвы, напротив — один городской текст проникает в другой, как это происходит с повестью Трифонова *Дом на набережной*, аллюзии на которую обнаруживаются в *Ждановской набережной*. Таким образом, произведение Водолазкина можно отнести к гибридной городской прозе, в которой вследствие глобализации разрушаются традиционные оппозиции топосов. Возможно, эта тенденция будет доминирующей в развитии петербургского текста в XXI веке.

²⁷ Е. Водолазкин, *Служба попутчика*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2015, с. 464.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, петербургский текст, семиотика пространства, память, топонимика

**ADDRESS AS A TESTIMONY: EUGENE VODOLAZKIN'S STORY
*ZHDANOVSKAYA EMBANKMENT BETWEEN LITERATURE
AND LIFE***

Summary: The article examines the short story by Eugene Vodolazkin *Zhdanovskaya Embankment between Literature and Life*. The research is focused on the Petersburg text of Russian literature in 21st century. Vodolazkin's short story contains the main features of the Petersburg text, such as a synthesis of nature and culture, a binary structure of space, its division into decorations and backstage, and semiotic polyglotism. However, *Zhdanovskaya Embankment* represents a new turn in the evolution of the Petersburg text. For instance, it doesn't support an opposition between Petersburg and Moscow. On the contrary, it refers to *The House on the Embankment*, the Moscow novel by Yuri Trifonov. The toponymy of the short story and the system of personages elucidate an issue of the memory. The latter is constructed by means of collage, metaphors and allusions and is tightly bound to the space in the text. Ultimately, Petersburg in *Zhdanovskaya Embankment*, and broader in the anthology *In Piter, You Live* (2017) is performed as a creative place which attracts a certain type of personalities that correspond its cultural milieu.

Keywords: Eugene Vodolazkin, Petersburg text of Russian literature, semiotics of space, memory, toponymy

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Александра Зывэрт

Польша, Познань

Университет имени Адама Мицкевича

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ (БЛИЗКИЕ ДРУЗЬЯ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА)

Повесть *Близкие друзья* (2013) занимает, как нам кажется, специальное место в творчестве Евгения Водолазкина. С одной стороны, она вполне естественно вписывается в специфический, характеризующийся особым индивидуализмом взгляд писателя на человека и его место в мире, с другой — главным образом благодаря своеобразному способу реализации темы, — возбуждает нередко крайние эмоции (что отчасти подтверждает один из критиков¹). Исходной точкой для ее написания, в чем искренне признается автор, была статья в одной из немецких газет:

[...] в немецкой газете я наткнулся на статью о человеке, друг и однополчанин которого был убит на фронте. Этот человек запалял тело покойного в цинковый гроб и возил его по всем фронтам — до тех пор, пока не смог отправить самолетом гроб жене убитого. Эта история потрясла меня своим драматизмом, и я написал повесть².

¹ Речь идет о рецензии на премьеру спектакля *Близкие друзья* в Калужском областном драматическом театре: В. Карпов, *Конспект романа*, «Калужский перекресток», 21.03.2018, № 12, <https://www.kp40.ru/news/culture/48201/> [дата обращения: 01.05.2018].

² Евгений Водолазкин: «Когда меня спрашивают о политических взглядах, отвечаю, что их нет», интервью Саше Бариновой, «Московский комсомолец», 17.04.2015, <http://www.mk.ru/culture/2015/04/17/evgeniy-vodolazkin-kogda-menya-sprashivayut-o-politicheskikh-vzglyadakh-otvechayu-chto-ikh-net.html> [дата обращения: 25.03.2018].

Повесть — это история зародившейся в детстве (рубеж 20–30 годов XX века) дружбы двух мужчин (Ханса Кляйна, Ральфа Вебера) и женщины (Эрнестины Хоффманн), доведенная до смерти последнего из них — Ральфа — в ноябре 2007 года. С точки зрения идейного содержания, важную роль играет здесь заглавие. Обращает на себя внимание также тот факт, что исторические события (которых, казалось бы, даже слишком много — начало национал-социализма, Вторая мировая война, падение берлинской стены, вплоть до первого десятилетия XXI века) — это (как и в других произведениях автора) лишь фон для анализа основных онтологических вопросов в свете не теряющей своей актуальности мысли «о специфике индивидуального человеческого времени как линейного и конечного»³ и экзистенциального страха смерти.

Аналогичное значение имеет и место действия, которое ограничено пространством Германии и России. Исходя из конкретных исторических событий, автор вступает в диалог, а порой и в полемику, не столько с традицией, сколько с предубеждениями и сложившимися в коллективной общественной памяти национальными стереотипами с целью подчеркнуть явно философскую установку на восприятие мира. Решающее значение имеет здесь уникальное индивидуально-личностное начало и авторское понимание взаимоотношений личность — масса — история. В одном из интервью писатель подчеркивает:

Существуют две истории — личная, состоящая из небольших событий, и всемирная, или всеобщая, которая состоит из всяких могучих деяний, революций, переворотов, войн. Выясняется, что большая история — всего лишь часть истории частной. Она, в сравнении с личной историей человека, незначительна. С собой человек уносит не масштабы и великие деяния, а шум вскипевшего самовара, Новый год с елкой, ожидание подарков на день рождения...⁴

Первоплановая роль личностного начала влияет на способ восприятия времени. У Водолазкина эта категория довольно сложно организована. Как и у других современных авторов, для нее характерно постоянное балансирование между линейной, свойственной реализму, и альтернативной — спиральной или циклической, — присущей постмодернизму, временной моделью. С одной стороны, автор «погружается» в предельно

³ И. Мотеюнайте, *Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 229.

⁴ Евгений Водолазкин: *Конец эпохи многословия*, интервью К. Пульсон, «Российская газета», 29.09.2016, <https://rg.ru/2016/09/29/vodolazkin-ia-pytaius-v-aviatore-sdelat-chitatelia-soavtorom.html> [дата обращения: 01.02.2018].

конкретное, линейно развертывающееся, историческое время, с другой — почти полностью его игнорирует.

Специфически ощущаемая неомодернистская⁵ темпоральность позволяет автору «освободить» время от привычной, стереотипной связи с историчностью. Этот прием чрезвычайно отчетливо проявляется благодаря нагромождению практически на всех уровнях произведения всякого рода контрастов, начиная с выбора места действия и вплоть до способа иерархизации и типизации героев. История Ханса, Ральфа и Эрнестины показана глазами немцев, однако благодаря применению индивидуально-личностной перспективы из нее полностью вытесняются идеологический и политический аспекты. Герои — это обыкновенные люди, которые просто живут и, сознательно или нет, испытывают весь диапазон эмоций, в том числе усталость и мучительное ощущение хода времени.

Завязкой сюжета и вместе с тем первым предвещанием своеобразного «расслоения» времени является эпизод на кладбище, когда Ханс задумывается над небытием. Предложенная в ответ Эрнестиной детская клятва⁶ немного позже дополнительно закрепляется необыкновенным для европейской культуры (хотя вполне естественным с психологической точки зрения⁷) ритуалом⁸, который, как волшебное заклинание, свяжет навсегда судьбы друзей, повлияет на характер процесса формирования личной системы ценностей главного героя Ральфа Вебера, устраняя в большой степени, как позже оказывается, «разрыв между волей к жизни и неизбежностью смерти, в силу чего смерть превращается в остановку,

⁵ Подробнее на тему понятия «неомодернизм» см.: А. Рясков, *Поля языка. Писатели Николай Кононов и Анатолий Рясков поговорили о неомодернизме, экфразисе и философии языка*, «Частный корреспондент», 28.06.2013, http://www.chaskor.ru/article/polya_yazyka_32676 [дата обращения: 01.02.2018].

⁶ «И поскольку мы близкие друзья, предлагаю каждому дать слово, что он будет похоронен здесь. Мы не должны расставаться ни при жизни, ни после смерти. Вы даете мое слово?» (Е. Водолазкин, *Близкие друзья*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2016, с. 378. Далее цитаты приводятся по тому же изданию с указанием страницы в скобках).

⁷ С точки зрения европейской культуры, в которой «Человек [...] мыслится всегда как „человек в одежде”» (J. Faryno, *Введение в литературоведение. Wstęp do literaturoznawstwa*, wyd. II poszerzone i zmienione, Warszawa 1991, с. 193), а отсутствие одежды понимается «как нечто противоестественное, во всяком случае, требующее дополнительной особой санкции» (там же), этот эпизод воспринимается как инициация, типичный для переходного возраста своеобразный «обряд перехода», позволяющий плавно вписаться в систему норм, обязывающих в рамках данного общества.

⁸ «Эрнестина была совершенно голой. — Мы — близкие друзья, — сказала она, — и у нас не может быть тайн. Чтобы доказать это, мы должны друг перед другом раздеться» [с. 380].

одновременно неизбежную и случайную, самого что ни на есть исходного умения-быть»⁹.

Особый акцент на «персональное сознание» (ключевое понятие в контексте всякого рода тоталитаризмов¹⁰) влияет на способ понимания, а в связи с этим и на экспозицию понятия «любовь». У Водолазкина — это «вечная любовь», вмещающая в себе как телесную, эротическую (подчас близкую к декадансной¹¹) сторону, так и духовную. При этом любовь (о чем свидетельствуют слова: «*l'amour de trois* [...]». *La mort de trois*» [с. 383]), подобно бунинской, неразрывно связана со смертью по принципу постоянного балансирования между Эросом (а порой и Афродитой) и Танатосом. Однако — несмотря на то, что на первый взгляд кажется, будто автору ближе к Фрейдю, чем к Платону, — телесный уровень любви играет здесь лишь служебную роль в процессе рождения глубокой эмоциональной связи, способной не только преодолеть, но и, учитывая культурный аспект¹², в каком-то смысле даже победить Танатоса.

Упомянутый нами «детский эпизод» имеет важнейшее значение в контексте форм конкретизации времени. С одной стороны, время предельно точно определено — появляются конкретные даты¹³, которые упорядочивают в линейном плане события из жизни героя. С другой — в некоторых случаях читателю приходится самостоятельно уточнять время, опираясь на данные, указанные в тексте. Примером может служить инициальный, разыгрывающийся в Мюнхене фрагмент произведения, где выступает сидящий

⁹ П. Рикёр, *Память, история, забвение*, пер. с франц. И. И. Блауберг, И. С. Вдовиной, О. И. Мачульской, Г. М. Тавризян, Москва 2004, с. 499.

¹⁰ По мнению автора, персональное сознание «является единственной надеждой на то, что ты не сольешься с массой, не погибнешь, если она идет гибельным путем [...]» (*Евгений Водолазкин: «У нас время тоталитарного сознания»*, интервью А. Маслову, «Fonar.TV», <https://fonar.tv/article/2016/11/08/u-nas-vremya-totalitarnogo-soznaniya-o-chem-belgorodcam-rasskazal-privatel-evgeniy-vodolazkin> [дата обращения: 01.02.2018]); см. также в другом интервью: «На мой взгляд, это персональное сознание, которое нужно всячески лелеять в себе. И в других уважать его. В здоровом обществе персональное сознание не противопоставлено общественному. [...] персональное сознание вовсе не обозначает войну личности и общества. Не противопоставление. Оно существует в гармонии с обществом. Но когда происходят неприятные вещи, оно вынуждено сопротивляться» (*Евгений Водолазкин: Конец эпохи многословия...*).

¹¹ Здесь в качестве примера достаточно привести фрагмент, в котором Эрнестина предлагает героям жить втроем.

¹² Как верно подчеркивает Роман Красильников, парадокс сводится к тому, что «для культуры важно не столько мгновение смерти, мимолетное и неуловимое, сколько танатологический дискурс: подготовка к кончине, танатологическая рефлексия, ритуалы умирания, похорон и скорби, восприятие самоубийства и убийства и т. д.» (Р. Красильников, *Танатологические мотивы в художественном творчестве. Эстетический аспект*, Москва–Вологда 2010, с. 27).

¹³ «Последняя запись датируется августом 1941 года» [с. 390], «в 1942 году с пополнением в его роту попал Ханс Кляйн» [с. 391].

за столиком кафе Томас Манн¹⁴. Учитывая биографию немецкого писателя, можно предполагать, что речь идет о рубеже 20–30-х годов XX века, то есть о времени еще едва заметно, но последовательно надвигавшейся «коричневой чумы». Кроме того, почти одновременно (имеется в виду эпизод, разыгрывающийся 10 июля 1932 года) появляются упоминания о нацизме, тогда еще воспринимаемом немецким обществом главным образом как морально неоднозначное, но все-таки довольно безопасное явление. Оба способа конкретизации времени упорядочивают исторический уровень действительности, привнося заодно существенную информацию о героях и обозначая границы между следующими периодами их жизни.

Вместе с тем развивается уровень «времени вне времени», что приводит к созданию альтернативной, лишь поверхностно связанной с историческими событиями истории героя. Показательным примером реализации этой стратегии является фрагмент, повествующий об удивительном в силу сложившихся стереотипов, абсолютно внеидеологическом по своему характеру решении Ральфа вступить в армию. Он не в состоянии принять любовное поражение, но при этом не хочет терять друзей и надеется, что служба поможет ему забыть о любви к Эрнестине и смириться с судьбой:

Когда отец Ральфа в очередной раз заговорил о военном будущем сына, тот, к его удивлению, не возражал. Ральф чувствовал, что скоро начнется война, и ему было все равно — с кем. Возможно, он подспудно надеялся, что война встряхнет его чувства [с. 385].

Эта необычная и нетипичная¹⁵ мотивировка¹⁶ уже с самого начала выдвигает на первый план индивидуалистический подход автора к теме,

¹⁴ Томас Манн покинул Германию в 1933 г. и никогда туда не вернулся; в 1936 г. отказался от немецкого гражданства (см.: *Tomasz Mann nie powróci do Niemiec*, «Gazeta Lwowska», 15.02.1936, nr 37, с. 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/49957/edition/44338/content?ref=desc> [дата обращения: 01.02.2018]); см. также письмо от 1945 г.: *Томас Манн — об отказе возвращаться в Германию из эмиграции*, пер. С. Айт, <http://izbrannoe.com/news/mysli/tomas-mann-ob-otkaze-vozvrashchatsya-v-germaniyu-v-germaniyu-iz-emiigratsii/> [дата обращения: 01.02.2018].

¹⁵ Однако в настоящее время все чаще экспонируемая — вспомним фильм *Сталинград* (*Stalingrad*, 1993) Йозефа Фильсмайера.

¹⁶ Надо уточнить, что такого типа стратегии, вводимые авторами с целью показать «обратную сторону медали», появлялись в русской литературе намного раньше и не только в контексте Второй мировой войны. Достаточно вспомнить *Голый год* (1921) Бориса Пильняка, где можно прочитать, что Наталья Ордынина стала большевистским врачом, чтобы «никогда больше не любить [...] и чтобы молчать» (Б. Пильняк, *Голый год*, в кн.: он же, *Избранные произведения*, Москва 1976, с. 77). Акцент на аполитичность прослеживается и у Бориса Лавренёва в *Сорок первом* (1924) — поручик гвардии Говоруха-Отрок вступает в армию, всего лишь соблюдая семейную традицию: «Вадим, твой прадед, дед и отец шли по первому зову родины. Надеюсь, ты?..» (Б. Лавренёв, *Сорок первый*, в кн.: он же, *Ветер. Повести, рассказы, Симферополь 1977*, с. 303).

заодно полностью устраняя ее политико-идеологический аспект. К примеру, мы узнаем о следующих этапах военной карьеры Ральфа, но без каких-либо подробностей (нет упоминания, например, об обязательной для всех солдат идеологической боевой подготовке, предполагающей сильное психологическое воздействие на сознание¹⁷), касающихся его отношения к характеру нацизма и его разрушительных последствий до и во время войны¹⁸ (как в «польском» эпизоде: «Погоны лейтенанта Ральф получал уже в Польше. Маршируя по варшавской брусчатке в составе своего полка, он ловил на себе испуганные взгляды с тротуаров. [...] Было очевидно, что молодцеватость марширующих здесь никого не радует» [с. 386]).

Герой почти постоянно занимает нейтральную позицию наблюдателя, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что свои личные взгляды он выражает всего дважды¹⁹: впервые, когда не разделяет радости властей по поводу американской оккупации Мюнхена («Власти выражали глубокое удовлетворение, что Мюнхен достался не русским. Этого удовлетворения Ральф не разделял» [с. 414]), и позднее во время пребывания в современном Орле («Мы, немцы, перед вами очень виноваты. Самое плохое, что ничего в этом деле уже не поправить» [с. 421]).

Акцент на аполитичность еще отчетливее проявляется в образе войны. Здесь, как верно замечает Ада Бернацкая, в первую очередь видно авторское стремление «поставить точку в военном противостоянии двух народов, переведя его на личностный, человеческий уровень [...]»²⁰. Несмотря на то, что представляется возможным относительно подробно восстановить боевой путь роты героя, эта крайне обостренная, типичная «пограничная ситуация» полностью лишена элементов стереотипно воспринимаемого патриотизма, конвенционального героизма, батальных сцен и привычного контраста «свой»/«чужие»; обратим внимание, что русские как враги/чужие здесь практически не существуют. Война предстает перед глазами читателя исключительно как период множества

¹⁷ Известно, что неотъемлемой частью подготовки будущих офицеров было (по ведомству Гимmlера) прямое воздействие на вооруженные силы, в том числе «воспитание новых традиций в офицерской среде, в военных академиях и школах, выживание „старых взглядов“ — даже среди офицеров резерва» (А. Резяпкин, *Коричневые политуки вермахта*, в кн.: *Загадочная Отечественная война*, ред.-сост. Г. Пернавский, Москва 2008, с. 203). Подробно о направлении наступления НСДАП на вооруженные силы см.: там же.

¹⁸ На этот факт обращает внимание одна из исследовательниц: А. Бернацкая, *Повесть Е. Г. Водолазкина «Близкие друзья» в лингвоидеологическом ракурсе*, «Экология языка и коммуникативная практика» 2017, № 3, с. 132, <http://ecoling.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2017/11/Бернацкая-А.А..pdf> [дата обращения: 28.04.2018].

¹⁹ Там же, с. 131–132.

²⁰ Там же, с. 129.

личных трагедий, постоянного, порой невыносимого страдания всех вовлеченных в нее людей. Подобно Виктору Астафьеву (*Пастух и пастушка*, 1967–1971, и *Прокляты и убиты*, 1995) и Василию Гроссману (*Жизнь и судьба*, 1960, опубл. 1980), Водолазкин видит в войне прежде всего Апокалипсис, стихийное бедствие, предельную форму проявления катастрофизма жизни²¹ и поэтому сосредоточивается главным образом на вивисекции крайних последствий посттравматического стрессового расстройства (ПТСР). Примером может служить описание поведения солдат, постоянно пребывающих в окопах. Водолазкин пишет:

С каждым днем убитых оказывалось все больше [...]. Горячее желание вернуться домой, которое все чувствовали в начале войны, у многих сменилось безразличием. Во время боя они поднимались в рост в спешно вырытых неглубоких окопах. Это не было вызовом смерти (смерть в таких случаях колеблется) — у них просто болела спина. Больше всего в жизни им хотелось распрямиться. Больше, может быть, самой жизни. И они погибали, потому что у таких людей уже не было иммунитета к смерти [с. 393–394].

Аналогичным образом описана и смерть Ханса:

Ханс погиб. Встал во весь рост в окопе и был смертельно ранен. [...] Ханс [...] стоял и задумчиво смотрел вдаль, и ветер шевелил его пшеничную челку. [...] После ранения он прожил еще день и ночь — почти сутки. Всё это время ему кололи морфия. [...] Ханс умер тихо, Ральф этого не заметил [с. 395–396].

Смерть Ханса несомненно представляет собой цезуру в жизни героя, своеобразную «смерть эпохи», однако не влияет на изменение перспективы восприятия им мира, наоборот — в большой степени усиливает ее, мотивируя главного героя во что бы то ни стало остаться в живых и благодаря обещанию, данному умирающему другу («Обещай, что женишься на Эрнестине» [с. 396]), попытаться упорядочить вновь «свое время» согласно принципам, давно уже выработанной своеобразной «индивидуальной рациональности», не имеющей в этом случае ничего общего с коллективной. Начало этого процесса можно заметить в «разговоре» с русским мужиком:

Мужик, правивший лошадей, произносил негромкие русские слова. [...] [Ральф. — А. З.] не понимал этих слов по отдельности, но в целом, конечно же, понимал. Все пройдет — таков был их общий смысл. Пройдут ночные бомбардировки, перемещения войск, столкновения государств. Сами государства тоже пройдут. Небо и земля — останутся. Роща, ветер... Пролетел бомбардировщик, и след его

²¹ На тему романов Астафьева см.: Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в двух томах*, т. 2: 1968–1990, Москва 2003, с. 119–134.

стерт облаком, как губкой. Будто и не пролетал, а? Звери останутся и насекомые — все те, кто не принимал участия в боевых действиях [с. 402–403].

Явно философское отношение к окружающей действительности, близкое булгаковскому, экспонируемому в финале романа *Белая гвардия* (1925)²², еще глубже подчеркивает веру героя в идею «отсутствия времени». С момента смерти Ханса время уже полностью подчинено личности и ее выборам; оно окончательно теряет свою линейность и начинает измеряться исключительно пережитыми травмами и жизненным опытом, становясь тем самым его индивидуальным, порой только пересекающимся с историческим, отмеряемым годами, «совсем другим временем»²³. Таким образом размывается и категория смерти, и ощущение невозвратности времени, зато на первый план выдвигается индивидуальное «сердечное» начало. Руководствуясь именно *ordo amoris*, Ральф, вопреки благоразумию, переправляет тело покойного Ханса в Германию. Та же логика, сущность которой раньше была уже высказана девушкой — «*l'amour de trois* [...] *La mort de trois*» [с. 383], — позволяет герою самозабвенно, без ревности, неизменно любить Эрнестину и принимать ее всевозможные решения, в том числе и чисто прагматическую связь с Аймтербоймером, так как Ральф знает, что «событийное» время на самом деле неистинно и поэтому не имеет никакого значения.

Вся дальнейшая жизнь героя, с особым учетом «повторенного путешествия» в Россию в поисках места смерти Ханса, совершенно естественно вписывается в экспонируемую автором, типично неомодернистскую концепцию времени. Она позволяет не только внутренне преодолеть время, вырваться из зоны зависимости от него, но и устоять перед явно деструктивным искушением «архивизации» травм. Это мнение частично находит отражение в словах самого автора, который в одном из интервью признает: «в быту время есть. Как говорил Дмитрий Сергеевич Лихачёв: „Оно дано нам по слабости нашей“. Но в самом глубоком и серьезно понятом смысле времени нет, человек должен смотреть на все происходящее с точки зрения вечности»²⁴.

²² Думается, что Водолазкин здесь вторит Булгакову, который в финале *Белой гвардии* писал: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» (М. Булгаков, *Белая гвардия*, Москва 2014, с. 322).

²³ См.: Евгений Водолазкин: *Конец эпохи многословия...*

²⁴ Евгений Водолазкин: «Когда меня спрашивают...»...

Итак, «повторенное путешествие» Ральфа и Эрнестины — это и форма постоянно переживаемой скорби²⁵, и своеобразный вид танатотуризма²⁶ (так как добровольное повторное посещение мест, относящихся к смерти и страданию, связано здесь с выполнением морального долга перед покойником и его вдовой). В то же время данное путешествие иллюстрирует глубокий процесс постоянного балансирования между *mneme* и *anamnesis*²⁷ внутри самого Ральфа как личности, несущей в себе память о травматическом военном опыте. Путь проходит через те же места, в которых герой воевал: «В 2006-м, как и в 1941-м, движение начнется от самой русской границы [...]. Смоленск — Брянск — Орел — Острогжск — Миллерово — Белая Калитва — Сальск — Элиста — Волгоград» [с. 417–418].

Это описание тем интереснее, что оно вплетено в процесс тщательного картографирования пространства путем актуализации карты. «Обуздание» и *территориализация* пространства посредством приведения топонимов, являющихся подлинными названиями мест, существующих до сих пор, имеет в данном случае важное значение. Во-первых, вводит равновесие между словом, образом и территорией²⁸, а во-вторых, создает наделенный двойным значением мнемотопос, напоминающий о прошлом этой территории в контексте коллективной исторической памяти о Второй мировой войне (памяти, дифференцированной в случае немцев и русских)²⁹. Одновременно, с точки зрения Ральфа, та же карта, реконструируемая в ходе путешествия, представляет собой своего рода ностальгический архив внутренней эволюции героя по отношению к войне как к «пограничной ситуации», оторванной от понятий «участия», «вины» и «ответственности». Этот процесс становится тем более осязаемым, что с ходом действия он последовательно наполняется сенсорными ощущениями (прежде всего, зрительными и обонятельными). Актуализация карты весьма часто откры-

²⁵ Реакция Ральфа не удивляет, поскольку, как пишет Поль Рикёр: «С насильственной смертью не так легко примириться. Самоубийство, представляющее собой убийство, объектом которого является само „я“ [...]» (П. Рикёр, *Память, история, забвение...*, с. 502).

²⁶ О танатотуризме см.: R. Orzechowski, K. Mikołajczak, *Rola miejsc pamięci w kształtowaniu pamięci zbiorowej — tanatoturystyka jako element polityki historycznej*, „Czas Kultury” 2017, № 4, с. 74–79.

²⁷ О *mneme* и *anamnesis* как типах памяти см.: П. Рикёр, *Память, история, забвение...*, с. 40.

²⁸ Подробнее см.: I. Piotrowski, *Słowo, obraz, terytorium. W stronę kulturowej analizy map*, в кн.: *Communicare. Słowo/obraz. Almanach antropologiczny*, t. 3, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Warszawa 2010, с. 130–131.

²⁹ Итак, с русской точки зрения, — это свидетельство утраченного когда-то пространства, с немецкой — доказательство попытки приобрести в собственность пространство. Шире о литературных топонимах, их разновидностях и функциях см.: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, с. 186–200.

вает герою глаза на тот факт, что пространство, образ которого запечатлен в его памяти, безвозвратно утрачено. Показательно здесь, например, посещение Орла («В современном Орле Ральф не узнает города, кратко виденного им в 1942 году» [с. 420]), но прежде всего — попытка найти место, на котором, по всей вероятности, был смертельно ранен Ханс:

Рано утром отправляются на место гибели Ханса. [...] Рядом с водителем сидит Ральф с картой на коленях. Он пытается установить расположение их окопов — где-то между поселком Сельхозтехника и деревней Гнилое — но местности не узнает. Вокруг лишь апрельские поля, бурые и безлюдные. То здесь, то там мелькают небольшие овраги, которые при желании можно принять за остатки окопов. Эрнестина показывает на них Ральфу, но тот только качает головой. Он ясно видит, что эти овраги образовались без человеческого вмешательства. Человек тут, похоже, вообще ни во что не вмешивался.

Ральфу становится плохо. Ему помогают выйти из машины и ведут к обочине. Он просит, чтобы его отпустили. По рукам водителя и Коли медленно съезжает на четвереньки. Стоит, упершись ладонями в землю. Сквозь пальцы Ральфа прорастает первая трава. По дрожанию плеч видно, что он плачет [с. 421–422].

Образ бурной эмоциональной реакции Ральфа дополнительно подчеркнут путем выделения мотива пустого пространства, которое совершенно нечем заполнить — не осталось ничего, никаких, даже малейших следов военной трагедии. Это обостряет и без того трудное положение героя, пытающегося «помнить в одиночку» о том, о чем весь мир стремится забыть. Пустое пространство окончательно «свергает с престола» «кадр видящей памяти»³⁰, наглядно показывая, что «болит не утраченное „вчера”, а неприязненное и чужое сегодня»³¹, и погружение в лабиринт обретаемых вновь воспоминаний (в частности, касающихся «кладбищенской археологии»), чтобы реконструировать прошлое, чаще всего ведет к поражению.

В этом плане немаловажную роль играет появляющийся уже раньше в творчестве автора³² мотив (который по ходу действия превращается в лейтмотив) Венеции как мифогенного города, своего рода наднационального и надкультурного феномена, очень часто описываемого и анализируемого в литературе. Литературность мотива конкретизирована уже в самом начале произведения: «За соседним столиком сидит писатель Томас Манн

³⁰ Польский литературовед Марек Залески пишет: «Как скелет является аллегорией смерти, так фотографический кадр или кадр видящей памяти является аллегорией в сего прошлого, совершенно полной коллекции „мгновений”» (M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, с. 60. Перевод наш).

³¹ Там же, с. 15.

³² См.: А. И. Панасенко, *Итальянские мотивы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»*, в кн.: *Littera Terra. Материалы VI Международной конференции молодых ученых*, вып. 12, гл. ред. И. А. Семухина, Екатеринбург 2017, с. 211–216.

[...]. Его рассказ *Смерть в Венеции* начинается рядом с нашим Северным кладбищем» [с. 377].

Обращение Водолазкина к кульминационному для раннего творчества Манна произведению, представляющему собой своеобразную «анатомию декаданса»³³, указывает на способ восприятия русским писателем пространства Венеции как особого, характеризующегося чрезвычайным сверхкачеством города. Венеция, образ которой постоянно переплетается в повести с упоминаниями о мюнхенском Английском саде и о Северном кладбище, возводится до ранга символа, города-образца, эксплуатируемого как элитарной, так и популярной, в том числе и массовой культурой³⁴. Стоит добавить, что соединяя в себе тонкий опыт красоты и смерти, Венеция была, на что указывает литературовед Ева Беньковска, объектом особого восхищения именно в кругу немецкой культуры (Август фон Платен, Вольфганг Гёте, Георг Гегель, Фридрих Ницше и др.), в основном в контексте анализа экзистенциальных вопросов о смысле жизни, любви, свободы и ответственности человека или проблемы смерти и бессмертия³⁵. В данном ракурсе не удивляет тот факт, что образ Венеции Водолазкина близок (пусть и не тождествен) видению Томаса Манна. Пространство города ограничено здесь до узнаваемого всеми исторического центра с его опознавательными знаками: площадью и собором Святого Марка, каналами, гондолами. Этот прием вписывается в авторскую стратегию экспозиции категории времени, так как насыщенное материальными объектами историческое пространство центра отождествляется с элементами, символизирующими прочность и преемственность национальной культуры: являясь символом универсальных идей и сохраняя тем самым свое идеологическое качество, оно интегрирует следующие поколения во времени и пространстве³⁶.

Благодаря эстетизации пространства путем использования элементов так называемой сенсорной географии (описания зрительных, слуховых и осязательных ощущений), важнейшим и вместе с тем наиболее наглядным мотивом является в повести вода. Появляясь в самых знаменательных, предвещающих «пограничные ситуации» моментах жизни героя, и в том

³³ P. Pieniążek, *Anatomia dekadencji*, в кн.: *Arcydziela literatury niemieckojęzycznej. Szkice — komentarze — interpretacje*, t. 2, red. E. Białek, G. Kowal, Wrocław 2011, с. 181.

³⁴ См.: D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, «Polska Sztuka Ludowa — Konteksty» 1992, t. 46, z. 3–4, с. 58.

³⁵ E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981, с. 283.

³⁶ B. Kozielska, *Globalopolis — cywilizacja miast*, в кн.: *Globalopolis. Kosmiczna wioska. Szanse i zagrożenia*, red. R. Borkowski, Warszawa 2003, с. 176.

числе непосредственно перед смертью Эрнестины, мотив этот отражает ключевую идею произведения: напоминает, с одной стороны, о диалектике временного и вечного, с другой — о невообразимой силе любви, способной преодолеть всё, даже хаос (не только войны, но и самой жизни). Примером может послужить описание переправы через Буг (для русских это символическое начало Великой Отечественной войны):

Для переправы через Буг наводили понтонный мост. Когда танки ехали по мосту, носы понтонов качались. Они напоминали качание гондол у причала Сан-Марко, где Ральф, случалось, гулял с родителями, приехав на каникулы в Венецию. Тот же плеск воды о блестящие борта, солнечные блики на волнах [с. 387].

Такого типа визуализация является доказательством не столько увлеченности Венецией, сколько внутренней зависимости от этого города. Будучи, как в свое время для Густава Ашенбаха, идеальным соединением «взаимозависимости и относительности — здоровья и болезни, начала и конца, красоты и уродства, порядка и хаоса, достоинства и унижения»³⁷, Венеция превращается для героя в точку отсчета в процессе восприятия всей окружающей действительности, в том числе и конкретных жизненных ситуаций, по принципу тезис–антитезис («Все остальное в России на Венецию похоже не было» [с. 387]).

Восприятие Венеции (и вообще Италии³⁸) как сакрального, неподвластного времени пространства позволяет герою в ключевых моментах жизни не только возвыситься над подавляющей действительностью и личной травмой, но и помочь другому человеку облегчить страдание и с достоинством принять неизбежное — смерть. Идеальным примером является здесь сцена смерти Эрнестины в маленькой, грязной провинциальной русской больнице. Когда оказывается, что уход героини из жизни — лишь вопрос времени, Ральф принимает это со спокойствием, полным понимания и любви к жене. В беседе с Валентиной Кузьминичной Ральф говорит:

В палате пахнет мочой.

— Это как в Венеции, — шепчет Ральф соседке Эрнестины. — Там тоже такой запах от каналов. [...] — Это прекрасный город. [...] Там все напоминает об уходе. Знаете, в этом городе лучше всего привыкать к смерти. Когда умирает все вокруг, умирать ведь не страшно [с. 424–425].

Танатологический эпизод имеет здесь столь большое значение, потому что указывает на процесс перемены статуса образа Венеции.

³⁷ M. Wołk, *Głosy labiryntu. Od «Śmierci w Wenecji» do «Monizy Clavier»*, Toruń 2009, с. 53.

³⁸ «В сентябре ездят в Италию. Иногда — в Венецию, где, вспоминая детские поездки, по утрам пьют кофе на площади Сан Марко [...]» [с. 416].

Функционировал сначала прежде всего как культурный код, теперь город превращается в «посредника между повседневностью и вечностью [...], маркируя наиболее существенные для героев вопросы о смысле бытия, о соотношении времени и вечности, диалектике жизни и смерти»³⁹. Оказывается, что воспринимаемая практически исключительно в эстетических категориях Венеция — это призрак, но зато имеющий решающее значение для жизни героя, — призрак, который в состоянии превратить иллюзорность в реальность. Обретенная таким образом способность преодоления смерти позволяет Ральфу спокойно умереть, а вопрос: «Скажите, Брунехильда, а с кем мы воевали и главное — зачем?» [с. 428], — может остаться риторическим. Итак, образ Венеции, в чем можно убедиться по ходу действия, обретает статус своеобразной формы защиты от часто невыносимой по самым разным причинам действительности, от «чумы», которой является порой и сама жизнь.

В таком контексте основная ценность повести Водолазкина состоит в том, что она принуждает читателя перешагнуть через стереотипную «память войны», отбросить национальные предубеждения и полностью погрузиться в глубину вечности в поисках собственной Венеции, находящейся вне времени и пространства.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Близкие друзья*, время, любовь, смерть

LOVE AND DEATH DURING THE PLAGUE (*CLOSE FRIENDS BY EUGENE VODOLAZKIN*)

Summary: The paper aims at analyzing Eugene Vodolazkin's *Close Friends*. Despite being based on true events and — to some extent — typical in depiction of a love triangle involving two boys and a girl, this story develops rapidly into a multi-faceted picture about the absence of time as well as about the archetypes of love and death set against the backdrop of the conflict between the West and the East (Russians and Germans). While describing the main character's life the author puts emphasis on extremely tense (especially in the context of the specific Russian patriotism) situation – the war, which is depicted from the perspective of an ordinary German soldier without the desire to reveal the historical truth. The absence of the “patriotic” war dramatic character combined with the neomodernist understanding of the category of time as well as the presence of

³⁹ Я. Солдаткина, *Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина «Венерин волос» и Евгения Водолазкина «Лавр»*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы...*, с. 247.

widespread literary motifs (e. g. Venice) imply that the characters' lives take place in an undefined timeless dimension. This implication is strengthened by the way the characters are created — the story is centered on ordinary people, who simply live and (consciously or not) experience the whole range of emotions including exhaustion and the painful awareness of time flow. Due to the aforementioned *Close Friends* amounts to an original (touching, but not overly sentimental) view on human life kept in Chekhovian atmosphere.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *Close Friends*, time, love, death

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Евгения Кравченкова

Россия, Москва

Государственный институт русского языка имени А. С. Пушкина

**ЧЕЛОВЕК НАУКИ
В МЕЛОЧАХ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА
И КАФЕДРЕ И. ГРЕКОВОЙ**

Сущность и проблемы науки (и системы высшего образования) не понаслышке известны Евгению Водолазкину (доктору филологических наук, ведущему научному сотруднику Института русской литературы Российской академии наук) и И. Грековой. Заметим, что псевдоним И. Грекова (именно так — И с точкой после) принадлежал Елене Сергеевне Вентцель (1907–2002), советскому математику, профессору, которая в качестве псевдонима выбрала латинскую букву *Y* (игрек), часто использующуюся в математических формулах. Само слово «игрек» происходит от французского выражения *i grec* (то есть «и греческое»)¹, и соответственно И. Грекова использовала кальку французского оборота. Вентцель с 1969 по 1987 годы работала на кафедре прикладной математики в Московском институте инженеров транспорта и на основе жизненного опыта написала в 1977 году повесть *Кафедра*, которая составила славу писательнице, наряду с повестями *На*

¹ *Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов*, под ред. Н. М. Шанского, Т. А. Бобровой, Москва 2004, с. 204.

испытаниях (1967) и *Хозяйка гостиницы* (1976). В жанре университетской прозы написаны также воспоминания Вентцель *Ленинградский университет в 20-х годах*, где она училась на физико-математическом факультете.

Водолазкин, окончив в 1986 году филологический факультет Киевского государственного университета, поступил в аспирантуру при Отделе древнерусской литературы Пушкинского Дома, а после защиты кандидатской диссертации был приглашен Дмитрием Лихачёвым на работу в Отдел. Опыт научной жизни филологов отразился в нескольких художественных книгах Водолазкина, который с 2000-х годов обратился к литературному творчеству. В частности, сатирически изображена на страницах романа *Соловьев и Ларионов* (2009) научная конференция «Генерал Ларионов как текст», якобы состоявшаяся в Керчи в конце 1990-х годов. Книга *Дом и остров, или Инструмент языка*, вышедшая в 2014 году, наиболее полно представила научную и околонаучную жизнь 1970-х–2000-х годов, сконцентрированную вокруг Пушкинского Дома и фигуры Дмитрия Сергеевича Лихачёва.

Из четырех частей, составивших книгу: *Мелочи академической жизни, In memoriam, Мы и наши слова* и *Вопросы и ответы*, — наибольший интерес в контексте сопоставления с *Кафедрой* И. Грековой представляет сборник заметок *Мелочи академической жизни*, в котором жизненные обстоятельства, бытовые несурезицы и творческие открытия пушкинодомцев и других людей науки раскрыты с разной интонацией, как ироничной и реже саркастической, так и с тревожной и трогательной. Именно *Мелочи*, а не, например, роман *Соловьев и Ларионов*, несут ту искренность художественной правды, которая характерна для произведений мемуарно-автобиографического жанра. Личное участие автора в описываемых событиях книги, его субъективный взгляд на происходящее, характерный в целом для мемуаристики, снимает проблему верификации рассказанных историй, делает вопрос: было ли так на самом деле или нет, излишним. Читатель волен верить всецело автору и воспринимать заметки Водолазкина как фактически точное свидетельство эпохи, или же смотреть на описываемые события отстраненно, относясь к ним как к жанру научного фольклора, в котором реально жившие люди с течением времени приобретают магический флер, становятся героями шуток за праздничным столом или, наоборот, легендами научного мира.

Повесть *Кафедра* И. Грековой также написана с двух точек зрения: с одной стороны, объективное повествование о конфликте между коллективом кафедры и новым заведующим — этот сюжет строится по законам художественного вымысла. Однако, с другой стороны, фигура Нины Игнатьевны Асташовой — человека прямолинейного, совестливого и справедливого, — несомненно, несет в себе черты самой Елены Вентцель, то есть автора, что наполняет повесть искренностью и заставляет читателя

глубже сопереживать описываемым событиям. Оба произведения — и заметки Е. Водолазкина, и повесть И. Грековой — подкупают правдивостью, позволяют увлеченному читателю оглянуться, чтобы проанализировать мир советской науки и роль личности в нем.

Советская университетская система в 1970-е годы позволяла преподавателям идти на открытый конфликт с руководством, отстаивать свою точку зрения. Нина Асташова и ее коллега доцент Семен Петрович Спивак выступают на Ученом совете против утверждения на должность заведующего кафедрой Виктора Андреевича Флягина, который по аскетичному характеру и жесткому типу руководства слишком отличается от предыдущего заведующего Энэна (Николая Николаевича Завалишина) — пожилого, засыпавшего во время заседаний кафедры, но такого «милого откровенно карикатурного персонажа кукольного спектакля»². Флягин же, человек с «иезуитской улыбкой» [с. 146], заявляет на первом же заседании: «Твердый план дисциплинирует, а дисциплины нам всем не хватает» [с. 146]. Мягкость Энэна, шутки и смех на кафедре раньше теперь сравниваются с «роботоспособностью» [с. 181] (от слова «робот») Флягина, и кафедра воспринимает нововведения в штыки:

В зловещей жертвенной целеустремленности Флягина было что-то пугающее, словно отправление мрачного культа какой-то научной богини Кали. Форму, отчетность, порядок он возвел в ранг святыни. А живое человеческое общение, шутка, смех для него как бы не существовали. Да при нем и людям-то не хотелось смеяться... [с. 181]

Удивительным для сегодняшних преподавателей образом, ставленник ректората Флягин на Ученом совете берет самоотвод и увольняется из вуза.

Водолазкин рисует совершенно другие отношения с коллегами. Подчеркнутое отсутствие конфликтов, тем более ярко написанных сцен скандалов или выяснения отношений в книге *Дом и остров*, кажется нарочитым и искусственно умалчиваемым. Фигура ДзЭса (Дмитрия Сергеевича Лихачёва) как главы Отдела древнерусской литературы, кажется, не позволяет автору выносить сор из избы и склоняет его к описанию быта Пушкинского Дома и его сотрудников в несколько идиллических, пасторальных красках. Авторский выбор ракурса изображения в книге точно иллюстрирует заметка *Хорошее отношение к котам*, в которой во время карточной игры один профессор кричит в запале другому: «Кот Василия Григорьевича лучше вас играет!», — на что получает обидное:

² И. Грекова, *Кафедра*, Москва 1983, с. 3. Далее цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

«Что это вы, Николай Иванович, меня ругаете?». Заканчивается эпизод извинением: «Я вас не ругаю: я коту хвалю»³.

Подобное нарочитое желание избежать изображения конфликтов в Пушкинском Доме контрастирует с реальными спорами и ссорами, иногда по-достоевски жесткими и безапелляционными, о которых известно со слов самого Водолазкина. В частности, на встрече с читателями в апреле 2016 года в литературном клубе «Зеленая лампа» в Кировской библиотеке им. А. И. Герцена на вопрос об отношении Водолазкина к Юрию Бегунову (доктору филологических наук, работавшему в Институте русской литературы, конспирологу, уверовавшему в 1990-е годы во всемирный заговор) писатель рассказывает эпизод, когда Лихачёв пришел в ярость, увидев имя уже уволенного Бегунова в оглавлении сборника «Трудов Отдела древнерусской литературы»: «Я такого еще не видел и не знал, что Дмитрий Сергеевич на это способен: он взял и швырнул том»⁴. Столь драматически яркий эпизод не отражен в книге *Дом и остров*, хотя здесь принципиальность Лихачёва и его твердый и решительный характер проявились полно и явственно.

И в повести И. Грековой, и в заметках Водолазкина констатируется извечный и, наверное, уже непреодолимый конфликт советской и российской системы знаний — между просветительством и высокой наукой, то есть между вузом как учебным заведением для широких слоев общества и научно-исследовательским институтом как храмом непререкаемых истин. Флягин в повести приглашен ректоратом из НИИ, что, по мнению членов кафедры, доказывает его неспособность принять и понять несовершенных во многом студентов и преподавателей. Асташова замечает, что «мы высохали, как труп насекомого, — очертания те же, а жизни нет» [с. 111]. Виктор Андреевич заставляет сотрудников присутствовать на кафедре пять дней в неделю, вести дневники с указанием видов работ, что преподаватель выполнил за день, сам проверяет дневники, в которых члены кафедры шалят и, издеваясь, пишут с орфографическими ошибками или длинно расписывают свой день по минутам. Флягин не разрешает принимать на кафедре студентов и громко говорить, в результате общение преподавателей происходит в коридорах.

В обратном направлении, от НИИ к учебному заведению, отношение Водолазкина к коллегам из вузовской науки видно в эссе *Петербургские зонтики*, которое открывается экспозицией:

³ Е. Водолазкин, *Хорошее отношение к котам*, в кн.: он же, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2014, с. 37.

⁴ *Летопись заседаний: Евгений Водолазкин*, «Зеленая лампа: Литературный дискуссионный клуб», www.herzenlib.ru/greenlamp/detail.php?ID=25287 [дата обращения: 15.06.2018].

Сергей Сергеевич Аверинцев выступал с лекцией в Петербурге. Тогда (времененно) — Ленинграде. И хотя лекцию он читал в помещении Пединститута им. Герцена, большинство его слушателей к этому учреждению не имели никакого отношения. Случались такие вещи в пединститутах⁵, —

саркастично заканчивает Водолазкин и в финале заметки добавляет: «Пединститут переименовали в университет, что, хочется верить, улучшило там образовательный процесс»⁶.

Отношения преподавателей и студентов в советском вузе в повести *Кафедра*, на первый взгляд, характеризуются фразой, иронично изложенной устами Асташовой, — «классовая вражда угнетенного к угнетателю» [с. 10]. Двойки и тройки на сессии приводят к потере стипендии, на которую в то время действительно жили студенты. И. Грекова словами Завалишина выступает против сессии как таковой:

Экзаменационная сессия вообще ужасна. Дважды в год студенты, весь семестр почти не учившиеся, [...] хватаются за науку и большими непрожеванными кусками ее заглатывают. [...] Грош цена знаниям, спешно запихнутым в голову, — быстро приобретенные, они еще быстрее выветриваются... [с. 103]

И. Грекова видит университетское преподавание прежде всего как воспитательный процесс, который помогает молодой душе найти свой путь и уяснить нравственные ценности. Устами Завалишина писательница утверждает:

[...] более или менее все равно чему учить. Важно, как учить и кто учит. Увлеченность, любовь преподавателя к предмету воспитывают больше, чем [...] информация. Слушая энтузиаста, ученики приобретают больше, чем из общения с любым эрудитом: высокий пример бескорыстной любви.

Корыстолюбие несовместимо с личностью настоящего педагога. Педагог должен быть щедр, без оглядки тратить себя, время, душу. Этот труд — всегда подвижничество [с. 135].

Новая эпоха в истории российской науки почти перечеркнула эти важные, высокие и даже, с современной точки зрения, слишком высокопарные и идеальные слова профессора Завалишина. Водолазкин несколько раз в *Доме и острове* упоминает нищенскую стипендию аспиранта ИРЛИ в 1500 рублей и столь же скудное жалование докторов наук и описывает с горькой иронией в главке *1810 рублей* ситуацию, когда автор-повествователь случайно на улице, тушуясь, подобрал несколько смятых банкнот, вероятно, упавших с соседнего балкона, что вызвало невеселые размышления о политике государства в отношении людей науки. Упомянута и проблема взяток в вузах

⁵ Е. Водолазкин, *Петербургские зонтики*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 43.

⁶ Там же, с. 44.

(*Vox populi*), когда в спортивном зале хилый студент-филолог никак не может сдать зачет по физкультуре и на реплику преподавателя: «Как это — „просто поставить“? [...] Люди скажут, что вы мне дали взятку», — следует вопрос обреченного: «А сколько... люди скажут?»⁷. Заканчивает Водолазкин эту заметку говорящей фигурой умолчания: «Ответ преподавателя остался неизвестным. Не дожидаясь его, деликатные физкультурники [студенты в зале. — Е. К.] покинули спортивный зал»⁸.

Студенты в книге Водолазкина не отличаются хорошим уровнем знаний и трудолюбием. В заметке *Вопросы литературы* студентка на экзамене путает Манилова с Мануйловым, при этом последняя фамилия принадлежит профессору, принимающему экзамен. Самые увлеченные студенты в Германии, где преподавал автор, оказывается, посещают каждую лекцию по древнерусской литературе и внимательно слушают профессора не из любви и интереса к курсу, как наивно полагал ученый, а потому что им «важно понять, как именно вы произносите все эти русские звуки»⁹.

Однако и в новых реалиях молодые люди, аспиранты в данном случае, влюбляются, женятся, и отношения их Водолазкин описывает светло и радостно. В наиболее крупном отрывке *Мелочей академической жизни*, который дал название всей книге и который можно с уверенностью назвать короткой повестью, — в эссе *Дом и остров* Водолазкин деликатно и трогательно описывает знакомство и развитие отношений с Татьяной, своей будущей женой: и тайные встречи с необходимостью платить директору аспирантского общежития за возможность побыть вдвоем, и нескромный интерес соседок к мужским носкам в комнате, и вопрос с пропиской, который Лихачёв предложил решить оформлением брака, и удачный ход со свадьбами в трех городах в каждой из породнившихся семей, что позволило отоварить талоны на одежду и обувь трижды, а на дворе стоял остродефицитный 1989 год.

Тема денег в целом в *Кафедре* И. Грековой не была столь насущной и такой болезненной, как в *Доме и острове*, ни для преподавателей института, ни даже для студентов: взаимопомощь, поддержка, в том числе и финансовая, от отличницы Аси Уманской Люде Величко, девушке из провинциальной неполной семьи, которая, влюбившись по глупости не в того, родила во время учебы, воспринимается Асташовой и ее коллегами и студентами как естественное продолжение совместного, коллективного житья-бытья студенчества 1970-х годов. Водолазкин же в 2000-е констатирует: «В наши

⁷ Е. Водолазкин, *Vox populi*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 52.

⁸ Там же.

⁹ Е. Водолазкин, *Русские звуки*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 57.

дни, когда никто никого не слушает, внимание — большая редкость»¹⁰. Жизнь студентов в СССР (нет финансовых проблем, жить на стипендию можно) и в современной России (надо думать, как деньги зарабатывать во время учебы) отличается именно отсутствием внимания и теплоты друг к другу в студенческом коллективе. Поменялось отношение к науке и людям науки в обществе: если в Ленинграде на лекцию Аверинцева собирался весь цвет интеллигенции города, то в XXI веке:

На лекциях известных ученых сейчас сидят преимущественно студенты. Наступило время, когда каждый занят своим делом и не отвлекается на посторонние предметы. [...] Выражаясь современным языком, у общества другие приоритеты¹¹.

Вышеприведенная цитата завершает заметку *Петербургские зонтики*, в которой на переднем плане изображен Сергей Сергеевич Аверинцев, культуролог и филолог, литературовед и библиист, философ и поэт. После лекции в Герценовском пединституте Аверинцев вместе со слушателями идет по Ленинграду и у Казанского собора произносит: «Когда-то этот собор казался мне неуместным в России [...]. В высшей степени странным. А теперь я нахожу, что есть в нем свой смысл и своя трогательность»¹².

Позже на этой же прогулке Аверинцев размышляет: «Удивительная вещь зонтик [...]. Все только и делают, что его теряют»¹³. Отвлеченные, на первый взгляд, не относящиеся к темам высоконаучных дискуссий слова Аверинцева удивительным образом перекликаются с комментариями Энэн Завалишина — профессора математики, а не филологии, выдуманного литературного персонажа, а не известнейшего российского ученого. Завалишин на заседании кафедры, на котором идет острое обсуждение итогов сессии, очнувшись от полудремы, замечает:

Поглядите на цветущую липу. Вас никогда не поражало, что все эти цветы, в сущности, обречены? В лучшем случае одно семечко из тысячи даст росток, один росток из сотни разовьется в дерево... [с. 14]

Таким образом, и в повести И. Грековой, и в книге Водолазкина представлен образ чудаковатого профессора, характерный в целом для жанра университетского романа¹⁴. И. Грекова характеризует Завалишина как «карикатурного персонажа» [с. 3]. Когда-то несомненное светило и та-

¹⁰ Там же.

¹¹ Е. Водолазкин, *Петербургские зонтики...*, с. 44.

¹² Там же, с. 43.

¹³ Там же, с. 44.

¹⁴ См. романы Дэвида Лоджа, в частности *Академический обмен* (1975), или главу *Бродский на кафедре* из книги Льва Лосева *Иосиф Бродский: опыт литературной биографии* (2006).

лант в математике, сейчас он вызывает уважение лишь у преподавателей среднего возраста, таких как Асташова, которые помнят ту удивительную легкость и изысканную простоту, с которой Завалишин решал трудные математические проблемы. Студенты же, слушающие курсы старого профессора, говорят о нем: «Кончился» [с. 119]. Сама Асташова, глубоко уважающая личностные качества своего учителя, разбирая последние записи Энэна и стараясь наскрести материал на более-менее приличный посмертный сборник, говорит: «Наследия нет, как говорится, „пустое множество”» [с. 119]. Завалишин и сам осознает, что выдохся как «научник», и пишет в личных заметках, которые составляют внушительный объем повести *Кафедра*:

После того как я понял, что для этого [научной работы. — Е. К.] уже не гожусь, и прекратил все попытки, мне стало значительно легче. Так, вероятно, становится легче утопающему, когда он перестает барахтаться и идет ко дну [с. 137].

В части *In memoriam*, которая следует сразу за *Мелочами академической жизни*, Водолазкин создает парный портрет ученых, отличавшихся чудачковатым поведением, один из которых стал общепризнанным светилом мировой науки, а другой — так и не смог опубликовать свой главный труд. Эссе *Кунсткамера в лицах* уже своим названием указывает на странности в поведении Юрия Валентиновича Кнорозова, который расшифровал письменность майя, и Лидии Георгиевны Нечаевой, у которой не получилось опубликовать исследование *Происхождение осетин*. Кнорозов однажды сбежал от утомлявших его журналистов в окно кабинета этнографа Ольдерогге в Кунсткамере или в другой раз, чтобы удивить и рассмешить коллег, проехался до вокзала в багажнике такси. Он испытал «настоящий удар»¹⁵, как пишет Водолазкин, когда статью, которую он писал с помощью мурлыканья любимой кошки Аси, отказались печатать под авторством двух лиц — самого Кнорозова и его любимицы. Даже свои успехи в работе с рукописями майя ученый объяснял ударом шаром для крокета по лбу в детстве и рекомендовал «будущих дешифровщиков бить по башке»¹⁶.

Малоизвестная в научном мире Лидия Георгиевна всю жизнь занималась археологическими экспедициями, а в старости держала более двадцати подобранных на улице, как правило увечных котов, но после инсульта стала прикармливать голубей, которые в буквальном смысле в конце концов захватили и обжили ее квартиру, но даже мертвых она не позволяла их выбрасывать, а бережно складывала в ящик для цветов

¹⁵ Е. Водолазкин, *Кунсткамера в лицах*, в кн.: он же, *Дом и остров...*, с. 173.

¹⁶ Там же, с. 175.

за окном. Автор-повествователь сравнивает жизнь Лидии Георгиевны в последние годы с неким Золотым веком человечества, когда «в лице тети Лиды цивилизация без остатка возвращала себя природе»¹⁷, а «из-под наших ног вспархивали голуби»¹⁸.

Водолазкин избегает оценки нравственности/безнравственности чудаковатых ученых. В целом, создается ощущение, что нравственным ориентиром для писателя являлась только непререкаемо монолитная фигура Д. С. Лихачёва, в котором он выделял смелость и независимость как основные черты человека-легенды. Однако в тексте о Кнорозове и Нечаевой находим и такой абзац:

До чего все-таки глупа юность. Сейчас, годы спустя, я понимаю, чем были для нее эти мертвые птицы. Скорее всего, возвращением к уходу отца [он умер от голода в блокаду, и тело долго не разлагалось в холодной квартире. — *Е. К.*], главного мужчины ее жизни. И предчувствием всеобщего воскресения¹⁹.

Героиня *Кафедры* Нина Асташова, в отличие от автора-повествователя Водолазкина, намеренно подчеркивает высокие нравственные качества чудака-профессора. Хотя поздние работы старика Завалишина уже не представляли научной ценности, Асташова акцентирует непреходящее нравственное влияние профессора на коллег, ту «высокую духовность» [с. 110] Энэна, которая помогала людям, что были с ним рядом, становиться лучше, чище, светлее. На гражданской панихиде Асташова скажет:

— Тут много говорили о научных заслугах профессора Завалишина. Слов нет, они были велики. Но, по-моему, самое главное то, что он был человеком. Больше того: он был хорошим человеком, сердечным, внимательным, добрым, совестью. [...] Доброе слово — это доброе дело. Сколько добрых слов слышали мы от Николая Николаевича! [с. 110]

Таким образом, человеку науки в повести И. Грековой и заметках Водолазкина присущи как общие черты, так и особенности, которые накладывает на него время. Тема бедности научных работников или стеснительности преподавателей вузов не характерна для советского времени, и наоборот, отстаивание своих принципов и справедливости, способность идти на открытый конфликт с начальством — это приметы уже не нашего времени, не 2000-х. Студенты и степень их внимания и вовлеченности в процесс образования тоже сильно поменялись тогда и теперь, однако любовные истории так или иначе и сейчас случаются в общежитиях.

¹⁷ Там же, с. 180.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

И ушедшие чудаки-профессора все так же согревают душу их коллег и будоражат воспоминания, в которых «добрые слова» Н. Н. Завалишина из повести И. Грековой или мертвые голуби Лидии Георгиевны из книги Водолазкина становятся частью большого Дома и большого Острова русской науки.

Ключевые слова: И. Грекова, Е. Г. Водолазкин, университетский роман, чудаковатый профессор

THE MAN OF SCIENCE IN *THE TRIFLES OF ACADEMIC LIFE* BY EUGENE VODOLAZKIN AND *THE FACULTY* BY I. GREKOVA

Summary: Comparative analysis of *The Trifles of Academic Life* (2014) by Eugene Vodolazkin — Leading researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences — and *The Faculty* (1977) by I. Grekova — Professor of Mathematics, Moscow Institute of Railway Engineering — reveals different and similar characteristics of the scientific community in contemporary Russia and the USSR. Both authors honour the academic, his high moral traits, talent of a teacher and researcher in spite of his weird behavior and bizarre views.

Keywords: I. Grekova, Eugene Vodolazkin, campus novel, weirdo academician

Часть II

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Эльжбета Тышковска-Каспшак

Польша, Вроцлав
Вроцлавский университет

ВОСПРИЯТИЕ РОМАНА *ЛАВР* ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА В ПОЛЬШЕ

Вопрос о функционировании литературного произведения в обществе до сих пор остается открытым, но не вызывает сомнения факт, что он не ограничивается одним лишь текстом. Наряду с исследованием самого произведения с точки зрения его структуры, идеи, истории создания, интертекстуальных включений историку литературы важно уловить связь между художественным текстом и его читателем. Понимание исторически обусловленной общественной функции литературы, описание литературной жизни предыдущих эпох связано, в частности, с изучением рецепции литературного произведения, так как оно, будучи эстетическим знаком, адресованным читателю, подлежит восприятию, интерпретации, оценке¹.

При анализе восприятия текста надо в первую очередь определить качество и объем доступного исследовательского материала. Факт восприятия литературного произведения, в отличие от самого произведения, не дается литературоведу непосредственно. Акт коммуникации следует

¹ См.: H. R. Jauss, *Zmiany paradygmatów w nauce o literaturze*, tłum. W. Bialik, в кн.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wyb., oprac. i wstępem opatrzył H. Orłowski, Warszawa 1986, с. 152–156.

воспроизвести на основании данных, которые можно исследовать как свидетельства восприятия. Они, как правило, разнородны и разнообразны.

Польский литературовед Михал Гловиньский выделяет пять групп свидетельств восприятия произведений словесности. Первая группа охватывает высказывания (литературные, паралитературные, критические), темой которых является прочтение художественного текста. Ко второй группе причисляются металитературные рассуждения, не касающиеся самого восприятия текста, которое, однако, проявляется в них опосредованно, с опорой на категории высказывания (например, работы по теории или истории литературы). Далее следуют произведения, отсылающие к другим литературным текстам посредством своей структуры, в том числе пастиши, пародии, стилизации. Следующая группа, так называемые трансформации, неоднородна: сюда входят переводы на иностранные языки, парафразы и транскрипции на другие виды искусства. Последний тип свидетельств восприятия, по Гловиньскому, — это социологические исследования статистического характера, связанные с читательским оборотом произведений в разных общественных группах².

С исторической точки зрения нередко единственным (а по крайней мере самым заметным) голосом читателей, свидетельствующим о том, что произведение было определенным образом воспринято в конкретном месте и времени, являются высказывания критики. Среди многих актов восприятия, благодаря которым произведение живо в общественном сознании, исследователю доступны лишь те немногочисленные, что зафиксированы в письменной форме. Именно они дают литературоведам представление о реакциях читателей на художественный текст. Благодаря появлению хотя бы одного критического высказывания литературный факт можно рассматривать как трехсоставную систему: между литературным произведением и безмолвным мнением читателей появляется зафиксированная оценка критики — свидетельство прочтения³.

Высказывания критиков в литературной коммуникации направлены в две стороны. Воспроизводя процесс восприятия художественного текста, критик является его реципиентом, а предлагая читателям способ прочтения, — выступает в роли адресанта. В рассуждениях о литературных произведениях содержится информация и о реалиях литературной жизни (деятельности издательств, культурной политике, литературных

² См.: M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, в кн.: *Problemy teorii literatury. Seria 3*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1988, с. 428–433.

³ См.: J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, в кн.: он же, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, с. 125–126.

журналах и сайтах), и об ожиданиях читателей, их системе ценностей, эстетических вкусах.

В наши дни на оценку и восприятие произведения, помимо литературной критики, влияют также высказывания самих читателей, публикуемые, как правило, в интернете. В связи с широким доступом к сети они в еще большей степени, чем замечания профессиональных критиков, воздействуют на читательские предпочтения. Сравнивая мнения критиков и читателей, можно заметить существенную разницу. Читатель ищет в художественном тексте то, что специфически литературно, причем рассматривает произведение не в категориях эстетики, но личных эмоций и впечатлений. Для него важно получить удовольствие при чтении, отождествиться с персонажем, увлечься. Читатель часто находит в авторе союзника, который создал аутотелический текст. В свою очередь критик не допускает возможности отделять художественный текст от общественного контекста, объясняя эстетический материал в категориях другого культурного порядка⁴.

Роман Евгения Водолазкина *Лавр* был опубликован в Польше в 2015 году в издательстве «Зыск и Спұлка» («Zysk i Spółka») в переводе Эвы Скурской (Ewa Skórska) с обложкой проекта Мариуша Кули (Mariusz Kula)⁵. В случае восприятия художественного текста в инокультурной, иноязычной среде накладываются два типа свидетельств восприятия. Поскольку сам перевод является таковым свидетельством, можно здесь применить двойную модель коммуникации, где адресант-автор создает первый код, воспринимаемый переводчиком, который, в свою очередь, составляет второй код, перцепированный читателем⁶.

Проблема перевода романа *Лавр* на польский язык требует отдельного анализа, но можно, пожалуй, предположить, что переводчику удалось довольно хорошо справиться с непростой задачей. В романе переплетается несколько языковых пластов. Сам автор признается:

У меня в романе два сознания: одно средневековое, одно — современное. Это редкий случай для современной литературы, когда не автор, а повествователь способен переходить с одного сознания на другое: то есть, когда он пишет как средневековый человек, а потом распрямляется и бросает взгляд из современности. И в этом мне помогли, в том числе, разные языковые стихии⁷.

⁴ См.: K. Dybczak, *Istota i struktura krytyki literackiej*, «Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja» 1979, № 6, с. 82–83.

⁵ J. Wodolazkin, *Laur*, tłum. E. Skórska, Poznań 2015.

⁶ См.: A. Legeżyńska, *Tłumacz, czyli drugi autor*, в кн.: *Problemy teorii literatury. Seria 4*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998, с. 283–284.

⁷ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы*, интервью К. Лученко, «Православие и мир», 29.01.2014, <http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/> [дата обращения: 12.03.2017].

В польском варианте романа этот переход не столь резок и отчасти другого характера, так как церковнославянский пласт заменен языком польской Библии. К сожалению, в переводе не всегда подмечены те моменты, в которых писатель использует стилистические игры, иронизирует посредством речи. Неоднократно подобные моменты сведены переводчиком к нейтральной литературной норме. Можно также заметить, что он не всегда последователен при передаче православной лексики или цитировании религиозных источников — иногда они соответствуют православной традиции, а в некоторых случаях заменяются эквивалентами, принятыми в католицизме.

Свидетельства восприятия в Польше романа *Лавр* можно разделить на отзывы читателей, в основном выложенные в интернет, и статьи литературных критиков. Непрофессиональные критики-читатели являются сегодня значительной и значимой группой людей, интересующихся литературой. Они сочиняют в сети живые журналы на тему прочитанных книг, пишут отзывы в книжных интернет-магазинах, составляют дискуссионные сообщества и рейтинги книг⁸. Мнение таких читателей влияет на популярность литературы даже в большей степени, чем рецензии критиков, опубликованные в бумажной прессе.

Суждения читателей о романе Евгения Водолазкина не вписываются в новейшую культурную политику Польши по отношению к России, которую, скорее, не принято представлять в хорошем свете. В то время в высказываниях читателей не появилась ни одна отрицательная или даже низкая оценка *Лавра*. Большинство читателей подчеркивают, что роман им понятен, так как у русских и поляков та же славянская душа, та же эмоциональность и сходный способ видения мира. В высказываниях о романе многие авторы вплетают свое отношение к русской литературе вообще. Некоторые утверждают, что читали русскую классику, так как культурный человек обязан знать Льва Толстого и Федора Достоевского (иногда называют одного Достоевского); но есть и такие, которые никогда ранее не читали русских писателей и, как признают, не разочаровались.

Свое решение прочитать *Лавр* многие связывают с привлекательной обложкой, на которой изображено лицо бородатого старца. Некоторых привлекли его мудрые глаза — глаза человека, прожившего жизнь и понявшего ее смысл; у других изображение вызвало ассоциации с монахом, отшельником — представителем другой религии и культуры.

Большинство оценок романа повторяют рекламные лозунги, напечатанные на обложке книги крупным шрифтом. Первый из них — это

⁸ См.: M. Maryl, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Warszawa 2015, с. 102–104.

информация, что роман удостоен литературной премии «Большая книга» 2013 года, что, однако, не дает польскому читателю конкретного представления об уровне книги, так как в Польше неизвестен ранг этой премии. Второй слоган: «автор — это русский Умберто Эко» действует на воображение читателей. Как заметил польский литературовед и медиа-эксперт Збигнев Бауэр, «Значение рекомендации — особенно в сфере культуры — сегодня в Польше нулевое. [...] Иерархию оценок можно построить лишь на основании метода разборчивых сравнений»⁹. Надо подчеркнуть, что авторы отзывов нередко комментируют это сравнение, и единогласия между ними нет. Некоторые считают, что Водолазкин не заслуживает такого сопоставления, другие его вполне одобряют, но есть и такие, для которых автор *Лавра* не нуждается в сравнениях, поскольку его проза совершенно оригинальна, а единственное, что объединяет обоих авторов, — это историческое время действия, однако средневековые реалии они воспроизводят в разных целях.

Некоторые отзывы содержат попытку определить символику скитаний главного героя. Как оказалось, большинство комментаторов используют для этого лозунг издателя — «путешествие в глубь русской души», — и лишь единицы пытаются увидеть в персонаже универсального человека и его способность пожертвовать жизнью ради других людей.

Интересно, что многие читатели обращают внимание на языковую стилизацию, дополняющую образ эпохи. Некоторые как будто не замечают, что на самом деле относятся не столько к оригиналу романа, сколько к переводу. Но есть и такие, кто подчеркивает, что в восприятии романа помогает именно хороший перевод Эвы Скурской. Однако подобное суждение вряд ли основано на сверении польского и русского вариантов текста.

В большинстве высказываний читатели сосредотачивают внимание на универсальных ценностях, составляющих идею произведения. Чаще всего перечисляются такие проблемы, как жертва, граница между добром и злом, сила веры, оппозиция святость–грешность. Многие замечают, что жизненный путь человека, представленный как странствие главного героя, проходит вне времени.

Отдельные авторы рецензий ссылаются на интервью, данное Евгением Водолазкинским сайту «Голос России». Оттуда они чаще всего цитируют два фрагмента:

⁹ Z. Bauer, *Cóż po krytyce w czasach postmodernizmu*, «Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria» 2005, № 5, с. 234. Здесь и далее перевод мой. — Э. Т.-К.

Я хотел рассказать о человеке, способном на жертву. Не какую-то великую однократную жертву, для которой достаточно минуты экстаза, а ежедневную, ежечасную жизнь-жертву. Культу успеха, господствующему в современном обществе, хотелось противопоставить нечто иное. — И далее, — Герой вырос из десятков такого рода людей, существовавших в Древней Руси. Одного прототипа нет. Это герой древнерусских житий, древнерусских сказаний, летописей, хронографов. Все они влились в моего Лавра и стали его литературными предками¹⁰.

Первый фрагмент касается главной идеи романа, что и замечают польские читатели. Вторая часть приводится для подтверждения мнения о том, что главный герой имеет свой прообраз в истории. Этот вопрос волнует многих читателей. Они признаются, что воспринимали произведение как литературный вариант жития какого-то определенного святого-исцелителя, и только замечание Водолазкина прояснило суть образа главного героя.

Во всех отзывах читателей я нашла только два упрека в адрес Водолазкина, но они обусловлены некомпетентностью оценивающих, не замечающих и не распознающих интертекстуальный уровень романа. Это связано с тем, что польский читатель не знает русскую агиографию. Например, Александр Куш, в целом высоко оценивающий произведение, разочарован лишь в том, что его стиль совершенно лишен эмоций, вследствие чего герои якобы получились «бумажными»¹¹. В свою очередь, Матеуш Цира на сайте «Голос культуры» пишет, что последний этап жизни главного героя представлен слишком бегло, поэтому при чтении возникло ощущение, что автор просто спешил окончить книгу, тогда как мог бы дописать еще страниц сто¹².

Эти недоразумения возникают из-за отсутствия литературной компетентности пишущих. Произведение словесности можно назвать культурным объектом, чей смысл выявляется путем интерпретации, на которую влияет культурный кругозор интерпретатора¹³. Недостаток знаний, с чем мы встречаемся в процитированных высказываниях, нарушает литературную коммуникацию и ведет к ошибочным, узким суждениям.

Вторую группу рецензий *Лавра* образуют мнения профессиональных критиков, знающих и русскую литературу, и русскую культуру. Авторами первой заметки, помещенной на обложке книги, являются известные

¹⁰ R. Bołocka, *Nagrodę otrzymał «Laur»*, «Głos Rosji», 02.12.2013, https://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/2013_12_02/Nagrodę-otrzymał-Laur/ [дата обращения: 10.06.2017].

¹¹ A. Kusz, *Podróż w głąb rosyjskiej duszy?*, «Szortab», 25.05.2015, <http://szortab.com/node/7664> [дата обращения: 22.05.2017].

¹² М. Сура, М. Michalska, *Wielogłosem o...: «Laur»*. *Jewgienij Wodolazkin*, «Głos Kultury», 01.06.2015, <http://www.gloskultury.pl/wieloglosem-o-laur-jewgienij-wodolazkin/> [дата обращения: 10.04.2017].

¹³ J. Kmita, *Rozumienie w procesie odbioru dzieła literackiego*, в кн.: *Problemy teorii literatury. Seria 2*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1987, с. 62.

польские ученые и переводчики русской литературы — историк России Виктория Сливовская и ее муж русист-литературовед Рене. Их текст носит рекламный характер, и, подобно другим заметкам на обложке, имеет целью уговорить потенциального читателя купить и прочесть книгу¹⁴. Авторы уже в самом начале подчеркивают: несмотря на то, что главный герой — юродивый-целитель, роман адресован не только верующим людям, но более широкой аудитории. Сливовские определяют главную идею романа как борьбу добра со злом, проявляющуюся в разной форме во все времена. Авторы обращают также внимание на замечательную композицию истории о Лавре и на польский перевод, которому дают очень высокую оценку¹⁵.

В качестве примера типичных журнальных рецензий могут послужить отзывы польских исследовательниц молодого поколения — Божены Витович¹⁶ и Катажины Сыски¹⁷. Первая из них, варшавский филолог-русист, опубликовала размышления о *Лавре* Водолазкина в ежемесячнике «Новые книги» («Nowe Książki»), посвященном издательским новинкам. Она обращает внимание на познавательные достоинства романа, подчеркивает, что писатель запечатлел в произведении много сведений о жизни на Руси в Средние века: об обычаях, нравах, медицине, системе образования, миропонимании. Автор высоко оценивает присутствие в книге вопросов из области этики, философии и религии — проблему свободы, самопожертвования, искупления, милосердия. По мнению Витович, главный вопрос, рассматриваемый на протяжении всего повествования, — можно ли прожить жизнь вместо другого человека¹⁸.

Критик отмечает и композиционные особенности произведения; полагает, что в четырех частях романа, стилизованных под библейские книги, отражаются четыре перемены главного героя. Витович останавливается также на проблеме интертекстуальности *Лавра*, называет некоторые ее источники — апокрифы, жития святых — и указывает на жанровую стилизацию книги Водолазкина, которая ориентирована на хождения в Святую землю и *Хождение за три моря* Афанасия Никитина. Особое внимание автор рецензии уделяет проблеме времени в романе, подчеркивая, что хотя герой и помещен в переломную для человечества эпоху, сам роман

¹⁴ K. Szczęśniak, *Okladka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, «Toruńskie Studia Bibliologiczne» 2011, № 2, с. 30.

¹⁵ W. R. Śliwowski [заметки на обложке], в кн.: J. Wodołazkin, *Laur...*, клапаны обложки. Рецензия на роман *Лавр* была последней публикацией Рене Сливовского, который умер 23.06.2015 года.

¹⁶ B. Witowicz, *Średniowiecze i postmodernizm*, «Nowe Książki» 2015, № 12, с. 33.

¹⁷ K. Syska, *Postmodernistyczna hagiografia*, «Nowa Europa Wschodnia» 2016, № 2, с. 151–153.

¹⁸ B. Witowicz, *Średniowiecze...*, с. 33.

— вневременный. Витович упрекает автора *Лавра* в том, что обращение к современности вызывает у читателя отрицательные эмоции, так как сегодняшние знания не совпадают с правдой романа, и информация, данная с точки зрения нашего времени, ничего не вносит в рассказываемую историю, а всего лишь разрушает повествование. В заключение критик подчеркивает разницу между романом Водолазкина и произведениями других русских постмодернистов: *Лавр* обращен к духовности главного персонажа и к апофеозу человечности¹⁹.

В свою очередь, Катажина Сыска, сотрудник Ягеллонского университета, в рецензии на роман *Лавр* дает более подробный анализ произведения, которое, по ее мнению, можно отнести к русской классической литературе, и подчеркивает, что в России его высоко оценили и критики, и читатели. Она уделяет много внимания разным пластам произведения и в связи с этим — разным возможностям его прочтения. Во-первых, текст можно прочитать как любовно-приключенческий роман, повествующий о пути главного героя к искуплению грехов. Во-вторых — как исторический роман, в котором Водолазкин — выдающийся знаток средневековой Руси — создал убедительный образ жизни русского Севера XV века. В-третьих — как текст теологического характера, отражающий православную духовность второй половины XV века — как народную, так и монастырскую; можно здесь найти рассуждения на тему природы Бога, загробной жизни, духовного совершенствования. И, наконец, в-четвертых, — как философский роман, выдвигающий на первый план проблему времени, в чем Сыска усматривает самый важный пласт романа. По ее мнению, главной идеей в этом контексте является отрицание времени как явления линейного, стирание границ между эпохами, повторяемость времени, что приводит к мысли о существовании человека не в его эпохе, а в вечности. Критик замечает, что эту идею автор реализует также посредством языка, смешивая разные стили — как исторического характера, так и современные. Подытоживая анализ, автор рецензии подчеркивает, что все указанные пласты создают в итоге роман многогранный — одновременно мистический и иронический, возвышенный и карнавальный²⁰.

Сыска констатирует также популярность *Лавра* в России, имеющую свои истоки в моде на православную мистику, о чем можно судить, в частности, по успеху фильма *Остров* Павла Лунгина и сборника рассказов епископа Тихона (Шевкунова) *Несвятые святые*. Наконец, критик отмечает слабые места польского перевода романа и свои рассуждения заканчивает

¹⁹ Там же.

²⁰ K. Syska, *Postmodernistyczna hagiografia...*, с. 152.

оценкой, что польский читатель вместо совершенного получил роман очень хороший²¹.

В целом, польские читатели и критики оценили роман Евгения Водолазкина *Лавр* очень высоко, подчеркивая детальное воспроизведение реалий Средневековья и одновременно универсальный смысл произведения. К сожалению, всё это не обернулось всеобщим признанием и успехом писателя в Польше — по-видимому, только потому, что выход книги не сопровождался надлежащей рекламной кампанией. В мае 2015 года автор был приглашен на международную книжную ярмарку, проходившую в Варшаве, но, поскольку это событие не обсуждалось в польских СМИ, визит оказался локальным событием.

Зато *Лавру* Водолазкина несомненно можно сулить исключительную академическую популярность; польские русисты уже начали анализировать роман, однако их работы еще не увидели свет вследствие длительного издательского процесса²². В вузовской среде *Лавр* популяризуется и среди студентов: в 2015 году была проведена авторская встреча со студентами факультета прикладной лингвистики Варшавского университета, в 2016 году в Ягеллонском, а в 2018-м в Гданьском университетах состоялись конкурсы для обучающихся на отделении русской филологии на лучший перевод фрагментов водолазкинского романа.

Но о повышенном филологическом интересе к творчеству автора *Лавра* в Польше свидетельствует прежде всего посвященная ему международная научная конференция, организованная Ягеллонским университетом, — вторая из цикла «Знаковые имена современной русской литературы», а также настоящий сборник ее материалов.

²¹ Там же, с. 153.

²² Напр., сотрудница Ягеллонского университета Уршуля Трояновска выступила на конференции «Топографии путешествия» («Topografie podróży»), организованной философским факультетом Ягеллонского университета и Научным центром Facta Ficta в 2015 г., с докладом *Homo geographicus na szlaku życia. «Laur» Jewgienija Wodolazkina i «Głuptaska» Swietlany Wasilenko*; текст ждет публикации в сборнике: *Topografie podróży*, red. A. Całek, Kraków 2020.

Ключевые слова: Е. Г. Водолазкин, *Лавр*, восприятие литературного текста, литературная критика

LAURUS BY EUGENE VODOLAZKIN IN POLISH PERCEPTION

Summary: The article examines the Polish readers' response to Eugene Vodolazkin's novel *Laurus* (published in Polish in 2015). To analyze this perception, the author has studied readers' opinions on the Internet and critical reviews. The Polish readers' response to the novel does not fit into Poland's current cultural policy towards Russia. While Russia is represented in Poland not in a good light, there has not been any negative or even low assessment of *Laurus*. Most readers emphasize that the novel is understandable in Poland since Russians and Poles have the similar Slavic soul, the same emotionality, and akin worldviews. Having compared the opinions of critics and readers, one can notice a significant difference. The reader seeks in the literary text what is specifically literary and does not regard the work in the light of aesthetics, but rather evaluate it using such categories as personal emotions and impressions. What is important there is satisfaction with the work read, identification with the character, and a Chance to get carried away. In turn, critics do not account for the possibility to separate the artistic text from the public context and they explain the aesthetic material taking into account another cultural order.

Keywords: Eugene Vodolazkin, *Laurus*, reader-response criticism, literary criticism

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Элина Кахла

Финляндия, Хельсинки

Александровский институт Хельсинкского университета

ВОСПРИЯТИЕ И ПЕРЕВОД РОМАНА *ЛАВР* ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА В ФИНЛЯНДИИ

В настоящей статье наша задача состоит в том, чтобы вкратце рассмотреть причины, которые повлияли на то, что ранее неизвестный в нашей стране автор сразу после выхода в свет перевода романа *Лавр*, по-фински *Четыре жизни Арсения* (*Arsenin neljä elämää*, 2015)¹, завоевал у нас имя и уважение. Этот успех, на наш взгляд, обеспечили как минимум четыре фактора: 1) традиционно большая популярность русской и русскоязычной литературы в Финляндии; 2) востребованность культурного обмена как противовеса для охлаждения геополитического климата; 3) роль переводчика и 4) освещение перевода в критике. Мы постараемся обсудить все эти факторы.

1) В Финляндии ежегодно выходит в свет несколько десятков произведений современной русской и русскоязычной литературы в переводах на финский и шведский языки. Издатели и переводчики регулярно поощряются различными стипендиями, становятся участниками литературных событий и читают лекции. Немаловажную роль в этом играют преподаватели кафедр русского языка и культуры, презентации еще не переведенных авторов, живые встречи с писателями и дискуссии. Сегодня в нашей стране

¹ J. Vodolazkin, *Arsenin neljä elämää*, suomentanut E. Kahla, Helsinki 2015.

русистские и славистские кафедры существуют в пяти университетах: в Хельсинки, Турку, Тампере, Ювяскюля и Йёнсуу.

2) Начиная с 2014 года — в результате охлаждения геополитической обстановки между Россией и Западом, а также санкций и нарастающих трудностей в официальном сотрудничестве во многих сферах, включая культуру, науку и образование, — могло бы показаться, что интерес к русской литературе будет слабеть, спрос падать. Оказывается, однако, что дела обстоят как раз наоборот — актуальная литература и встречи с литераторами вызывают любопытство как альтернатива для политики и экономики. Об этом свидетельствуют переполненные залы на открытых лекциях, в частности, организованных Обществом русской литературы (Venäläisen kirjallisuuden seura). В последнее время стало возможным записывать эти лекции, которые таким образом становятся доступными через Интернет (YouTube)².

Длительные процессы культурного обмена развиваются своими темпами, несмотря на перебои и политическую конъюнктуру. Например, еще до всяких санкций было принято решение пригласить Россию в качестве «тематической страны» (страны-гостя) на самое крупное ежегодное литературное мероприятие — книжную ярмарку в столичном городе Хельсинки (кстати, в том же году Финляндия была гостем на Книжной ярмарке во Франкфурте, где «финская тарелка» пользовалась большим успехом). Привлечение внимания к литературе благодаря встречам с наиболее интересными русскими писателями несомненно повлекло за собой повышенный интерес среди финских специалистов и широкой публики.

На книжную ярмарку в Хельсинки в октябре 2015 года приехала делегация русских писателей во главе с Евгением Водолазкиным. Среди участников были: Борис Акунин, Виктор Ерофеев, Людмила Улицкая, Елена Чижова, Роман Сенчин, издатель Ирина Прохорова, критик Артемий Троицкий и другие. По приглашению финских организаторов отдельно прибыли Дина Рубина, Владимир Сорокин и Михаил Шишкин. Конечно, не стало сюрпризом то, что больше всего вопросов журналистов к литераторам касалось свободы слова и ситуации авторов в современной России. И тем не менее политические манифесты играли не первую скрипку.

Размах предложения был достаточно большим: на российском стенде было представлено 2500 книг: классическая и современная проза, поэзия, детские книги и учебные материалы. Кроме того были представлены культура и литература финно-угорских народов. Полифония обеспечена, —

² См. сайт Общества русской литературы в Финляндии: Venäläisen kirjallisuuden seura, <https://blogs.helsinki.fi/venalainen-kirjallisuus/kirjallisuussuhteet> [дата обращения: 05.06.2018].

сказал в интервью столичной газете «Хельсингин Саномат» профессор русской литературы и культуры Томи Хуттунен из Хельсинкского университета³. Так оно и было: программа оказалась насыщенной, разнообразной и привлекательной, и даже мало кому известные поэты вызвали живой интерес.

Программа мероприятий стала результатом сотрудничества между литературными союзами, PEN-клубом, обществом дружбы «Финляндия–Россия», фондами-спонсорами, издателями, посольством Российской Федерации в Финляндии, Хельсинкским университетом, прессой, книжными магазинами и библиотечной электронной сетью Хелмет. В течение всех четырех дней ярмарки роман *Arsenin neljä elämää* продавался на стенде издателя «Инто» лучше других книг.

Успех романа неизвестного автора — всегда секрет. Ключевую роль в привлечении интереса к нему сыграли, безусловно, несколько интервью с автором накануне публикации перевода, а также рекомендации и отзывы. О русскоязычной версии романа *Лавр* написал, пожалуй, всего один критик — Мика Михаил Пюлсю⁴ в научном журнале «Idäntutkimus». Критик дал своему тексту заглавие *Очень русский бестселлер*, но было ясно, что бестселлер ему не до конца понравился. На наш взгляд, дело отчасти в том, что Пюлсю упустил некоторые заслуживающие внимания нюансы.

Например, недоумение вызывает фраза из его статьи: «после смерти жены главный герой посвящает жизнь добрым делам»⁵. Ведь в сюжете изначальной бедой оказалось именно то, что законными супругами Арсений и Устина стать не успели: Арсений стеснялся и скрывал свою беременную спутницу от посторонних глаз. А Устина, в свою очередь, видела в этой неустроенности отношений то ли беззаконие, то ли некую недобрую примету, что в дальнейшем развитии повествования сыграло роковую роль.

Далее критик пишет: «особенно чувствуется влияние жития Ксении Петербургской»⁶. Это, несомненно, верно, но можно было бы назвать и ряд других агиографических первоисточников, в частности жития Кирилла Белозерского (XIV–XV век) или Варлаама Керетского (XVI век), которые оказались важными для сюжета *Лавра*.

³ S. Ahola, *Komea kattaus venäläistä kirjallisuutta*, «Helsingin Sanomat», 17.04.2015, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002816905.html> [дата обращения: 16.01.2019]. Здесь и далее перевод наш. — Э. К.

⁴ M. Pylsy, *Hyvin venäläinen bestseller*, «Idäntutkimus» 2014, № 4, с. 91–92, http://www.helsinki.fi/idantutkimus/arkisto/2014_4/it_4_2014_pylsy.pdf [дата обращения: 05.06.2018].

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Пюлсю сравнивает роман также с *Кысью* Татьяны Толстой, обращая внимание на язык произведений и отмечая, что у Водолазкина меньше архаизмов: «Древнерусизмы с библейскими коннотациями функционируют в *Лавре* как легкий элемент, орнамент для создания атмосферы»⁷, с чем, на наш взгляд, нельзя согласиться. Он продолжает:

Внимание читателя к духовным подвигам Арсения поддерживается различными проверенными средствами, такими как графический натурализм в умеренных пропорциях, не выходящие за рамки приличия любовные сцены, всегда унылый магический реализм (если термин применим к сугубо христианской космологии произведения)⁸.

Далее критик пишет о «пряничной версии положительного героя» и о «банальных мудростях типа „все будет зависеть от силы твоей любви“»⁹. Цитата, однако, немного упрощена — высказывание старца Никандра продолжается: «И, конечно же, от силы твоей молитвы»¹⁰. Любовь и молитва здесь взаимосвязаны. В мироощущении и речи средневекового старца любовь, на наш взгляд, ближе к понятию «обожение» (теозис), к трансцендентному и аскезе, чего подтекстом можно считать библейский стих: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13:13). Для средневекового врача молитва — большая помощь, и так надо толковать слова старца.

Пюлсю замечает еще, что автор «пытается попасть в высокую литературу, но кокетничает с массовым читателем», и что в романе «нет ни одной оригинальной мысли». Причем критик считает одним из «наиболее наглядных примеров популярной литературы» «пресловутый» (в оригинале «surullisen kuuluisa») ¹¹ роман Бориса Пастернака *Доктор Живаго*. Складывается впечатление, что Пюлсю чрезвычайно критичен к русским авторам, добившимся значительного успеха.

3) Роль переводчика в привлечении внимания к произведению неизвестного автора всегда большая. Переводчик — это адвокат, сопровождающий, в конце концов — любящий. Ниже опишем некоторые трудности, с которыми столкнулся переводчик *Лавра*.

Название. Оно оказалось труднопереводимым, так как «лавр» (бот.) — «laakeri» — скорее ассоциируется с финским словом «kuulalaakeri», обозначающим «шариковый подшипник» (техн.), а святой Лавр — Lauros

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2015, с. 113.

¹¹ M. Pylsy, *Hyvin venäläinen bestseller...*

— остается в финском контексте без коннотаций. *Четыре жизни Арсения* можно, таким образом, назвать компромиссом, акцентирующим внимание на динамике перевоплощений персонажа. Нам известны некоторые критические замечания по поводу изменения оригинального названия, но такого рода решения в конечном итоге всегда лежат на ответственности издателя. Выбор был сделан после консультаций с российским агентом, причем по-французски роман был назван так же: *Les quatre vies d'Arséni*.

Архаизмы. При переводе пришлось выбрать определенную стратегию и относительно использования старославянизмов. Мы задались несколькими вопросами. Как передать архаический оттенок слова? Ведь в финском языке библейские и церковные тексты звучат вполне современно. Микаэль Агрикола, отец финской письменности, сделал первый перевод Библии на финский язык в 1548 году. Можно ли использовать словарь этого перевода? Уже беглый взгляд на тексты Агриколы остановил переводчика, так как не существует преемственности между архаикой и приемлемым для современного читателя стилем и лексикой. Пришлось смириться с тем, что вместо архаизмов использовались всего лишь графические иллюстрации — буквицы, которые создают архаичный эффект, и еще стилистические детали, отдельные устаревшие слова.

Топонимика и имена собственные. В стратегии перевода с русского на финский возникает вопрос, что выбрать: ассимиляцию или остранение? Поскольку поэтическое пространство писателя находится «вне времени», нам хотелось выбрать там, где это уместно, привычные, традиционные финно-угорские варианты. Например, Анзер — Hanhisaari, Соловки — Solokka. В отдельных случаях выбор пал на карельские варианты, если таковые встречаются в текстах XVI–XXI веков. Таким образом, святитель Кирилл Белозерский стал именоваться Kirilä Valgetjärveläinen (кар.), а не Kirill Valkeajärveläinen (совр. фин.). У переводчика было желание употребить карельские варианты хотя бы ради того, чтобы напомнить о существовании этого языка среди других финно-угорских языков¹².

4) Судя по откликам и рецензиям, роман *Лавр* вызвал особое внимание среди православных читателей во всем русскоязычном мире. Возможно,

¹² Ханну Пююккёнен пишет: «Среди географических названий в книге есть такие, которые знакомы многим финнам через святых, которые жили в этих местах. Например, одно такое место, Валгетъярви, связано с известным в Финляндии просветителем Карелии и основателем монастыря святым Кириллом (в финском переводе Kirilä). Среди географических названий, которые переводчик великолепно перевел в финские формы, можно встретить много знакомых мест, то же можно сказать и о знакомых многим карельских фамилиях» — Н. Пюккёнен, *Arsenin neljä elämää (kirja)*, Ortodoksi.net, [http://www.ortodoksi.net/index.php/Arsenin_nelja_elamaa_\(kirja\)](http://www.ortodoksi.net/index.php/Arsenin_nelja_elamaa_(kirja)) [дата обращения: 05.06.2018].

православные паблики в социальных медиа сыграли тут немаловажную роль¹³. Критикам, также в Финляндии, особенно понравился диалог между юродивыми.

Описание речи. На эту тему высказался профессор Томи Хуттунен, который отметил следующее:

В романе ярко представлены встречи между **разными юродивыми** [выделено мною. — Э. К.] и их роль в русском обществе XV века. Однако Водолазкин зря путает обязанности исследователя, учителя и рассказчика, дохода порой до чтения лекций по древней жизни [то есть критик считает, что это лишнее. — Э. К.].

Описание речи является одним из самых интересных и в то же время наиболее проблематичных аспектов романа: не используются ни кавычки, ни курсив. Речь героев звучит прямо в нарративе, который замедляет ее, создавая впечатление медитации. Голос Арсения умело приглушен до уровня мысли. Как завещал Арсению Великому его святой покровитель, «Много раз я сожалел о словах, которые произносили уста мои, но о молчании я не жалел никогда».

Повествование в романе представляет собой смесь языков разных эпох: устаревший высокий стиль, нейтральный литературный язык, грубоватый вариант современного делового языка и сленга.

Таким образом, Водолазкин подтверждает остроумный подзаголовок: неисторический роман.

Очевидно, он хочет показать ограниченный характер нашего представления о времени, но для чего нужны пластиковые бутылки, найденные в снегах Древней Руси XV века? Почему ушкуйники должны сквернословить, как современные громилы? Чтобы доказать, что ничего не изменилось? [...]

Хотя великие вопросы в романе универсальны, это очень русское произведение, в котором православная связь с природой, ожидание псковичами конца света и интуитивное немилосердие юродивых становятся главными темами. Водолазкин претендует на описание формирования русской культуры, диалога языческой и христианской культур, а также человеческих встреч и любви во время чумы.

Это также смелая попытка открыть новые жанры современной русской литературы¹⁴.

«Живая агиографичность». Одобрение читателей вызвали также «живая агиографичность» и правильное применение православных терминов, которые в финском языке отличаются от западных эквивалентов. Ханну Пююккёнен пишет:

¹³ J. Lassin, *Contemporary (Novel) Canonizations: The Case of Evgenii Vodolazkin's «Lavr» in Online Discourse*, «ASEEES Annual Convention», Washington, DC, 20.11.2016. Джейкоб Лассин говорил об этом также на конференции «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин» в Кракове (17–19.05.2018), где выступил с докладом *Литературная рецепция романа «Лавр» в религиозном Интернете: сравнение ситуации в России и в Америке*.

¹⁴ T. Huttunen, *Jevgeni Vodolazkinin menestysromaania kehuvat Venäjällä niin nationalistit kuin liberaalikirjailijatkin*, «Helsingin Sanomat», 15.12.2015, <https://www.hs.fi/kulttuuri/kirja-arvostelu/art-2000002872763.html> [дата обращения: 05.06.2018].

Ценность этого отличного перевода повышает его достоверность по отношению к православию: терминология употреблена правильно, переводчик хорошо знаком с православной традицией и не путает понятия с их западными, зачастую отличающимися значением, вариантами. Так, например, слово «святой» переводится на финский по-разному в зависимости от контекста: не «*pyhämys*» [как у католиков и лютеран. — Э. К.], а «*pyhä*»; обычное богослужение должно называться *литургией*, а не *мессой*. Также «отшельник» имеет в православном контексте немного другой смысл, чем в западноевропейском. Часто переводчик, незнакомленный с культурой текста, создает языковые образы, которые не воспринимаются и сразу портят атмосферу текста. Здесь все по-другому. Это похоже на чтение житий живших когда-то святых, но на этот раз перед нами неприкрашенное и реалистичное, почти жалкое повествование¹⁵.

Пююккёнен сопоставляет искусство лечения и мистику, которые «реполнены символикой»:

Одной из главных тем книги является знание народной медицины, которое Арсений усвоил у своего дедушки. Это знание чудесным образом связывается в книге с православной мистикой. Как православная мистика, так и народная медицина переполнены символикой, загадками и даже разными временными слоями. Арсений в книге представляет собой самоучку, как бы ученого человека своего времени, врача, который обладает бесконечной жаждой знаний и отличными способностями в усвоении новой информации, но который должен претерпеть на своем пути не только стабильность¹⁶.

Критик одобрительно отзывается об изображении цикличности времени и вечности человеческих проблем:

В книге мы встречаемся с по-настоящему разными людьми разных времен, разных сословий и действующих в очень разных жизненных обстоятельствах. Читая ее, можно почувствовать старорусский, почти языческий и в большой мере суеверный, но все же глубоко христианский образ жизни и встретить людей от самых бедных и нищих до бесконечно богатых, между которыми, с точки зрения Арсения, нет различий, и у всех из них — и у нас — в конце концов те же проблемы, те же болезни, те же страхи и печали, которые идут с нами и стоят перед нами¹⁷.

В заключение Пююккёнен пишет о жанре:

Книга интересным образом продолжает литературную традицию, присущую православию, — стилистическую форму житий святых, агиографию, а также многие рассказы о паломничествах. Хотя, возможно, изложение совершенно другой истории [рассказ о паломничестве. — Э. К.] стоит в книге немного особняком, но сама цель описанного паломничества бесконечно православная — Иерусалим¹⁸.

¹⁵ Н. Pyykkönen, *Arsenin neljä elämää (kirja)*...

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

* * *

В этом обзоре мы коснулись лишь некоторых исторических, контекстуальных и филологических аспектов, на наш взгляд, повлиявших на успех перевода романа *Лавр* в Финляндии. Но не было сказано еще одно. Мы имеем в виду то, что сам автор несколько раз выступал перед финскими читателями и был чрезвычайно тепло принят. Он дал также ряд весьма интересных интервью. Все это нельзя переоценить. Секрет полноценной радости чтения заключается еще и в том, что финны, наверное, «долго ждали» именно такого романа.

* * *

Через два года после выхода в свет книги *Arsenin neljä elämää* издательство «Инто» выпустило ее в мягкой обложке, в электронном формате, а также как аудиокнигу. «Инто» приняло решение приступить к переводу второго романа — *Авиатор* — при финансовой поддержке Института перевода РФ и финского частного культурного фонда «Коне». Переводчик опять — Элина Кахла.

Евгений Водолазкин был снова приглашен выступить на книжной ярмарке в Хельсинки в октябре 2018 года — на этот раз с презентацией финского перевода нового романа, который по желанию издателей получил название *Lentäjä* — *Летчик*. Нужно отметить, что заглавие является стилистически неточным, упрощенным вариантом слова «авиатор», которое, во-первых, является архаизмом, а во-вторых, включает в себя сонм реминисценций.

Переводчику опять пришлось принимать существенные решения, например, стоит ли приложить к финскому изданию список комментариев в помощь читателю? Ведь в контекст произведения включены исторически и географически близкие нам места: Петербург — от Карельского перешейка до Куоккалы (то есть от Курортного района Ленинградской области до Репино) и петербургский текст: от Николая Гоголя до Александра Блока и Анны Ахматовой (ее *Deus conservat omnia*). Стоит ли упомянуть и о том, что сохранение памяти ГУЛАГа важно не только для русских, но и для тысяч уничтоженных Молохом финнов, карелов, саамов, вепсов, ингерманландцев? И напомнить о том, что жанр свидетельств о ГУЛАГе — от *Колымских рассказов* Варлама Шаламова, *Неугасимой лампы* Бориса Ширяева и текстов Александра Солженицына до воспоминаний академика Дмитрия Лихачёва (который был учителем Евгения Водолазкина) — остается самым востребованным? Как в переводе передать философский дискурс, скрытый в дневниковых записках, как сохранить уровень

многослойности в переводе? Как передать символическое восхваление Троицы, когда речь идет о чаепитии за кухонным столом?

Недавно мы имели возможность обсудить проблему письменных воспоминаний о ГУЛАГе с писателем Константином Азадовским, который сам является бывшим зэком, узником Колымы, и можем повторить его слова: «Человек после ГУЛАГа — внутри мертвый». Воскрешение памяти — **наша** задача.

Автор приносит благодарность доктору философии Ире Эстерберг и практикантке Эммиросе Ихалайнен за помощь при подготовке статьи, а также лектору Михаилу Коптеву за исправление языковых ошибок.

Ключевые слова: Финляндия, восприятие, жизнеописания, православие, переводная художественная литература

RECEPTION AND TRANSLATION OF EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *LAURUS* IN FINLAND

Summary: In this article, our task is to briefly consider what different factors together influenced the fact that a previously unknown author in our country immediately gained a name and respect based on the release of his novel *Laurus* (2012), which in the Finnish translation was given the title *The Four Lives of Arseni* (*Arsenin neljä elämää*, 2015). This success, in our opinion, was influenced at least by the following aspects: 1. The historical and geographical proximity between our countries, and the related traditionally significant popularity of Russian and Russian-language literature translated into Finnish and Swedish. 2. In the current situation, the demand for live cultural exchange as a counterbalance to the cooling of the geopolitical climate. 3. The role of intermediaries and an interpreter to support successful perceptions. 4. The perception of translation in reviews (in the media space). After these points, we try to take a closer look at these aspects. Our view is purely subjective, based on the personal experiences of an interpreter, a scholar and a literary critic.

Keywords: Finland, reception, hagiography, Eastern Orthodox Christianity, translated fiction

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Лайош Палфальви

Венгрия, Будапешт

Католический университет имени Петра Пазманя

О ВЕНГЕРСКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА *ЛАВР* ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА (ЗАМЕТКИ ПЕРЕВОДЧИКА)

У пишущего эти слова переводчика романа *Лавр*¹, в одном лице являющегося и литературоведом, возникали по ходу работы дилеммы, рассказать о которых представляется целесообразным.

Переводчик может изучать культурный контекст произведения, читать научные работы Дмитрия Лихачёва или же самого Евгения Водолазкина, однако полученные знания не особо пригодятся ему в процессе перевода. Профессорский роман может быть интересным или смешным (конечно же, *Лавр* не относится к этому разряду), но профессорский перевод может быть только недостоверным и неадекватным. В этом отношении рамки деятельности лучших переводчиков — специалистов по древнерусской литературе так же ограничены, как и в случае с любым другим переводчиком.

И хотя сам автор *Лавра* определил свое произведение как «неисторический роман»² и анахронизмами неоднократно нарушал принцип

¹ J. Vodolazkin, *Lauros: nem történelmi regény*, ford. L. Pálfalvi, Budapest 2015.

² Может быть, книгу надо бы читать как «роман инициации», ведь ее главный герой, преодолев путь по спирали с целью обретения знания высшего порядка, покидает этот мир в ореоле святости.

исторической верности (наводя этим подозрения на переводчика, которому, наряду с редактором, интернет-комментаторы ставят в укор то, что предметы сегодняшнего мира появляются в романе в средневековой обстановке), то в области мимесиса языка он развернулся как писатель исторических романов. При создании архаичного слоя языка Водолазкин опирался на различные варианты древнерусского и церковнославянского языков, последний из которых используется как язык литургии, а также перевода Священного Писания. Если бы существовал его эквивалент, например древнецерковный финно-угорский язык, то мы могли бы прочитать отрывки псалмов в *Лавре* на венгерском языке в средневековом переводе того времени, то есть на древнем, но не забытом языке.

Первый венгерский перевод Священного Писания был выполнен в XV веке двумя гуситскими священниками по имени Тамаш (Фома) и Балинт (Валентин). Некоторые фрагменты текста, например Давидовы псалмы, дошли до нас в кодексе *Apor*. Добросовестный филолог вправе утверждать, что самый ранний венгерский перевод псалмов может послужить лучшим эквивалентом церковнославянского языка, поскольку является самой архаичной венгероязычной версией сакрального языка. Возможно, некоторые филологи восприняли бы с энтузиазмом стремительный взлет популярности языкового памятника, прочитав в международном бестселлере предложения, ранее доступные лишь узкому кругу специалистов.

Однако церковнославянский язык — не просто архаичный вариант языка, поскольку он все время остается в употреблении как язык богослужения, что обеспечило ему некое бессмертие. В романе Водолазкина представлен не забытый язык или гипотетическая научная реконструкция. Литургический язык узнаваем, хотя и отличается от языка повседневности. Для некоторых он звучит торжественно, по мнению других — привязан к сакральной сфере, но он привычен и понятен. В Венгрии гуситское движение продолжалось недолго, а ценный архаичный язык так называемой гуситской Библии не смог завоевать себе статус литургического языка и не получил широкой известности в венгерском обществе.

В предшествующий реформации период у представителей венгерской культуры не было шансов развивать венгерский церковный язык. Однако в 80-е годы XVI века протестанты смогли выполнить перевод всей Библии. Гаспар Кароли работал над ним три года, и в 1590 году Библия была издана тиражом в 700–800 экземпляров. Именно язык этого памятника был использован в венгерском переводе романа. К сожалению, главный герой *Лавра* уходит из жизни намного раньше этого времени. Вероятно, это звучит парадоксально: средневековый православный святой вынужден цитировать псалмы в переводе протестантского пастора, жившего в эпоху

Ренессанса. Увы, другое решение не представлялось возможным. Перевод Кароли сыграл очень важную роль не только в религии, но и в культуре и литературе. Венгерские поэты уже в первой половине XX века охотно обращались к этому языковому варианту. Для многих поколений он оставался важным источником стилизации.

До сих пор речь шла о проблеме поиска языка, теперь же пора кратко рассмотреть различия между культурами, которые для переводчика в любом случае не являются барьером, а дают ему шанс привнести в свою собственную культуру ранее неизвестные ей ценности. В этом отношении *Лавр* вписывается в вереницу русских романов, которые способны открывать новые формы духовности для читателя из Центральной Европы. Православная модель характеризуется тем, что принятие христианства способствовало попаданию священных текстов в Восточную Европу в переводе на старославянский язык, а тот не отделял, а связывал духовенство с верующими. Почти все исследователи признают исключительную историческую значимость не только героической миссии славянских апостолов Кирилла и Мефодия, но и ее последствия для культуры православных народов. Идеализация славяноязычного христианства — это особенность не только православного мира. Многие западные славянские авторы также с лишенным какой-либо критики восторгом писали о православном христианстве. Культ славянских апостолов сыграл важную роль и в чешской, и в словацкой культурах (именно поэтому университет в Нитре носит имя Константина Философа, хотя это имя и не отражает центрально-европейскую идентичность города).

В 2015 году вышла в свет интереснейшая книга Мартина Ц. Путны *Картины культурной истории русской религиозности (Obrazy z kulturních dějin ruské religiozity)*. Путна пишет, что славянский литургический язык облегчает базовое понимание основных понятий христианства³, однако он может привести к изоляции и непреднамеренному искажению христианской доктрины. Ссылаясь на Освальда Шпенглера, Путна пишет также о феномене псевдоморфозы. В балканских странах, Болгарии и Сербии, церковь никогда не отмежевывалась от Византии и самых важных греческих религиозных центров, но в некоторых отдаленных районах Восточной и Северо-Восточной Европы возникла в известной степени экзотическая религия. На восточной периферии Европы была перенята объективная часть религии из древней утонченной культуры, однако заимствованный духовный опыт был преобразован по собственному

³ См.: М. С. Putna, *Képek az orosz vallásosság kultúrtörténetéből*, ford. Z. Csehy, Pozsony 2017, с. 79.

образу и подобию⁴. Путна, вслед за Павлом Милуковым, подчеркивает магический характер этой религии: поскольку теологические основы неясны, а исходные греческие источники недоступны, определенность можно обнаружить только в религиозных обрядах и формальных признаках. Здесь, однако, любое изменение может оказаться фатальным, так как ошибочная форма лишается силы магии или даже может нанести вред⁵.

Российские этнографы уже давно описали двоеверие — феномен своеобразного христианско-языческого синкретизма. Водолазкин в одном из самых шокирующих эпизодов романа приводит весьма запоминающийся пример этого явления: «Скудельница была скорбным местом. [...] Там лежали погибшие от мора, странники, удушенные, некрещенные младенцы и самоубийцы»⁶. Они все умерли без покаяния, поэтому их не хоронили по христианскому обряду. Но в день Светлой Седмицы или Семика, в четверг седьмой недели после Пасхи, таких усопших также поминали. Под этим слоем христианства, однако, обнаруживается языческая магия плодородной матушки-земли. Если умершие таким образом люди будут погребены, то матушка-земля будет мстить весенними заморозками, но если же мертвых долго не хоронят, то уже их месть проявится летом в виде засухи, уничтожающей урожай. Читая эти строки, венгерский читатель вспоминает, что после восстания 1956 года аналогичная судьба выпала на долю казненных повстанцев. Им пришлось ждать Седмицы до 1989 года, но для этого должна была разрушиться вся государственная система. Может быть, это и стало местью диктатуре не похороненных убиенных за отсутствие почестей при погребении?

Согласно мнению Путны, римская модель христианства на первых порах не была достаточно действенной, поскольку латынь являлась недоступной для средневекового общества. Однако элитная верхушка постепенно осваивала этот язык, способствуя его интеграции в европейскую интеллектуальную среду. В эпоху Ренессанса же зарождалась великая литература на польском, чешском и венгерском языках. Византийские миссионеры заложили основы церковной организации: они привозили самые значимые книги, переведенные в Болгарии, но при этом не обучали славянское священство греческому языку и не создавали школы⁷. У византийской и римской моделей есть и свои преимущества, и недостатки. *Лавр* интересен читателям из Центральной Европы в частности и потому, что в романе

⁴ См.: там же, с. 77.

⁵ См.: там же, с. 177–178.

⁶ Е. Г. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2012, с. 107.

⁷ См.: М. С. Putna, *Képek az orosz...*, с. 79–80.

изображается христианская культура, которая не могла оформиться под покровительством латинского языка.

Как отмечает сам автор, мы не должны читать *Лавра* как исторический роман. Данное произведение представляет самую лучшую сторону византийской модели. Духовная культура романного мира развита и полностью самобытна, она сохраняет чистую форму христианства, в которой нет и следа шпенглеровской псевдоморфозы. Кроме того, главный герой открыт для изучения иностранных языков, особенно западноевропейских. Он не считает их носителями опасной ереси, поэтому, конечно, об изоляционных стремлениях не может быть и речи. Николай Трубецкой описывает старое Московское государство как замкнутую, обособленную культуру: от иностранцев перенимались лишь знания и профессиональный опыт, при этом их строго ограждали от местного общества на основе их иного вероисповедания и образа жизни. Мыслитель не считал это расизмом или этноцентризмом, ведь «суущественно для русского было только его православие, т. е. его бытовое исповедничество»⁸. Поскольку не только иностранец, но и русский, ставший грешным еретиком, отклоняется от этого канона, то «между понятиями иноплеменника и грешника в русском сознании устанавливалась известная связь. „Чужой” было не этнографическим, а этическим представлением»⁹. Нет необходимости подчеркивать, насколько далек этот тип мышления от склада ума протагониста романа.

Трубецкой также отмечает важность роли личности царя в этом миропорядке. Роман Водолазкина знакомит читателя со специфической северо-западной версией древнерусской идентичности, которая сильно отличается от московской. Царя будто не существует в сознании персонажей, а северные города независимы, самостоятельны, как греческие города-государства. Князья не подчиняют Церковь светской власти, а в религиозной жизни очень важную роль играет феномен, который Путьна называет контркультурой¹⁰. Это мир юродивых, которые, с одной стороны, являются незаконными и, с другой стороны, неприкосновенными. В этом краю люди не знают соблазна экспансии, поддерживают коммерческие и духовные связи с Балтийским регионом, который не считают врагом или потенциальной завоеванной «добычей». Его жители не чувствуют себя потерянными в огромных просторах. «Пространства Русской земли были целебны. Тогда они еще не были бескрайни и не требовали сил, но давали

⁸ Н. С. Трубецкой, *Наследие Чингисхана. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока*, в кн.: он же, *История, культура, язык*, Москва 1995, с. 238.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: М. С. Putna, *Képek az orosz...*, с. 127.

их»¹¹. К концу романа мы узнаём, что уже в одной из грамот Христофора упоминается, что создание империи может быть деструктивным и с точки зрения завоевателя: «Русским людям покорятся многие пространства, но они не смогут эти пространства освоить»¹².

В какой же стране разворачивается действие романа? Как же переводится на венгерский название «Русь»? В переводе я не мог употребить этот топоним, так как в венгерской языковой среде он встречается только в исторических текстах и соотносим исключительно с Киевской Русью. В русском языке это имя собственное имеет гораздо более широкое осмысление, его можно распространить и на всех восточных славян, хотя в некоторых случаях оно означает только украинцев и белорусов и не относится к древнему Московскому государству, которое не считало себя наследником Киевского государства. В конце XVII века в рамках расширения Русского царства с целью «сглаживания» имперских намерений было задумано «воссоединение» трех восточнославянских народов, как это провозглашали в XVIII веке идеологи Российской империи. Эва Томпсон в своей первой постколониалистской монографии о русской литературе также отмечает, что Киевская Русь не выступала в роли захватчика чужих земель, Московское государство уже к этому стремилось, а Россия и Российская империя захватывали и поработали огромные территории¹³.

Я выбрал выражение «Oroszhon», которое иногда встречается в переводах и означает что-то вроде «земля, родина русских», но не отсылает к существованию государства, поэтому не может связываться с проблемой колониализма. Этим понятием обозначаются просто такие земли, где живут русские, и оно никак не подходит для названия захваченных территорий. Выбрав название «Россия», я бы включил романский мир в историю империи, а это, как свидетельствуют приведенные выше цитаты, противоречило бы намерениям автора. Если нанести названия фигурирующих в романе городов, то среди них можно было бы найти и Москву. Она существует в сознании персонажей, есть московские эпизодические герои — ведь московский боярин и боярыня приходят за помощью в северный монастырь, их желания исполняются, — но герои *Лавра* не считают этот город центром своего мира. В романе нет никаких следов мировой политики Москвы или ее эсхатологических амбиций: это ни третий Рим, ни второй Иерусалим, где все еще возвышается мавзолей, псевдосакральная

¹¹ Е. Г. Водолазкин, *Лавр...*, с. 367.

¹² Там же, с. 404.

¹³ См.: Е. Thompson, *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Westport, Conn.—London 2000, с. 16.

имитация священной могилы. Герои этого романа совершают паломничество в настоящий Иерусалим.

В произведении как бы ставится под сомнение миф о Святой Руси. Алан Безансон при толковании этого понятия исходит из того факта, что часть российской историографии тенденциозно фальсифицирует исторический опыт, усугубляя угрозы Запада, хотя кочевники степей причиняли русским гораздо больше вреда. Сложившаяся ситуация оправдывается тем, что Запад угрожал православной религиозной идентичности, в то время как монголы не посягали на религиозную структуру (поэтому если и существовала внешняя угроза, что русские не могли одновременно сопротивляться и тевтонским рыцарям, и монголам, то лучше было сдаться язычникам, чем еретикам)¹⁴.

В атмосфере постоянной угрозы национальные и религиозные элементы переплетались. Таким образом, сама страна стала священной — наряду со Святой землей, это единственное место, которому воздается такая почеть. В 1439 году православные патриархи заключили союз во Флоренции, чтобы попытаться защитить Византию, восстановив христианское единство. Русские восприняли это как латинскую гегемонию, как опасность, более серьезную, чем все языческие нападения, за которые Бог наказал еретиков падением Восточной Римской империи. Так осуществилась мессианская роль Москвы, заменившей собой Византию. Здесь история и романский хронотоп совпадают: в 7000 (то есть в 1492) году ожидалось пришествие Антихриста, но не наступил конец света, зато Иван Грозный стал новым Константином, создав завоевательное русское самодержавие¹⁵.

Новгород пал жертвой именно этого самодержавия. Водолазкин в своем романе создал некую скрытую северо-западную идентичность России, во многом значительно противостоящую московской версии. Рассмотрим, в какие культурные контексты можно встроить данное явление. Так, эту альтернативную идентичность можно связать с традициями племенного союза кривичей. Они обитали на современных белорусских и соседних с Русью территориях, и белорусы ассоциируют с этим народом создание своей средневековой государственности, Полоцкого княжества. Истории Полоцкого княжества придавалось настолько большое значение, что в 1920 году среди представителей белорусской интеллигенции поднимался вопрос о переименовании белорусов в кривичей. Если учитывать кривичей, то необходимо иначе разделять восточнославянские народы, не возводя современную этническую белорусско-российскую границу

¹⁴ См.: A. Besançon, *Święta Ruś*, tłum. Ł. Maślanka, Warszawa 2012, с. 37–38.

¹⁵ См.: там же, с. 38–40.

к средним векам, а скорее размещая этнические группы по оси север-юг. В венгерском переводе романа я пытался показать эту скрытую, отличающуюся от великорусской идентичность так, что названия некоторых городов, например Могилева, давал по-белорусски (Mahiljou).

Во всяком случае, эта ассоциация очень важна для главного героя романа, поскольку, как паломник, он просит покровительства у Евфросинии Полоцкой, которая в конце XII века также прибыла в Иерусалим. И хотя трудно представить, что есть кто-то, кто отождествляет Россию с этой идентичностью, кажущейся периферийной в сравнении с Москвой, примеры этому можно найти. Два балтийских народа хранят совсем другой исторический опыт о России, который отражается и в их языке. Литовское слово «Rusija» особо не отличается от версий в других языках. Как пишет Томас Венцлова, Вильнюс — это город, где сталкиваются польско-литовский миф о Ягелло/Ягайло с мифом о Москве как Третьем Риме¹⁶. При двух видах миссии, двух видах государства конфликт на протяжении веков неизбежен. Совершенно иной опыт у Риги: для этого города Россия означает не захватническую Московскую империю, а соседей, с которыми можно выстраивать хорошие деловые и прочие отношения. Рига также долгое время сохраняла свои привилегии внутри империи. Всё это словно отражает название России в латышском языке — Криевия.

Другой возможный контекст — это Междуморье. Паломники в начале своего пути, отправившись из Пскова в Киев, обходят часть региона. Характерно, что в первом абзаце цитированного ранее труда Трубецкого игнорируется представление о том, что российское государство опирается на традиции Киевской Руси. Мыслитель отмечает, что и европейская традиция не являлась в России «самой значительной единицей в политическом или хозяйственном отношении»¹⁷, сильнее было влияние на государство хазар и болгар. Киевская Русь не вписывается в концепцию Трубецкого хотя бы потому, что ее задачей было соединить Балтийское море с Черным, а Российской империи отводилась гораздо более важная роль. Поскольку эта империя простиралась по оси восток-запад, Киевская Русь могла быть только западной периферией.

Как отмечает эксперт по вопросам региона Марек Ян Ходакевич, здесь имеет место уникальное смешение западной и восточной культур, сосуществование римской и византийской моделей. Междуморье — это, с одной стороны, граница западной цивилизации, а с другой стороны, здесь

¹⁶ См.: T. Venclova, *Opisać Wilno*, tłum. A. Kuzborska, Warszawa 2006, с. 91.

¹⁷ Н. С. Трубецкой, *Наследие Чингисхана...*, с. 211.

переплетаются различные культуры¹⁸. Оно не принадлежит ни Западу, ни Востоку, но сохраняет их традиции в своей памяти. Иногда выступает в роли защитной стены Запада, порой же в роли моста, соединяющего миры. Время от времени отсюда берут свое начало завоевательные кампании на запад или на восток, но Междуморье всегда остается местом встречи и пересечения культур¹⁹.

Центрально-европейская постколониалистская критика часто рассматривает русскую литературу как культурную репрезентацию империи. Александр Мотыль в работе *Пути империй: Упадок, крах и возрождение имперских государств (Imperial Ends: The Decay, Collapse, and Revival of Empires)* сравнивает центр империи со ступицей колеса, которая соединяется спицами с побочными, не связанными друг с другом перифериями. Когда империя приходит в упадок, ее центр ослабевает, а периферии укрепляются, контактируя друг с другом уже не только через центр, а напрямую. Спицы колеса ломаются, шина, однако, формируется. В Центральной Европе мы должны особенно ценить русские романы, пространственная структура которых отрицает имперскую логику²⁰.

Ключевые слова: художественный перевод, литургический язык, северо-западная идентичность, Святая Русь, империя

ON HUNGARIAN TRANSLATION OF EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *LAURUS* (TRANSLATOR'S OBSERVATIONS)

Summary: Although the author called his novel a “non-historical” one, there are archaic language layers in his work. The sources of this are the different versions of the Old Russian and Church Slavonic languages. Since, due to the use of Latin, no medieval Hungarian liturgical language developed, in the Hungarian version of the novel the main source of the archaic stylization was the Károli-Bible having been translated in the Renaissance Age at the end of the 16th century. The Middle-European translator of the novel can acquire personal experiences of the cultural differences between the Byzantine and Roman model. These are not obstacles, but may give a chance to transfer unrealised values into his own culture. From this point of view the Eugene Vodolazkin's novel *Laurus* belongs to the series of the great Russian novels, in which the

¹⁸ См.: М. J. Chodakiewicz, *Międzymorze*, Warszawa 2016, с. 11.

¹⁹ См.: там же, с. 17.

²⁰ Ср.: А. Nowak, *Putin. Źródła imperialnej agresji*, Warszawa 2014, с. 39–40.

Middle European readers may discover new forms of spirituality. The novel draws on a specific North-Western Russian identity differing considerably that of the Moscovian and imperial traditions. It does not indulge in the fiction of world historical mission or the myth of the Saint Russia that is based on the demonization of the Western Christianity. This novel is especially important from point of view of the post-colonial criticism, since even its spatial structure rejects the imperial logics.

Keywords: literary translation, liturgical language, northwestern identity, Saint Russia, empire

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Александра Козиол

Польша, Краков
Ягеллонский университет

**РЕЛИГИОЗНАЯ ЛЕКСИКА И ВОЗМОЖНОСТЬ
ЕЕ ПЕРЕДАЧИ НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА *ЛАВР*
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА)**

Роман *Лавр* Евгения Водолазкина в своем описании необыкновенного жизненного пути главного героя похож на житие. На это указывают поиски Арсением Бога, многие совершаемые им исцеления, ряд чудес и прочие мотивы содержания, которые опытный читатель в состоянии сопоставить с русской агиографией. Поэтому не должно удивлять, что данное произведение насыщено религиозной лексикой, а также многими отнесениями к религии как культурологическому феномену. Наличие религиозных маркеров в тексте придает изображаемому миру особый колорит, который целевой читатель — носитель языка оригинала — в состоянии не только уловить, но и истолковать. Для читателя же перевода эти важные для всего произведения пласты лексики — даже адекватно переданные на чужой язык — могут вызывать затруднение, так как «элементы данной культуры могут быть совершенно незнакомы и непонятны носителям других языков»¹.

¹ В. В. Сдобников, О. В. Петрова, *Теория перевода*, Москва 2007, с. 391.

Острота этой проблемы применительно к переводу *Лавра* на польский язык в конечном счете обуславливается различиями между восточным и западным христианством. Несходство обнаруживается на нескольких уровнях: не только в организации Церкви/Костела как институтов, архитектуре храмов, одежде духовных лиц, особенностях богослужения и т. д., но также в понимании религии, Бога и человека. Именно это культурное мировосприятие оказывается наиболее сложной категорией, с трудом поддающейся перевыражению в переводном тексте.

Из всего сказанного следует, что воспроизведение религиозной канвы текста Водолазкина на польском языке — задача, требующая от переводчика изрядной подготовки и немалой изобретательности. С одной стороны, необходимо сохранить особый колорит оригинала, связанный с восточным толкованием религиозности, с другой же, этот колорит следует показать в таком виде, чтобы он был понятным польскому читателю, принадлежащему к иной христианской конфессии.

Похожий вопрос в свое время был поставлен в работе Сергея Влахова и Сидера Флорина *Непереводимое в переводе*. Рассуждения о способах передачи в переводном тексте реалий, в числе которых нашлось место и для атрибутов религии, привели болгарских исследователей к выделению двух групп основных приемов: 1) транскрипции/транслитерации, 2) перевода (в виде обращения к неологизмам, приблизительного или контекстуального перевода)². Эта лаконичная модель работы с «непереводимым в переводе» и послужит теоретической основой для дальнейшего анализа религиозной лексики, выступающей в *Лавре*, и ее польскоязычных параллелей.

При рассмотрении весь материал целесообразно было поделить на группы. В первой оказалась религиозная лексика, которую можно причислить к общеизвестному словарному фонду. Эти слова и выражения называют по большей части универсальные для восточного и западного христианства понятия и явления. Такая лексика легко передается в переводе (благодаря существующим в обоих языках соответствиям), не содержит семантической нюансировки и не требует пояснений. Вот примеры из романа³ и польскоязычного варианта⁴, выполненного Эвой Скурской⁵:

² См.: С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Москва 1980, с. 87.

³ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2017. Здесь и далее фрагменты из произведения приводятся по этому изданию с указанием в скобках цитируемой страницы. Все выделения в статье жирным шрифтом наши. — А. К.

⁴ J. Wodołazkin, *Laur*, tłum. E. Skórska, Poznań 2015. Здесь и далее фрагменты из перевода приводятся по этому изданию с указанием в скобках цитируемой страницы.

⁵ Эва Скурска — выпускница Института русистики Варшавского университета, опытный переводчик с русского и английского языков. Среди переведенных ею российских писателей

для Царства Небесного [с. 31]	dla Królestwa Niebieskiego [с. 27]
в католической мессе [с. 292]	we mszy katolickiej [с. 235]
внимание к эсхатологии [с. 251–252]	zainteresowanie eschatologią [с. 202]

Вторая группа выделенной нами лексики также не доставляет переводчику больших хлопот. Это мотивы и цитаты из текстов Ветхого и Нового Завета. Если соответствующие фрагменты не переведены, только воспроизведены по польскоязычному тексту Библии (а именно этому правилу следует переводчик), польский читатель без труда их распознаёт и по достоинству оценит интертекстуальный характер текста.

Моисеев ковчег [с. 248]	Arka Przymierza [с. 199]
после столпотворения [с. 305]	po Wieży Babel [с. 245]
архангел Михаил [с. 55]	archanioł Michał [с. 47]

Вместе с тем в анализируемом романе встречаются сложные исторические реалии, память о которых сохранилась благодаря библейским пересказам. Например, скудельница — это старинное название общей могилы, где погребают умерших в случае мора или по несчастному случаю, самоубийц и др., находящейся вне кладбища. В словаре Владимира Даля слово «скудель» толкуется как происходящее от «худой» (вместе со «скуда») и обозначающее глину, глиняный сосуд, горшок. Оно «взято от понятия брэнности скудели, и от обращения скудельничьей земли в место погребения странным»⁶. Именно в Святом Евангелии от Матфея (Мф. 27:5–10) первосвященники, которые получили от раскаявшегося Иуды 30 сребреников, «купиша ими село скудельнице, в погребание странным»⁷. В современном русском переводе этот фрагмент звучит: «купили на них землю горшечника, для погребения странников»⁸, в то

самую большую группу составляют фантасты (напр.: Андрей Белянин, Кир Булычёв, Сергей Лукьяненко, Ник Перумов, Сергей Садов, Анна Старобинец, Аркадий и Борис Стругацкие), а также авторы детективов (напр.: Георгий Вайнер, Дарья Донцова, Татьяна Полякова), но есть и Владимир Арсеньев, Владимир Войнович, Александр Солженицын, Иван Тургенев и многие другие.

⁶ Толковый словарь Даля онлайн [В. Даль, *Толковый словарь живаго великорусского языка*], <http://slovardalja.net/word.php?wordid=37961> [дата обращения: 14.06.2018].

⁷ Библия Онлайн — Церковнославянский перевод, <https://www.bibleonline.ru/bible/csl/40/27/> [дата обращения: 14.06.2018].

⁸ Библия Онлайн — Русский синодальный перевод, <https://www.bibleonline.ru/bible/rus/40/27/> [дата обращения: 14.06.2018].

время как в польских переводах встречаются определения «gola zduna» или «gola garncazowa»⁹. На этом фоне употребление приема транскрипции в польском варианте текста кажется оправданным. Во-первых, благодаря широкому описанию в романе, значение слова «скудельница» поясняется самим контекстом. Во-вторых, такой подход позволяет хотя бы частично донести до читателя колорит оригинала и обогатить его знаниями. В-третьих же, употребление варианта из польскоязычной Библии скорее не способствовало бы разъяснению скрывающегося за словом «скудельница» явления русской культуры.

<p>Скудельница, или божедомка, располагалась на холме в двух верстах от Христофорова дома [с. 107].</p>	<p>Skudielnica, nazywana też bożedomką, mieściła się na wzgórzu, dwie wiorsty od domu Christofora [с. 88].</p>
---	--

Кроме слов, восходящих к канонической религиозной литературе, в *Лавре* обнаруживаются также отнесения к апокрифам времен средневековой Руси. К таковым причислить можно рассказы о Соломоне и Китоврасе. Интересно, что в Польше также имели распространение похожие мотивы, хотя близкий к Китоврасу персонаж носит здесь иное имя: Мархолт — Marcholt¹⁰. В этом случае, однако, переводчик не пошел по пути полонизации и воспользовался приемом транскрипции, тем самым подчеркнув русскую специфику описываемой сцены. Впрочем, благодаря обширным парафразам истории о Соломоне и Китоврасе польский читатель может быть о них наслышан, но и в противном случае стоит рассчитывать, что переводной текст расширит у него уровень знаний о восточной литературной традиции.

<p>На ночь Христофор рассказывал ребенку о Соломоне и Китоврасе. Эту историю оба знали наизусть и всегда воспринимали ее как в первый раз [с. 25].</p>	<p>Przed snem Christofor opowiadał dziecku o Salomonie i Kitowrasie. Obaj znali tę opowieść, ale zawsze odbierali ją tak, jak za pierwszym razem [с. 22].</p>
---	--

⁹ Первое из старейшего польского перевода (Брестская Библия), второе — более распространенное, из других (напр., Библия Якуба Вуека, Гданьская Библия). См.: Biblia-Online.pl, <http://biblia-online.pl/Porownaj/Plumaczenia/Tysiaclecia/Ewangelia-Mateusza/27/7> [дата обращения: 14.06.2018].

¹⁰ J. Krzyżanowski, *Powieść o Marcholcie (szkic z dziejów romansu staropolskiego)*, «Pamiętnik Literacki» 1925, № 26, с. 104–123.

Примеров, похожих на рассмотренные, в *Лавре*, однако, немного. Хотя православное и католическое вероисповедания восходят к одному христианскому источнику, расхождение двух конфессий предопределило множество различий. Вот несколько примеров:

<p>Из черных лесных озер Лавр пил воду. И всякий раз, как он наклонялся над водой, из глубины к нему поднималось изображение ветхого старца в кукле, с белыми крестами на плечах [с. 403].</p>	<p>Z czarnych leśnych jezior Laur pił wodę i za każdym razem, gdy pochylał się nad taflą, z głębiny unosił się do niego obraz sędziwego starca w kukole*, z białymi krzyżami na ramionach [с. 324]. * Kukoł — nakrycie głowy wielkiego schimnika; symbolizuje obraz życia monastycznego pełnego trudów i wyrzeczeń [przyp. tłum.].</p>
<p>С приходом ночи он принялся читать те грамоты Христофора, в которых не содержалось бытовых инструкций и рецептов. На рассвете Арсений прочел последнюю грамоту: кроме воды не мощно измыти оскверненную ризу и кроме слез невозможно отмыти и очистити скверну и кал душевный [с. 103].</p>	<p>Z nastaniem nocy zaczął czytać jej te zapiski Christofora, które nie zawierały instrukcji życiowych i recept. O świcie przeczytał ostatnią: nic prócz wody nie może obmyć splugawionej ryzy* i nic prócz łez nie może obmyć i oczyścić splugawienia brudu duchowego [с. 84–85]. * Ryza — szata liturgiczna, odpowiednik rzymskiego ornatu [przyp. tłum.].</p>
<p>Он решил читать над Устиной Псалтырь в третий раз. На десятой кафизме Арсений уловил на лавке движение [с. 103].</p>	<p>Postanowił odczytać psalterz po raz trzeci. Przy dziesiątej kafizmie* Arsenij uchwycił ruch na ławie [с. 84]. * Kafizma — w obrządku bizantyjskim rozdział psalterza (podzielonego na dwadzieścia kafizm tak, żeby wszystkie były mniej więcej jednakowej długości) [przyp. tłum.].</p>

В приведенных выше цитатах жирным шрифтом выделены слова, определяющие специфические понятия из мира православия. Для их передачи переводчик не довольствуется использованием приема транскрипции (в этом случае значение слова осталось бы непонятным для польского читателя), но еще и сопровождает текст отсылочным комментарием. Такой двухступенчатый переводческий прием, как правило, хорошо себя оправдывает при передаче на чужой язык однократно появляющихся в тексте реалий, в данном случае проявлений православной традиции — праздников,

постов, церковной утвари или литературы, одежды духовных лиц и т. п. Поскольку таковых в тексте чаще всего встречается немного, необходимые пояснения в сносках не рассеивают читательского внимания, а необходимость обращения к ссылкам не разрушает впечатления художественности текста, скорее наоборот — подстрочные вкрапления придают ему особую привлекательность и обогащают читателя знаниями.

В польском переводе встречаются, однако, случаи непоследовательности в использовании описанного приема, когда переводчик по-разному представляет одно и то же слово: и путем транскрибирования с пояснением в сноске, и путем приблизительного перевода. В цитируемых ниже фрагментах таковым оказывается слово «юродивый» (в оригинальном тексте выступающее многократно).

На том берегу Арсения встретил **юродивый** Фома.

Ага, вскричал Фома, вижу, что ты есть самый настоящий **юродивый**. Настоящий. У меня, будь покоен, нюх на сей счет первоклассный. Но знаешь ли ты, друже, что каждая часть земли псковской держит одного лишь **юродиво-го**? [с. 178]

Na drugim brzegu Arsenija powitał **nawiedzony** Foma.

Aha! — zawołał Foma. Widzę, żeś jest najprawdziwszym **jurodiwym***, pomyleniem bożym. O, możesz być spokojny, ja mam nosa do takich spraw. Ale wiesz, przyjacielu, że każda część ziemi pskowskiej może mieć tylko jednego **nawiedzonego**? [с. 143]

* Jurodiwij — pomyleniec, szaleniec boży, nawiedzony; często pod maską głupoty skrywający prawdziwą mądrość bożą. Jurodiwij ma prawo być taki, jaki jest; mówić językiem nic nieznaczącym dla innych, jego życie ma dziwić, nakazywać zastanowienie. Może zachowywać się wulgarnie i obscenicznie, obrzucać ludzi kamieniami, opluwać ich i wyzywać. Często wyrzeka się snu i jedzenia, schronienia przed zimnem. Jurodiwij jest jak krzywe zwierciadło, w którym przegląda się zwykły człowiek [przyр. tłum.].

Несмотря на то, что пространным пояснением сопровождается эквивалент слова «юродивый» в транслитерированной форме, оно многократно заменяется в тексте перевода словом «nawiedzony» (бесноватый), нейтрализующим его очевидную русскую специфику. Трудно упрекать переводчика в неточности (он приводит оба варианта в сноске), однако стоило бы задуматься над образностью принятого решения. Может быть, употребление в произведении транскрибированного слова «jurodiwij» вместо «nawiedzony» способствовало бы удержанию отличительных характеристик персонажей и сохраняло бы колорит восточного христианства.

Таким же образом, то есть при использовании нейтрализации культурно-исторической окраски, переводчик передает слова «иерей» и «матушка» — понятия, которые не имеют соответствий в католицизме из-за целибата, исключающего возможность вступления в брак священника. Благодаря полонизации путем приблизительного перевода сложные фрагменты текста становятся понятны читателям, однако пояснение слова «*mateczka*» (матушка) дополнительно введенным «*popadia*» (попадья) представляется неоправданным. Во-первых, муж матушки определен как «*kapłan*», то есть священник, а не поп, а во-вторых, слово «попадья» несет в себе разговорный и даже пренебрежительный оттенок¹¹.

Твердой походкой он идет в дом к иерею Иоанну [с. 206].	Twardym krokiem idzie do domu kapłana Joana i szarpnięciem otwiera drzwi [с. 166].
Некие христолюбцы вылавливают в реке Великой большую рыбу и дарят ее иерею Константину. Матушка Марфа готовит рыбу к ужину [с. 215].	Niektórzy chrystolubcy łowią w rzece Wielkiej rybę i przynoszą kapłanowi Konstantynowi. Popadia, mateczka Marta , szykuje rybę na kolację [с. 173].

Разница между православием и католицизмом находит свое проявление в тексте Водолазкина и переводе романа также в отношении иерархической структуры представителей этих конфессий. Примерами тому могут послужить приведенные ниже фрагменты. Как видим, в польском переводе «настоятельница» монастыря представляется как католическая «*przeorysza*», а «настоятель» как «*dziekan*», в то время как слово «игумен» приводится в транскрибированной версии, причем против обыкновения не оснащается пояснительной сноской. Добавим, что слова «настоятель» и «игумен», равно как их женские варианты, можно считать синонимами¹², в то время как «*przeog*» и «*dziekan*» имеют разные значения¹³. Сложно понять в этом случае логику переводчика.

[...] к дому Арсения в сопровождении нескольких сестер пришла настоятельница монастыря [с. 180–181].	[...] do domu Arsenija przyszła przeorysza w towarzystwie kilku siostr [с. 145].
---	---

¹¹ См.: R. Lewicki, *Chrześcijaństwo. Słownik rosyjsko-polski*, Warszawa 2002, с. 211; E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyni obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, с. 97.

¹² См.: R. Lewicki, *Chrześcijaństwo...*, с. 123, 181.

¹³ См.: E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny...*, с. 287, 338.

Когда узнали, что Амброджо католик, засомневались, пускать ли. Послали к игумену [с. 272].	Na wieść, że Ambrogio jest katolikiem, pojawiły się wątpliwości, czy można go wpuścić. Posłano do ihumena [с. 219].
В храме горят свечи. Из Царских врат выходит Алипий, настоятель Кириллова монастыря . В руках его причастная чаша [с. 433].	W świątyni płoną świece. Z carskich wrót wychodzi Alipij, dziekan monasteru Cyryla . W rękach ma puchar z hostią [с. 348].

Отметим также случаи, когда переводчик решает заменить православное название католическим, не сопровождая фрагмент особыми пояснениями. Иллюстрацией послужит приводимый ниже пример. В переводе описываемой сценки «послушник» толкуется как «nowicjusz» — усматриваем в этом если не искажение художественного образа, то по крайней мере смешение элементов двух разных религиозных традиций. Может быть, в этом случае не помешало бы обращение к транскрипции («posłusznik») в сопровождении сноски, особенно учитывая то, что книга насчитывает 354 страницы, а сносок в польском издании не более двадцати.

[...] оставив измученное тело старца на поляне у скита . На следующий день тело нашли монастырские послушники и думали, что оно мертво. [...] Злодеи же, томясь в ожидании Страшного Суда, продолжали шататься по округе [с. 45].	[...] zostawiając udręczone ciało starca na polanie przed pustelnią . Nazajutrz znaleźli je monasterscy nowicjusze . [...] Jednak zbrodniarze, dręczeni oczekiwaniem na Sąd Ostateczny, nadal włóczyli się po okolicy [...] [с. 45].
---	--

Непоследовательность в переводческих решениях в очередной раз показывает обращение к транскрипции при передаче на польский язык названий других санов церковнослужителей — архиепископа и епископа — с использованием кратких пояснений в сносках (примеры ниже). С учетом того, что «archiepiskop» и «episkop» фигурируют в контексте, насыщенном лексикой, ассоциирующейся с католицизмом, перед польскоязычным читателем предстает образ высокопоставленного православного священника, гуляющего перед мессой («msza»), или члена ордена («zakonnik»), который молится за царя. Выделенные кавычками слова легко можно было бы заменить нейтральными «nabożeństwo» (богослужение) и «mnich» (монах), что позволило бы избежать недоразумения и удержало бы образность оригинала. Стоит еще обратить внимание на последнюю фразу четвертого, цитируемого ниже отрывка: «u Świętej Zofii

w refektarzu» (в Святой Софии в рефектории) — при этом в предыдущих фрагментах собор Святой Софии (не константинопольский, а киевский) представлялся как «sobór Mądrości Bożej» (собор Премудрости Божией). Отметим, что при упоминании этого храма в переводе значится слово «refektarz», ассоциирующееся исключительно с католицизмом. Наверное, можно было предложить другое решение: «w sali jadalnej soboru Świętej Sofii» или «w sali jadalnej przy soborze Mądrości Bożej».

<p>В том же 1499 году — и об этом Амброджо не мог не сказать купцу Ферапонту — архиепископ Новгородский Геннадий составит первое на Руси полное Священное Писание, названное впоследствии Геннадиевской Библией [с. 231].</p>	<p>W tym samym 1499 roku, i o tym Ambrogio musiał powiedzieć kupcowi Ferapontowi, archiepiskop* Nowogrodu, Giennadij, stworzy pierwsze na Rusi kompletne Pismo Święte, nazwane później Biblią Giennadija [с. 185]. *Archiepiskop — arcybiskup w Kościele prawosławnym [przyp. tłum].</p>
<p>Архиепископ Ростовский, Ярославский и Белозерский Иона идет по берегу озера Неро. Он всегда там гуляет перед утренней службой [с. 436].</p>	<p>Archiepiskop rostowski, jarosławski i bielozierski Jonasz idzie brzegiem jeziora Nero. Zawsze tam spaceruje przed poranną mszą [с. 350].</p>
<p>По благословению архиепископа игумена утвердил новое имя Арсения [с. 374].</p>	<p>Po błogosławieństwie episkopa* ihumen zatwierdził nowe imię Arsenija [с. 300]. * Episkop — biskup w Kościele prawosławnym [przyp. tłum.].</p>
<p>Патриарх же вначале не поддался, но, тронутый мольбами царицы, сказал: воля Господня да будет. Велел он, чтобы все епископы, священнический и иноческий чин молились за царя Феофила. Сам же патриарх написал имена всех царей-еретиков и положил писание в Святой Софии на трапезе [с. 389].</p>	<p>Patriarcha początkowo nie chciał ustąpić, ale wzruszony błaganiami carycy rzekł: Niech się dzieje wola Boża. Polecił, żeby wszyscy episkopi, kapłani i zakonnicy modlili się za cara Teofila. A sam patriarcha spisał imiona wszystkich carów heretyków i położył pismo u Świętej Zofii w refektarzu [с. 312].</p>

Разрушение художественного образа со всей наглядностью обнаруживается во фрагментах перевода, содержащих названия церковных обрядов. В первом отрывке из романа наряду с упоминанием монастыря и Царских врат выступает выражение «puchar hostii» (чаша гостей/хостий), во втором

представление церковного обряда именуется словом «komunia» (причащение — у мирян обычно, а до середины XX века исключительно — Тела Господня), что сопровождается, как ни странно, описанием принятия Крови и Тела Христовых. Как известно, католики в Польше преимущественно причащаются только хлебом, тогда как православные — хлебом, называемым просфорой, и вином. Употребление генерализованного «czasza» (прием приблизительного перевода) вместо «puchar hostii» позволило бы читателю остаться в сфере православного обряда. Вместе с тем второй фрагмент, в котором говорится про Кровь и Тело, характеризуется показом тонкостей евхаристии. В польском варианте следовало бы также заменить слово «komunia» словом «eucharystia» (евхаристия), руководствуясь снова приемом приблизительного перевода. Этот термин не только распространен в польском языке, и потому будет, безусловно, распознан, но и — как имеющий также греческие корни — способен нести в себе налет восточной христианской традиции. Оговариваемая выше непоследовательность переводчика становится еще более яркой в сопоставлении с последним фрагментом, в котором в сноске поясняется транскрибированный термин «просфора».

Когда число таких людей перевалило за сотню, к ним вышел Амвросий. Он долго смотрел на их убогие жилища, а затем сделал знак следовать за ним. Войдя в ворота **монастыря**, Амвросий повел их в **храм Успения Пресвятой Богородицы**. В то самое время в храме заканчивалась служба, и из **Царских врат с причастной чашей** вышел старец Иннокентий. От решетчатого окна отделился луч утреннего солнца. Луч был еще слаб. Он медленно пробивался сквозь густой дым кадила. Одну за другой поглощал едва заметные пылинки, и уже внутри него они начинали вращаться в задумчивом броуновском танце. Когда луч заиграл на серебре чаши, в храме стало светло. Этот свет был так ярок, что вошедшие зажмурились. Показав на чашу, Амвросий сказал:

Gdy liczba tych ludzi przekroczyła setkę, Ambroży do nich wyszedł. Długo patrzył na ubogie siedziby, a potem uczynił znak, by poszli za nim. Przeszedł przez bramę **monasteru** i poprowadził ich do **świątyni Zaśnięcia Bogurodzicy**. Właśnie dobiegało końca nabożeństwo i z **carskich wrót*** z **pucharem hostii** wyszedł starzec Innokentij. Od zakratowanego okna oddzielił się promień porannego słońca. Promień był jeszcze słaby, z trudem przebijał się przez gęsty dym kadzidła. Wchłaniał po kolei maleńkie pyłki i już w nim te drobinki rozpoczęły swój zamyślony „taniec Browna”. Gdy promień zamigotał na srebrze pucharu, w świątyni zrobiło się jasno. Światło było tak mocne, że przybyli zacisnęli powieki. Wskazując im puchar, Ambroży zrekł:

<p>В ней эликсир бессмертия, и его хватит на всех [с. 384–385].</p>	<p>W nim jest eliksir nieśmiertelności i wystarczy go dla wszystkich [с. 309]. * Carskie wrota (zwane też bramą królewską, świętą bramą lub świętymi wrotami) — główne drzwi w ikonostasie, otwierane tylko podczas nabożeństwa (wyjątkiem jest tydzień paschalny, kiedy na znak otwartego grobu zarówno carskie wrota, jak i diakońskie wrota są otwarte dzień i noc). Przechodzić przez nie może jedynie pełniący posługę, w niektórych momentach nabożeństw także diakon [przyp. tłum.].</p>
<p>Молитвами окружающих и своей собственной Николай нашел в себе силы дойти до церкви и причаститься. Причастившись же, он почувствовал себя лучше, потому что с кровью и телом Христовым в него вошла новая крепость [с. 415].</p>	<p>Dzięki modlitwie otaczających go ludzi i swojej własnej Nikołaj znalazł w sobie siły, żeby dotrzeć do cerkwi i przyjąć komunię. Wtedy poczuł się lepiej, bo wraz z krwią i ciałem Chrystusa weszła w niego nowa siła [с. 333].</p>
<p>С этими словами Амвросий протянул им две просфоры для боярина и боярыни [с. 396].</p>	<p>Z tymi słowami Ambroży wręczył im dwie prosforы* dla bojara i bojarowej [с. 318]. * Prosfora — w Kościele prawosławnym i Kościołach katolickich wschodnich mała bułeczka na zakwasie używana do przeistoczenia. W komunii świętej używa się jej konsekrowanych części, zanurzanych w konsekrowanym winie [przyp. tłum.].</p>

Подчеркивание католической традиции в тексте, описывающем преимущественно православную Русь, обнаруживает также цитируемый ниже фрагмент, в котором Лавр перебирает пальцами траву как четки. В польском переводе четки заменены на «góźaniec» (розарий), которого православные скорее не знали. Более уместно было бы употребить прием контекстуального перевода и передать предложение следующим образом: «jak przebiera się węzły modlitewnego sznura» (как перебирают узлы молитвенного шнура). Это позволило бы как избежать транскрибирования и связанной с ним

необходимости истолкования незнакомого польскому читателю слова «четки», так и сохранило бы свойственную роману архаичность.

<p>Руки на груди Лавра вздрагивают и распахиваются, словно в объятиях. Тянутся вслед за телом. Перебирают пальцами траву, как перебирают четки [с. 440].</p>	<p>Ręce na piersi Laura poruszają się i rozkładają, jakby w objęciach. Wloką się za ciałem. Przebierają palcami trawę jak paciorki różańca [с. 353].</p>
--	--

Серьезное отклонение от оригинала отмечаем в переводе молитвы Арсения у Гроба Господня. Переводчик вместо попытки воспроизвести православную молитву за усопших¹⁴ решает заменить ее католическим вариантом¹⁵. Для знакомого с католической традицией читателя слова такой молитвы, произносимые средневековым жителем православной Руси, должны вызывать как минимум удивление. Переводческое решение, конечно же, следует признать неудачным. Обнаружив недостоверность текста, читатель должен почувствовать себя обманутым.

<p>Покой, Спасе наш, с праведными преждедеченных раб Твоих и сих всели во дворы Твоя, якоже есть писано, презирая, яко благ, прегрешения их вольная и невольная и вся, яже в ведении и не ведении, Человеколюбче [с. 361–362].</p>	<p>Nakłoń, Panie, ucho ku prośbom pokornie przeze mnie zanoszonym do Twego miłosierdzia i umieść w krainie pokoju i światłości duszę Twego sługi, której kazałeś odejść z tego świata, oraz włóż ją do społeczności Twoich świętych [с. 290].</p>
---	--

Анализ перевода на польский язык религиозной лексики, выступающей в романе *Лавр* Евгения Водолазкина, показывает определенные сложности в передаче слов и выражений, связанных с религией, объясняющиеся прежде всего существенными различиями между восточной и западной традициями христианства. Хотя со многими вызовами оригинального текста переводчик справилась безошибочно, фиксируется ряд примеров, свидетельствующих о непоследовательности решений и смешивании лексики, свойственной каждому из двух вероисповеданий. Неучет конфессиональной специфики приводит к тому, что представление отдельных сцен сопровождается нарушением логики, не всегда передается нужный культурный колорит и искажается образность.

¹⁴ См.: *Последование панихиды на русском и церковно-славянском языках*, http://gram-v-kotlubani.ru/view_prazdnik.php?id=6 [дата обращения: 12.05.2018].

¹⁵ См.: *Za zmarłych. Modlitewnik*, Kraków 2016, с. 11.

Любопытно, что заинтересовавшая нас проблема дифференциации обеих традиций волновала и самого главного героя книги:

Впечатление двойственное, сообщил Арсений Устине из собора Святого Стефана. С одной стороны, ощущение чего-то родного, потому что у нас общие корни. С другой — я не чувствую себя здесь дома, ибо наши пути разошлись. Наш Бог ближе и теплее, их же выше и величественнее. Возможно, это впечатление поверхностно и вызвано, любовь моя, незнанием латыни. Но за все время службы я так и не определил, знают ли ее сами австрийцы [с. 293].

Хорошо было бы, чтобы при чтении перевода романа польский читатель эту разницу конфессиональных традиций — несмотря на отдельные промахи переводчика — мог бы почувствовать.

Ключевые слова: перевод, религия, лексика, *Лавр*, Е. Г. Водолазкин

RELIGIOUS LEXIS AND THE POSSIBILITY OF ITS TRANSLATION INTO POLISH (ON THE EXAMPLE OF EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *LAURUS*)

Summary: The purpose of this article is to analyze the phenomenon of religious lexis in Eugene Vodolazkin's *Laurus* and the possibility of its translation into Polish. Research was carried out on the basis of the theory of Sergey Vlahov and Sider Florin that classifies religious lexis as part of the so-called realities, that is, broadly speaking, words or phrases known in one language but not reflected in other language(s) by their equivalents. In order to present them in the language of translation as faithfully as possible, they should be subjected to one of two methods of translation — either transcription/transliteration or three specific ways of translation. In connection with the above, this article carries out analysis of religious lexis used in *Laurus* in its original (Russian) language version, as well as the translation of a given novel into Polish. The comment on the translation was supported by a numerous quotations from both texts, summarized in a tabular form. Thanks to this, it was possible to better illustrate the problems of religious lexis translation, and present it in the broader social, cultural and historical context of Eastern and Western Christianity.

Keywords: translation, religion, lexis, *Laurus*, Eugene Vodolazkin

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Вероника Разумовская

Россия, Красноярск
Сибирский федеральный университет

РУССКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР*: ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Среди жанрового и тематического многообразия современной русскоязычной прозы особое место занимают тексты Евгения Германовича Водолазкина, и в частности роман *Лавр*, опубликованный в 2012 году и отмеченный многочисленными премиями и наградами. В 2013 году роман стал лауреатом премий «Ясная поляна» и «Большая книга» и уже в первые годы после выхода в свет — одной из наиболее читаемых в России книг. В интервью, данном в ноябре 2017 года, автор определяет совокупный тираж *Лавра* в более чем 130 тысяч экземпляров¹. Нельзя не согласиться со следующим мнением:

[...] роман стал ярким литературным событием еще до «увенчания» его автора лаврами лауреата премии «Большая книга», его ценность очевидна и вряд ли была бы поставлена под сомнение, даже если бы премиальный сюжет с этой книгой сложился менее счастливо².

¹ Водолазкин: Как «Лавр» заменит стрелялку в метро, интервью В. Галеевой, «Фонтанка.ру», 25.11.2017, <https://www.fontanka.ru/2017/11/24/114/> [дата обращения: 21.05.2018].

² Е. Федорчук, «Лавр» Евгения Водолазкина: неполное погружение, «Сибирские огни» 2014, № 1, <http://сибирскиеогни.рф/content/lavr-evgeniya-vodolazkina-nepolnoe-pogruzhenie> [дата обращения: 10.05.2018].

Всего через несколько месяцев после публикации романа литературный критик Лиза Биргер отмечает, что у *Лавра* были все предпосылки успеха, поскольку русское Средневековье описано в романе профессиональным медиевистом³. И далее:

У *Лавра* есть все признаки хита — понятный язык, простой стиль и супергерой, чьи сверхспособности определяются прежде всего его «русскостью» — свойством, которое при всей своей трудноопределяемости одинаково востребовано и справа, и слева, и массами, и элитой. Поэтому и роман счастливо зависает между интеллектуальной литературой и масслитом⁴.

В публикации, посвященной памяти Умберто Эко (Водолазкина нередко называют «русским У. Эко», а на обложке английского перевода роман определяется как русский ответ на *Имя розы*), Галина Юзефович также пишет о счастливой судьбе *Лавра* и его автора:

[нет] ничего необычного в том, что скромный ученый пишет роман, так или иначе связанный с полем его научных интересов, и становится звездой (недавняя счастливая судьба Евгения Водолазкина и его романа *Лавр* — лучший тому пример)⁵.

знаком счастливой судьбы является и такой факт из «жизни» текста Водолазкина: в 2017 году в рамках проекта «Живые страницы» была создана интерактивная версия романа, что сделало *Лавр* первым произведением современной русской литературы, представленным в данном новаторском формате.

Крайне важно, что даже несколько лет, прошедших после выхода романа в свет, свидетельствуют о том, что бытование *Лавра*, повествующего о людях и событиях средневековой Руси, не ограничивается исключительно рамками русофонной культуры и, соответственно, аудитории. К весне 2018 года известны версии книги более чем на тридцати языках мира. Первым из иноязычных вторичных текстов стал итальянский перевод, выполненный Эмануэлой Бонакорси и Нодаром Ладария и опубликованный в 2013 году. В том же году появился также сербский перевод. Латышский, эстонский, румынский и македонский вышли в свет в 2014 году. В 2015 году было опубликовано восемь очередных переводов: английский, шведский, литовский, финский, польский, словенский, венгерский, французский. Немецкий и чешский переводы стали доступны читателям в 2016 году.

³ Л. Биргер, *Отечественный производитель святости*, «Газета.ру», 21.01.2013, https://www.gazeta.ru/culture/2013/01/21/a_4934437.shtml [дата обращения: 21.05.2018].

⁴ Там же.

⁵ Г. Юзефович, *Памяти Умберто Эко*, «Медуза», 20.02.2016, <https://meduza.io/feature/2016/02/20/apologet-slozhnosti> [дата обращения: 21.05.2018].

Появление иноязычных версий *Лавра* значительно расширило аудиторию его читателей, исследователей и критиков. Так, в 2017 году роман вошел в топ-десятку лучших книг о Боге (помещенную в британском журнале «The Guardian»). Англофонный читатель познакомился с текстом Водолазкина в версии, созданной Лизой Хейден — лауреатом премии «Read Russia English Translation» 2016 года, полученной за перевод *Лавра*. На Франкфуртской книжной ярмарке 2017 года английский *Лавр* имел огромный успех, что позволило Юлии Гумен (агентство Vanke, Goumen & Smirnova) сказать в своем интервью следующее:

У книги великолепные продажи в Англии и США. Уже раскуплено тридцать тысяч экземпляров — это феноменальный успех для переводного произведения на англоязычном рынке. Книга приближается к списку бестселлеров «Нью-Йорк Таймс». Издательство признается, что *Лавр* сегодня продается лучше всех опубликованных им в текущем году переводных романов и ожидается еще больший успех — на уровне современных британских бестселлеров, потому что этот роман — безусловный международный хит⁶.

Примечательно, что роман вышел за пределы культурного пространства Европы и стал доступен на Востоке на арабском и малайском языках. В 2017 году издательство «Sakihinsha» представило на суд читателей японский перевод. Менее чем за шесть лет своего существования *Лавр* получил ряд иносемиотических воплощений, представленных в форме иллюстраций романа (художник Леонид Губский, 2017 год), аудиокнижки (чтец Надежда Винокурова) и спектакля (режиссер Сергей Женовач, 2017 год).

Регулярное создание иноязычных и появление межсемиотических переводов свидетельствует о «силе» текста романа, эстетическая энергия которого генерирует многочисленные вторичные тексты. В соответствии с высказанными почти сто лет назад (в 1923 году), но не утратившими свою актуальность, радикальными идеями немецкого философа и теоретика культуры Вальтера Беньямина о природе отношений между оригиналом и его переводами (идеями автономии переводов)⁷ можно говорить, что переводы русскоязычного *Лавра* обеспечивают рост оригинала, продолжая его «жизнь» в других («чужих») языках и культурах. Новаторская идея Беньямина о том, что перевод является испытанием для языка оригинала (испытанием «чужим»), может быть перефразирована следующим образом:

⁶ Ю. Гумен, *Почему книги про Вторую мировую и Гулаг уже неактуальны*, «ReadRate», 21.11.2016, <https://readrate.com/rus/news/yuliya-gumen-pochemu-knigi-pro-vtoruyu-mirovuyu-i-gulag-uzhe-neaktualny> [дата обращения: 21.05.2018].

⁷ См.: В. Беньямин, *Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера*, пер. Е. Павлова, в кн.: Ж. Деррида, *Вокруг Вавилонских башен*, Санкт-Петербург 2012.

перевод, бесспорно, является испытанием «чужим» и для художественного оригинала. И это испытание «чужим» доказывает «силу» оригинала и определяет его дальнейшую судьбу в поликультурном (транскультурном, по Михаилу Эпштейну) пространстве современности. Именно переводы сохраняют оригинал как литературное и, соответственно, культурное явление, делая его доступным для читателей, принадлежащих «чужим» культурам. Описывая перевод как «загробную жизнь» оригинала, жизнь после жизни, Беньямин утверждает, что в переводе воссоздается ценность оригинала, его жизнь достигает более полного расцвета: «Вырастая в переводе, оригинал как бы поднимается в более высокую, более чистую атмосферу»⁸.

Признавая обязательную связь оригинала и его переводов, важно определить природу их взаимодействия и взаимовлияния. Можно гипотетически предположить, что оригинал и переводные версии формируют не некое хаотичное текстовое пространство или, наоборот, меандровую ленту — точное повторение новыми переводами предыдущих переводов, а центр переводной аттракции, имеющий полевою структуру и организованный по пространственной модели «центр–периферия». В рамках центра переводной аттракции текст художественного оригинала выступает в роли аттрактора перевода, а вторичные тексты (внутриязыковые, межъязыковые и межсемiotические переводы в соответствии с типологией Романа Якобсона⁹) образуют поле переводимости аттрактора. Поле переводимости включает уже выполненные и используемые (активные) переводы — центральная часть поля — и периферийную часть, в которой представлены потенциальные переводы, которые существуют только гипотетически, и пассивные переводы, вышедшие из употребления в силу различных причин¹⁰. Объем поля переводимости определяется суммой всех выполненных переводов текста-аттрактора. Их количество служит индикатором переводимости оригинального текста в процессе взаимодействия национальных литератур, индексами его политекстуальности и полилингвальности, отражающими факт и степень интеграции художественного текста-перевода в «чужую» литературу и единое пространство мировой литературы и культуры. Художественный оригинал и генерируемые им переводы взаимодействуют друг с другом, что обеспечивает непрерывный межкультурный диалог национальных литератур в синхронии и диахронии.

⁸ Там же, с. 106.

⁹ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, в кн.: *On Translation*, ed. R. A. Brower, Cambridge 1959, с. 232–239.

¹⁰ В. А. Разумовская, «*Strong*» *Texts of Russian Culture and Centers of Translation Attraction*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» 2014, т. 7, № 5, с. 834–846.

Появление новых переводов свидетельствует об интересе читателей, а также филологов, критиков, издателей и, конечно, переводчиков к художественному тексту. В случае *Лавра* такой интерес обусловлен многими причинами, среди которых следует особо отметить раскрываемые в романе вечные темы добра и зла, поиска смысла жизни, пути человека к Богу, а также идиостиль автора, многообразие персонажного и событийного пространства текста, его полидискурсивность (архаический, религиозный, медицинский, официальный, научный, обывденный, юмористический дискурсы). В перспективе перевода особого внимания заслуживает «внутриязыковая полилингвальность» (полифония) *Лавра*, достигаемая употреблением (нередко в пределах одной фразы) современного русского, древнерусского и старославянского языков и ставшая удачным лингвистическим экспериментом автора. Сложная, но понятная для читателя языковая ткань произведения, сочетающая русский язык различных временных периодов, выступает одним из проводников идей безвременности, единства времени. Русская полилингвальность оригинала отражает и единство русской культуры: через различные формы языка текст романа является носителем культурной информации и памяти, что обеспечивает его беспорную «русскость».

Несомненного внимания заслуживает и оценка текста его автором. Уже в названии читателям сообщается, что роман является «неисторическим». При этом автор подчеркивает, что это повествование о том, что «никогда ничто не может быть потеряно»¹¹. А то, что не может быть потеряно, хранит и транслирует в «чужие» культуры «своя» культурная память, представленная в произведении различными способами. Несмотря на то, что Е. Г. Водолазкин неоднозначно указывает на «неисторичность» своего текста, тот является бесспорным отражением русской культуры рубежа XV–XVI веков. Мучительный поиск ответов на вечные вопросы о сущности добра и зла требует от автора реконструкции «другого» исторического времени и пространства романа:

[...] своеобразная «погруженность» автора в эпоху проявляется и на уровне досконального знания уклада жизни, верований, и на уровне ее тонкого ощущения в запахах, звуках, формах и т. д. Указание же на отдаленность от описываемой эпохи обозначается и впрямую [...], и косвенно: в речи его и его героев, в своеобразной пропитке текста современным научным знанием, в деталях быта¹².

¹¹ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы*, интервью К. Лученко, «Православие и мир», 29.01.2014, <https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/> [дата обращения: 12.10.2018].

¹² Н. Г. Махихина, М. М. Сидорова, *Историческое время в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» (к постановке проблемы)*, «Филология и культура» 2016, № 2 (44), с. 273.

Эстетизм романа неотделим от культурной информации и памяти, регулярными носителями которых являются культуронимы — языковые единицы, закрепленные за элементами различных культур¹³. Культуронимы традиционно типологизируются как полионимы, идионимы и ксенонимы, соответствующие элементам общей, «своей» и «чужой» культур. Если можно говорить об отсутствии в романе времени (или об его особом течении), то русская культура, наоборот, широко представлена в тексте Водолазкина. Так, к разряду идионимов русской культуры относятся антропонимы (Арсений, Устин, Амвросий, Лавр, Никандр, Христофор, Карп, Андрон, Иннокентий, Марфа, Агафья, Евпраксия, Евдокия, Демид), имена христианских святых, чтимых на Руси (Арсений Великий), топонимы (Псков, Рукина слободка, Кирилло-Белозерский монастырь), названия жилищ (божедомка, келья, слободка, изба, скудельница), исторические и религиозные артефакты (*Псковская и Белозерская летописи*). Врачебная деятельность главного героя определила употребление в тексте устаревших названий лекарственных трав, которые были известны древним славянам (одолень, сава).

Именно многообразии культуронимов обеспечивают культурное своеобразие *Лавра*. С позиции художественного перевода культуронимы могут быть определены как единицы перевода, относительно которых переводчик принимает решение на перевод. При этом особую важность для переводчиков и критиков перевода приобретают вопросы переводимости, непереводимости и степени переведенности. Не вызывает сомнения, что с учетом культурной нагруженности художественного текста, переводимость культуронимов нельзя ограничивать исключительно лингвистическим планом. Для переводчиков языковые характеристики культуронимов должны рассматриваться только в сочетании с их культурологическим потенциалом. В данном случае важно говорить не только о принципиальной возможности перевода культурной информации и памяти художественного оригинала (по Юрию Лотману, литературные тексты являются важными хранилищами культурной информации¹⁴), а о переводимости конкретных единиц, несущих культурную информацию и память и одновременно являющихся единицами перевода. На смену рассуждений о переводимости и непереводимости художественного текста вообще приходят вопросы об определении и применении эффективных стратегий преодоления непереводимости культуронимов различных типов и достижения наибольшей степени переведенности.

¹³ В. В. Кабакчи, *Основы англоязычной межкультурной коммуникации*, Санкт-Петербург 1998.

¹⁴ Ю. М. Лотман, *Память культуры*, в кн.: он же, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 614–621.

Обращаясь к адаптации культурной информации и памяти в переводе в рамках регулярной лингвокультурной дихотомии «свой и чужой», теоретики перевода наиболее часто говорят о стратегиях форенизации и доместикации¹⁵. К стратегиям, предложенным Лоренсом Венути, может быть добавлена стратегия остранения, которая непосредственно связана с художественным приемом остранения, а также и соответствующим универсальным законом искусства. Прием остранения предполагает создание особого восприятия и видения предмета, которое не объясняет напрямую значение предмета, а концентрирует на нем внимание, увеличивая долготу и трудность его восприятия читателем. «Целью образа является не приближение его значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья” его, а не „узнавания”»¹⁶. Виктор Шкловский, которому принадлежит авторство понятия и соответствующего термина, использует прием остранения для описания бытовых вещей в их непосредственном явлении, вне зависимости от существующих представлений о них.

Поскольку *Лавр* по своим жанровым характеристикам является житием, то можно провести интересные параллели между текстом Водолазкина и *Житием протопопа Аввакума, им самим написанным* — первым произведением русской литературы, представляющим жизнеописание в свете приема остранения (взгляд на описываемые события из будущего), по мнению ряда исследователей:

Особенность данного литературного памятника XVII в. заключается в том, что его автор, ссылаясь на западноевропейских апостолов христианства, описывает собственную жизнь как подвижническую в целостном представлении своих взаимоотношений с другими людьми, что в корне изменяет каноны древнерусской литературы¹⁷.

Остранение как культурно-ориентированная стратегия перевода отличается от стратегий форенизации и доместикации, находясь с ними в отношении комплементарности (дополнительности) и являясь средством сохранения аутентичности оригинальных языковой и культурной картин мира исходного текста¹⁸.

¹⁵ L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, London–New York 1995.

¹⁶ В. Шкловский, *Искусство как прием*, в кн.: он же, *О теории прозы*, Москва 1983, с. 20.

¹⁷ А. В. Бабук, *Автобиографические мотивы в свете приема остранения (на материале творчества Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского)*, «Вестник Новгородского государственного университета» 2015, № 84, с. 25.

¹⁸ Ю. Е. Валькова, *Трансформационно-семантическое моделирование приема остранения в переводе (на материале иврита, английского и русского языков): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Красноярск 2018, с. 8.

Сразу после выхода в свет роман стал объектом изучения в различных гуманитарных контекстах, что позволило исследователям определить произведение как экспериментальное поле, в котором история осмысливается на фоне признания аксиомой «вечного движения»¹⁹. В определенном смысле можно говорить и том, что перевод романа также представляет собой экспериментальное поле. Важнейшие задачи переводческого эксперимента могут быть определены как наиболее полная и точная реконструкция остраничности оригинала, а также как передача в переводе культуронимов, аккумулирующих культурную информацию и память оригинала и обеспечивающих в случае своего сохранения в переводе их трансляцию в «другие» культуры.

В широком смысле к разряду культуронимов можно с полным правом отнести языковые особенности текста Водолазкина. И прежде всего — язык средневековой Руси. Яркий пример действия приема остранения в оригинале *Лавра* представляет использование букв древнерусского алфавита для обозначения глав. Даже для русофонного читателя, не обладающего специальными знаниями о символическом и, прежде всего, цифровом значении букв древнерусского языка, включение в текст таких букв является сигналом «русскости» («древнерусскости») описываемых в романе событий. Через использование «странной» для современного носителя русского языка и культуры графики в полной мере реализуется прием остранения, способствующий деавтоматизации восприятия текста романа через его графическое оформление. В определенной степени, древнерусские буквы, помещенные в русский художественный текст XXI века (несмотря на указанную выше «внутреннюю полилингвальность» текста романа), создают эффект остранения, сходный с эффектом, достигнутым автором посредством включения в повествование фразы о появлении в лесу XV века «потускневших пластиковых бутылок».

«Аномальность» указанной выше фразы традиционно обращает на себя внимание исследователей, критиков и читателей, порождая ее различные интерпретации. В английском переводе романа, ставшим основным источником материала для нашей работы, «странные» буквы древнерусского языка были сохранены, что, бесспорно, должно привлечь на них внимание читателей и служить сигналом об «инокультурности» текста. Важным сигналом «русскости» («древнерусскости») служит также стилизация графического представления названия романа на обложке английского издания. Инициальная английская буква имени «L» приближена к форме древнерусской буквыцы, традиционно служащей для украшения текста.

¹⁹ Н. Г. Махнина, М. М. Сидорова, *Историческое время...*, с. 274.

Примечательно, что буква «L» оформлена в зверином стиле русских буквиц и представляет собой графическую аллюзию на волка, жившего в доме деда Арсения и сыгравшего важную роль в судьбе мальчика и его деда.

Отстаивая идею отсутствия времени, Водолазкин, тем не менее, применяет в *Лавре* цифровой (хронологический) код, образуемый использованием как точных исторических дат, так и относительной хронологии, предполагающей обозначение времени, характерное для древнерусской историографии²⁰: «две недели», «три дня и три ночи», «пять дней и пять ночей», «семь дней и семь ночей». В лингвистическом плане передача таких хронологических единиц не является трудной задачей при переводе на родственные и неродственные языки. Большое значение имеет реконструкция в переводе их культурных (символических) значений, являющихся частью цифрового кода русской культуры.

Важную роль в создании культурного своеобразия играют имена собственные, образующие ономастическое пространство художественного текста. Юрий Тынянов писал об экспрессивности таких единиц:

В художественном произведении нет неговорящих имен. [...] Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно²¹.

Названием произведения стало имя собственное — Лавр, которое было сохранено практически во всех переводах романа. Исключением являются финский (*Arsenin neljä elämää*) и французский (*Les quatre vies d'Arseni*) переводы, получившие название *Четыре жизни Арсения*. Написанный в жанре жития, роман повествует о жизни средневекового лекаря (травника), который в течение жизни имеет четыре имени. Каждая смена личного имени служит сигналом о начале нового этапа в жизни героя. Все его имена относятся к христианскому именованию и имеют греческое (Арсений и Амвросий) и латинское (Устин и Лавр) происхождение. Е. Г. Водолазкин создает в тексте уникальное дискретное имя-код Арсений-Устин-Амвросий-Лавр, используемое для называния главного героя и неотделимое от гетерогенного ономастического пространства романа. Данное имя-код занимает ключевую позицию в ономастическом коде текста, образуемом «своими» и «чужими» именами. Русские («свои») онимы в большинстве случаев имеют греческое происхождение, но представлены в тексте в форме

²⁰ Н. В. Трофимова, *Традиции древнерусской литературы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»*, «Rhema. Рема» 2016, с. 7–20.

²¹ Ю. Н. Тынянов, *Литературный факт*, в кн.: он же, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 269.

русской традиции именования, что обусловило использование в английском переводе приема транслитерации. Даже в случае наличия английских аналогов у русских имен (Устин/Justin; Амвросий/Ambrose) Лиза Хейден отказалась от их включения в перевод, что способствует сохранению русского колорита текста и «запускает» прием остранения. Несомненно, важной задачей для переводчика является передача имен в соответствии с принятой традицией именования в «своей» культуре, что делает такие имена ксенонимами по отношению к принимающим языкам и культурам.

Если литературоведы неоднократно подчеркивают «игру времен» в романе Водолазкина, то мы можем говорить об «игре имен», которыми изобилует текст. Определим весь сложный ономастический код *Лавра* как гетерогенную гиперединицу перевода, структурируемую именами реальных людей и вымышленных персонажей. Можно предположить, что перевод романа на большинство европейских языков, имеющих сходную культурную основу, не вызовет значительных трудностей в передаче культурной и эстетической семантики имен собственных. Более трудная задача стоит перед переводчиками на неродственные языки (китайский, корейский, арабский, японский и т. п.), в которых существует собственная структура имени собственного и отсутствует общая культурная основа с языком оригинала. Отсутствие общей культурной информации у текста оригинала и его читателей — носителей неродственных языков потребует от переводчиков использования стратегии культурного толкования, позволяющей сообщить читателям значимую информацию художественного оригинала посредством различных видов переводческого комментирования.

Лавр только начинает свое плавание в безбрежном и бурном океане мировой культуры. И здесь будет уместным привести сравнение, сформулированное Михаилом Шишкиным: «[...] оригинальный текст — это „Титаник“, а перевод — это айсберг. И пространство мировой литературы усеяно обломками. Но кто-то спасается»²².

«Сила» текста романа и мастерство переводчиков позволяют надеяться, что *Лавр* спасется.

²² М. Шишкин, *Голос в дискуссии о переводе*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 452.

Ключевые слова: художественный перевод, единица перевода, культурная информация и память, культурная адаптация, остранение

**RUSSIAN CULTURAL MEMORY
IN THE EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *LAURUS*:
TRANSLATION PERSPECTIVE**

Summary: The present paper deals with Eugene Vodolazkin's novel *Laurus* viewed in a translation perspective (mostly prescriptive). Being a remarkable object of Modern Russian culture and thereafter an object of literary translation, the novel, despite its rather short "life", has already generated numerous interlingual and several intersemiotic translation versions. The unique linguistic and cultural characteristics of Vodolazkin's text make it to be a real challenge for its translators. The methodological issues of defining a nature and size of units of translation, choosing appropriate effective translation strategies of cultural adaptation and means of cultural information reconstruction in literary translation are studied. Taking into the consideration the cultural aspect of literary translation the culturonyms as regular carriers of cultural information and memory as well as aesthetic information are considered to be the units of literary translation. Particular attention is paid to the technique of estrangement presented in the original text and the estranging translation strategy permitting to reconstruct the estranging atmosphere of the Russian original text in its potential translations of all Jakobsonian types.

Keywords: literary translation, unit of translation, cultural information and memory, cultural adaptation, estranging

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Зденька Выходилова

Чешская Республика, Оломоуц
Университет имени Палацкого

**РОМАН ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА
АВИАТОР В ПЕРЕВОДЕ НА ЧЕШСКИЙ ЯЗЫК
(НАБЛЮДЕНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА)**

Первым произведением Евгения Водолазкина, переведенным на чешский язык, был роман *Лавр*, вышедший в 2015 году в переводе Анны Росовой в издательстве Dobrovský. В настоящей статье речь пойдет о переводе другого романа Евгения Водолазкина — *Авиатор*, который вышел в свет в том же пражском издательстве в марте 2018 года в моем переводе. Переводческие проблемы, которые я хотела бы отметить, можно разделить на несколько категорий. Во-первых, это общие требования, диктуемые переводчику самим авторским языком и стилем, во-вторых, трудности, вытекающие из степени языкового родства исходного и переводящего языков и, в-третьих, проблемы, связанные с различиями в так называемых фоновых знаниях читателя — представителя исходной и принимающей культуры, — следовательно, различия в интерпретационном потенциале читателя, принадлежащего к другому культурному пространству.

Язык автора в высшей степени интеллектуальный; текст изобилует описанием событий, чувств и воспоминаний до мельчайших подробностей, запахов и полутонов. Обязанностью и проявлением профессиональной чести переводчика должно быть стремление перенести все эти нюансы, из которых складывается «ткань романа», на переводящий язык во всей их

сложности и многолинейности, но при этом не нанести ущерб подлинному тексту ни малейшим упрощением, ни негативным сдвигом. Вот пример:

И виды были другими, и краски, и звуки. Зелеными, шумящими. Коричневыми, бездонными, плещущимися. Переходящими солнечным днем в голубое. Был рев водопада на плотине, и дрожание металлических перил от падения воды, и радуга в брызгах. По одну сторону плотины — полнота и задумчивость, по другую — бурление и надрыв. И над всем этим — огненная охра обрыва, девонская, выражаясь научно, глина, на которую укладывались кирпичи тамошних печей¹.

I výhledy byly jiné, i barvy a zvuky. Zelené, šumící. Hnědé, bezedné, šplouchající. Přecházející ve slunečném dni ve světlou modř. Hukot vodopádu na přehradě, padající voda rozehvívá kovové zábradlí, duha ve vodní tříšti. Na jedné straně přehrady plnost a zámčivost, na druhé — klokotání a rozpolcená vášeň. A nad tím vším ohnivý okr strmého srázu, řečeno vědecky — devonská hlína, na kterou se umisťovaly cihly tamějších pecí².

В то же время сам сюжет, пропитанный атмосферой «преступления и наказания», вины и искупления, не говоря уже о жестоком описании лагерных страданий на Соловках, представляет собой огромную психическую нагрузку на переводчика (говорю за себя).

Действие представлено, как известно, в форме дневниковых записей трех разных лиц, причем каждое из них говорит на своем индивидуальном языке. Следовательно, в тексте переплетается несколько стилистических уровней — от местами разговорного, современного языка Насти до религиозного языка *Покаянного канона* — и это, разумеется, необходимо соблюдать в переводе:

Откуда начну плакати окаянного моего жития деяний?
Кое ли положу начало, Христе, нынешнему рыданию? [с. 128]

Uvažuji o onom strašném dni a oplakávám zlé skutky své:
Jak budu se odpovídati nesmrtelnému Králi?
Nebo zda budu moci směti dívati se na soudce, já hříšník? [с. 130]

Таким образом, временной сдвиг — около 60-ти лет — находит, естественно, свое отражение и в языке персонажей. Надо быть внимательным и не вставлять в речь Иннокентия слова современного языка, которые не были его словами, так как не существовали в его время. Резко контрастируют в этом отношении, например, речь Насти и речь Иннокентия. Иногда на

¹ Е. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 44. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в скобках.

² J. Vodolazkin, *Letec*, překlad Z. Vychodilová, Praha 2018, с. 45. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в скобках. Все выделения жирным шрифтом в статье мои. — З. В.

этот факт эксплицитно указывает автор, иногда сам Иннокентий говорит о своем невладении лексикой современного русского языка:

Современный автомобиль (лучше — **машина**, посоветовал Гейгер) развивает невероятную скорость [с. 101].

Dnešní automobil (lépe — **auto**, poradil mi Geiger) dokáže vyvinout neuvěřitelnou rychlost [с. 103].

Говорю как человек, целую неделю смотревший **телик** [с. 92].

Mluvím jako člověk, který se celý den dívá na **telku** [с. 94].

Переводчик должен осознавать, что, несмотря на типологическую и генетическую близость обоих языков, чешский обладает несколько иными средствами стилистического различения, чем русский, в частности морфологическими: например, в форме 1-го лица единственного числа настоящего времени глаголов чешский язык может сигнализировать о разговорности при помощи окончания -и («-у») вместо литературного -í («и») (**píšu, pamatuju si**) — это средство я использую чаще в речи Насти и Иннокентия, но намного меньше в речи Гейгера, так как Настя говорит в большинстве случаев свободным, разговорным языком, Гейгер — литературным, а Платонов — каким-то средним между ними. В некоторых напряженных моментах, главным образом в речи детей, я переношу диалоги на уровень так называемого обиходного чешского языка (*obecná čeština*) — интердиалекта, интержаргона, который в русском языке не имеет соответствующего стилистического слоя. Умелым использованием языковых средств можно таким образом достичь усиления экспрессивности выражений и компенсировать этим некоторую вульгаризацию на лексическом уровне (**byli bysme, připravenej** вместо литературного **byli bychom, připravený** и т. д.):

— Знаешь, ну только вот не надо романов — ладно? Всё это в прошлом, сто лет назад. Сейчас объективная необходимость взять власть в свои...

Хорошо, без романов. Попытка государственного переворота. Лет пять каторги, а то и десять. Прощай гимназия, прощай Петербург. Ты к этому готов? [с. 87–88]

«Nezačíněj zase s románama, jo? To všechno se dělo v minulosti, před sto lety. Teď je tady objektivní nutnost vzít moc do svých...»

«Tak dobře, žádný romány. Pokus o státní převrat. Nějakějch pět let nucenejch prací, možná deset. Sbohem gymnázium, sbohem Petrohrade. Na to jsi připravenej?» [с. 89]

К категории специфических переводческих ловушек, вытекающих из генетического родства русского и чешского языков, принадлежит, например, несовпадение семантического объема некоторых внешне тождественных лексем. В разряд таких слов входит лексема **фраза/fráze**

— одно из ключевых слов романа. В обоих языках это полисемантическое слово, причем в русском основным является значение «сочетание слов, выражающее законченную мысль, то есть изречение (без пейоративного оттенка)», в то время как в чешском языке на первый план выступает значение с негативным подтекстом: «клише, формальное, пустое выражение».

На мой вопрос, можно ли использовать разные переводные эквиваленты лексемы **фраза** или во всем тексте должно быть одно слово, автор ответил:

В романе я пытался показать, что слова не только отрываются от действительности, но порой противостоят ей. Такими оторвавшимися от действительности словами являются «фразы». Во фразе есть что-то театральное — и уже поэтому ненастоящее. На мой взгляд, лучше было бы сохранить одно обозначение для всех фраз, поскольку это своего рода термин. Те изречения, о которых говорю я, не входят в словари. Они существуют в устном пласте культуры. Но — существуют³.

Несмотря на мнение автора, я в силу преобладающих негативных коннотаций чешского выражения **fráze** все-таки в некоторых контекстах заменила его эквивалентом **výrok**. (Следует отметить, что я получила на это разрешение автора: «Впрочем, окончательное решение принимаете только Вы»⁴.) Вот примеры:

Терентий Осипович — автор **фразы** «Иди бестрепетно», якобы сказанной в детстве моему будущему мужу. **Фраза**, не спорю, хорошая, не хуже имени Терентия Осиповича [...] [с. 294].

Těrentij Osipovič — autor **výroku** «Jdi s odvahou!», který snad měl říct v dětství mému budoucímu muži. **Výrok** je to hezký, to nepopírám, vyrovná se jménu Těrentije Osipoviče [...] [с. 297].

Понедельник — день тяжелый... Еще одна **фраза** из моей бедной головы. Интересно, много ли их еще там? Нет уже ни людей, ни событий, а слова остались — вот они. Наверное, слова исчезают последними, особенно — записанные. [...] Во всем должна быть своя тайна, особенно в женщине... Тоже ведь — **фраза**. Чувствуется же, что **фраза!** [с. 26]

Pondělí je těžký den... Další **fráze** z mé ubohé hlavy. Zajímalo by mě, kolik jich tam ještě je. Neexistují už ani lidé, ani události, slova však zůstala — tady jsou. Slova asi mizí jako poslední — zejména ta napsaná. [...] Všechno by mělo mít svoje tajemství, obzvlášť žena... A to je přece také **fráze**. Cítím, že je to **fráze!** [с. 27]

Ввиду специфики чешского языка возникает также дилемма передачи женских имен собственных. В области передачи русских женских фамилий, несмотря на все дискуссии, до сих пор окончательно не решена

³ Е. Водолазкин в электронном письме от 15 декабря 2017 г.

⁴ Там же.

проблематика корреляции существительных по роду: **Anastasija Voronina** или **Voroninová**, **Anastasija Vjalceva** или **VjalcevoVá**, **Platonova** или **Platonovová**, **Žabčenko** или **Žabčenková** и т. д. Однозначного ответа на эти вопросы нет, хотя, если бы переводчик последовательно подчинялся правилам чешского словообразования, которые четко говорят, что женские фамилии в чешском языке образуются с помощью суффикса **-ová** от соответствующих мужских фамилий, он бы избежал проблем, связанных со склонением (**Voroninové**, **Voroninovou**, а не **Voroniny**, **Voronině** и т. п. — формы, которые не свойственны чешскому языку). Однако контекст использования фамилии **Жабченко** заставил меня быть непоследовательной и оставить фамилию в подлинном, несклоняемом виде, по той причине, что на тождестве мужской и женской формы фамилии была основана завязка:

— Больше всех мне нравится журналистка **Жабченко**. Приглашение было конкретно на одного человека — на нее. Так она знает что сделала? Знаете?

— Не знаем, — ответили мы хором.

— Передала приглашение мужу, а сама явилась через полчаса и сказала, что она в списках. Еще и паспорт показала. Охрана проверила списки и ее, естественно, пустила.

— А муж ее тоже — **Жабченко**? — уточнил Платоша.

— В этом-то весь фокус. Кто при такой фамилии смотрит на инициалы? Сучка! Простите... [с. 288–289]

«Nejvíc se mi líbí novinářka **Žabčenko**. Pozvánka byla konkrétně na jednoho člověka — na ni. Tak víte, co udělala? Víte?»

«Nevíme», odpověděli jsme dvojhlasně.

«Předala pozvánku manželovi, a sama se dostavila za půl hodiny s tím, že je v seznamu. Ještě i občanku ukázala. Ochránka ji v seznamu našla a samozřejmě ji pustila dovnitř».

«A její muž je také **Žabčenko**?» ujistil se Platoša.

«Právě v tom je celý ten vtip. Kdo se u takového jména dívá na iniciály? Čubka! Promiňte...» [с. 292]

Текст Водолазкина предъявляет к переводчику высокие требования в области межкультурной компетенции. Он насыщен аллюзиями, намеками и цитатами, далеко не всегда прозрачными. При малейшем подозрении на то, что данное изречение носит аллюзивный характер, его необходимо тщательно проверять. Следует признать, что без консультации с высокообразованным носителем русского языка я бы некоторые культурно-исторические намеки в тексте или не заметила, или, по крайней мере, испытывала бы затруднения с их интерпретацией. Практически каждую информацию, которая основывалась на аллюзии, на наш взгляд, следовало чешскому читателю объяснить, чаще всего в форме сноски, так как фон его «культурного багажа» совсем иной, чем у читателя подлинника. Вот несколько примеров:

Когда мы начали обгонять другие машины, я почувствовал, как мои руки вцепились в подлокотники кресла. Гейгер это тоже заметил и сбавил скорость. Какой же (улыбнулся) русский не любит... Я тоже улыбнулся [с. 101–102].

Když jsme začali předjíždět jiná auta, cítil jsem, jak se mi ruce zaryly do opěradel sedadla. Geiger si toho také všiml a ubral rychlost. Usmál se: Kterýpak Rus nemá rád...? Také jsem se pousmál [с. 103–104].

Сноска внизу страницы:

*Aluze na Gogolovy *Mrtvé duše*: «Kterýpak Rus nemá rád rychlou jízdu?» (pozn. překl.).

В иные дни на острове мне и самому хотелось замерзнуть. Сесть под дерево и забыться. Вспоминал тогда Лермонтова — забыться и заснуть: я очень хорошо представлял, как именно это получается [с. 111].

Na ostrově se mně samému občas chtělo zmrznout. Sednout si pod strom a odpoutat se od světa. Vzpomněl jsem si na Lermontova — usnout, zapomenout*: moc dobře jsem si uměl představit, jak k tomu může dojít [с. 113].

Сноска внизу страницы:

*Aluze na známé Lermontovovy verše, které byly též zhudebněny (... Hledám klid a toužím po volnosti, / usnout, zapomenout, zůstat sám... — překlad Marie Marčanová) (pozn. překl.).

Иннокентий Петрович задумчиво взял авторучку.

— А в ручке что?

— Представьте себе, чернила [с. 361].

Innokentij Petrovič zamyšleně sáhl po peru.

«А в том перу je co?»

«Предstavte si, že inkoust»* [с. 363].

Сноска внизу страницы:

*Narážka na verše ruského barda Alexandra Galiče: A když po peru jsem málem hmát, / přece naposled ucouv jsem: / «To snad se krví mám podepsat...?» / Čert řek: «Stačí inkoustem» (*Balada o čertovi*, překlad Milan Dvořák) (pozn. překl.).

Переводческую стратегию экспликации необходимо было использовать и при переводе некоторых реалий, которыми роман, естественно, также изобилует. Это, с одной стороны, историзмы сталинских времен, с другой — реалии конца девяностых годов XX века. В этой области, на мой взгляд, переводчик оказывается на тонком льду: он должен балансировать между тем, как он будет вести читателя в среде, отдаленной тематически и по времени, и между тем, насколько он может поучать читателя сверх авторского текста.

Переводчик не должен недооценивать интерпретационные способности читателя, но одновременно угадать его фон знаний, хотя бы в общих чертах, очень трудно. Так, в примечаниях читателю объясняются некоторые реалии, такие как, например, **фунт**, **сюртук**, но также **коммунальная квартира**.

Зато я решила не переводить немецкоязычные реплики Гейгера типа **Zeit, Zeit, Scheisse...**, **Schrecklich**, **Noch nicht**, которые узус российских издательств обязывает переводить. Но в чешском культурном пространстве, которое несколько столетий развивалось под немецким влиянием, до сих пор знания по крайней мере основ немецкого языка не исчезли. И так, сноски одного типа были в силу интеркультурных различий заменены сносками другого характера.

Последнее, на чем я бы хотела остановиться, — это перевод названия романа *Авиатор*. Разочарованием для меня был директивный подход издателя к переводу этого заглавия. Издатель, не принимая никаких аргументов, настаивал на его изменении. AVIATIK — функциональный и формальный эквивалент подлинного русского названия АВИАТОР — должен был замениться названием LETEC (летчик). Это, на мой взгляд, нанесло ущерб не только самому роману, но и издателю, так как особенное и редкое было заменено обычным и ординарным (если посмотреть на прилавки книжных магазинов, они изобилуют названиями книг со словом LETEC во всех возможных сочетаниях и контекстах, между тем как AVIATIK привлекал бы внимание своей непривычностью и некоторой таинственностью). Издатель свое решение обосновывал большей понятностью слова **letec** для современного читателя. Не исключено, что он рассчитывал также на ассоциацию с названием популярного американского фильма режиссера Мартина Скорсезе *Авиатор* (*The Aviator*, 2004) — в чешском прокате *Letec* — с Леонардо Ди Каприо в роли Говарда Хьюза.

На ситуацию не повлияло даже желание самого автора: «Да, я тоже считаю, что AVIATIK — единственно верное название для романа. Это в каком-то смысле — главное слово романа, и в нем важны и его значение, и его звучание»⁵. Но, как заметил Михаил Шишкин: «С диктатом издателя нужно смириться или отказаться от книги»⁶.

Слово «авиатор» я постаралась ввести хотя бы в некоторые пассажи текста — по крайней мере там, где описывается история начала XX века или где данная лексема особенно важна, наряду с терминами **letec** и **pilot** используется и **aviatik**.

⁵ Там же.

⁶ М. Шишкин, *Голос в дискуссии о переводе*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 451.

Меня завораживало само слово — **авиатор**. Его звучание соединяло в себе красоту полета и рев мотора, свободу и мощь. Это было прекрасное слово. Позднее появился «**легчик**», которого будто бы придумал Хлебников. Слово неплохое, но какое-то куцее: есть в нем что-то от воробья. А **авиатор** — это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я.

Авиатор Платонов. Это стало не то чтобы домашним именем, но время от времени меня так называли. И мне это нравилось [с. 92].

Okouzlovalo mě samo slovo **aviatik**. Jeho zvuk v sobě spojoval krásu letu a řev motoru, svobodu a sílu. Bylo to překrásné slovo. Později se objevil «**letec**», kterého prý vymyslel Chlebnikov. Slovo to není špatné, ale jaksi okleštěné: jako by v něm bylo cosi z vrabce. **Aviatik** je ale krásný velký pták. A takovým ptákem bych chtěl být já.

Aviatik Platonov. Ne že by to bylo moje domácí jméno nebo nějaká přezdívka, ale občas mi tak i říkali. A mně se to líbilo [с. 94].

Я привела лишь несколько проблем, возникших при работе над переводом романа *Авиатор*, на которые я хотела обратить внимание. Этот труд меня очень обогатил, и я считаю честью для себя, что могла познакомиться чешских читателей с этим высокохудожественным литературным произведением.

Ключевые слова: перевод, типология языков, интерпретация, аллюзии, культурный фон

THE TRANSLATION OF EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR* INTO CZECH (TRANSLATOR'S OBSERVATIONS)

Summary: In terms of translational analysis, the language of Eugene Vodolazkin is of particular interest. The translation of the novel is based on the author's (translator's) own experience. She notices selected phenomena associated with typological differences between Russian and Czech languages. She sees the characteristics of the author's language and accepts disparities in the interpretational potential of the original reader and the translation reader, which is caused by different cultural background. The article deals with the translation issues related to specific cultural facts of different time periods, allusions, personal names, substandard lexicon, forms of expressivity and some keywords in the text. The author pays special attention to the translation of the novel's title and to the factors that have influenced the title's translation into Czech.

Keywords: translation, typology of language, interpretation, allusion, cultural background

Часть III

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Ирина Мартьянова

Россия, Санкт-Петербург
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

МНОГОКОМПОНЕНТНОЕ СЛОЖНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ КАК ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА СТИЛЯ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Многокомпонентное сложное высказывание (МСВ), функционируя в произведениях классической, модернистской и новейшей русской литературы, нередко воспринимается как синтаксическая аномалия, что не вполне справедливо. Говоря о гениальной *Анне Карениной*, Иван Бунин сетовал:

Все эти бесконечные «тогда, когда, который», все эти бессмысленные запятые, все эти сложноподчиненные предложения на полстраницы [...]. Это какое-то издевательство над русским языком¹.

Как бы то ни было, МСВ демонстрирует нарушение нормы членения мира и текста², подтверждая парадокс «одновременного усложнения и обеднения» русского синтаксиса³. Используя его, современные прозаики (Евгений Водолазкин, Виктор Пелевин, Дина Рубина, Людмила Петрушевская, Владимир Тучков и др.) ориентируются на традиционное

¹ Цит. по: С. Соловьёв, *Анна Каренина. Фильм Сергея Соловьёва* [киносценарий: по роману Л. Н. Толстого], Москва 2009, с. 16.

² Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, с. 517.

³ В. П. Руднев, *Словарь культуры XX века*, Москва 1997, с. 240.

представление о границе предложения, отмеченной точкой, вопросительным, восклицательным знаком, многоточием. Если для лингвиста пунктуационно-графическая аранжировка высказывания является далеко не главным показателем его предложенческой сущности (особенно в случае так называемого графического бессоюзия), то для большинства читателей знаки конца несомненно определяют границу самостоятельного предложения. МСВ программируется автором и воспринимается читателем как одна из стилевых доминант текста, затрудняющая, тем не менее, его восприятие.

Прежде чем рассмотреть МСВ как характерную черту стиля Водолазкина, следует констатировать разрыв между литературоведческой⁴ и лингвистической⁵ интерпретациями современной русской прозы. Вне поля зрения большинства русистов и западных славистов остается ее синтаксическое своеобразие. Основные грамматические исследования нового в русском синтаксисе, прежде всего Галиной Акимовой⁶, были сделаны на материале прозаического дискурса 60–70-х годов прошлого века. Между тем литературные критики и культурологи неоднократно подчеркивали, что в конце XX–начале XXI века «не только в „жизни“, но и в „словесности“ на передний план выходит проблема организации высказывания»⁷.

МСВ изучалось в разных аспектах: пунктуационном, количественном, собственно синтаксическом, стилистическом. Если работы 60–70-х годов прошлого века⁸ были сосредоточены на его структурно-семантическом своеобразии, то современное представление о сложном предложении не предполагает непреодолимой границы между полипредикативной синтаксической единицей и текстом. Однако МСВ по-прежнему требует переосмысления с опорой на целый ряд концепций: Владимира Адмони⁹, Сакмары Ильенко¹⁰, Бориса Гаспарова¹¹.

⁴ См.: А. Генис, *Иван Петрович умер*, Москва 1999; С. И. Тимина, *Современный литературный процесс (90-е годы)*, в кн.: *Русская литература XX века в зеркале критики*, сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Кякшто, Санкт-Петербург–Москва 2003, с. 19–35; М. А. Черняк, *Современная русская литература*, Санкт-Петербург–Москва 2004.

⁵ См.: Н. Г. Бабенко, *Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна*, Москва 2010; В. Д. Черняк, *Языковые процессы в литературе конца XX–начала XXI века*, в кн.: *Современная русская литература конца XX–начала XXI века*, ред. С. И. Тимина, Москва 2011, с. 283–303.

⁶ Г. Н. Акимова, *Новое в синтаксисе современного русского языка*, Москва 1990.

⁷ В. Курицын, *О сладчайших мирах*, «Знамя» 1995, № 4, с. 192.

⁸ Г. Ф. Гаврилова, *Усложненные сложные предложения в системе других синтаксических конструкций (на материале современного русского литературного языка)*, Ленинград 1981.

⁹ В. Г. Адмони, *Содержательные и композиционные аспекты предложения*, в кн.: *Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков*, Ленинград 1975, с. 5–12.

¹⁰ С. Г. Ильенко, *Русистика*, Санкт-Петербург 2003.

¹¹ Б. М. Гаспаров, *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*, Москва 1996.

Лингвист, не отождествляющий сущность синтаксической единицы и ее пунктуационно-графическую аранжировку, не может не видеть, что термином «многокомпонентное сложное высказывание» называется целый ряд различных синтаксических образований: 1) текстовые реализации сложных предложений с одним или разными видами связи; 2) фрагменты текста; 3) синкретичные образования, наделенные чертами явлений первого и второго типов¹². Полипредикативная природа МСВ раздвигает временные и пространственные границы текста, повышает плотность его связанности, актуализируя саму плотность бытия. Синкретичные МСВ и фрагменты текста делают особенно явными сами принципы текстообразования, аспектами их интерпретации являются прерывистость, линейность, последовательность, связанность. Дифференцированный подход к МСВ актуализирует представления В. Г. Адмони о предложении как индикаторе стиля автора, о его композиционных типах, выделяемых с учетом параметров длины, собранности, напряженности¹³.

Разные «жанровые модальности»¹⁴ произведений Водолазкина самым непосредственным образом влияют на функционирование МСВ. Как правило, они представляют собой текстовые реализации сложных предложений и синкретичные образования. Водолазкин, в отличие от Пелевина или Петрушевской, не склонен к представлению текстового фрагмента в виде предложения, не говоря уже о подобной аранжировке текста в целом.

Занимаясь анализом синтаксических особенностей его стиля, мы не можем не учитывать рефлексии писателя-филолога, в полной мере осознающего, что «наш язык богаче, чем мы думаем, и возник не сегодня»¹⁵, способного «критически посмотреть на текст»¹⁶.

В его сознании несомненно присутствует визуальный образ высказывания, пунктуационно-графическая аранжировка которого остраивает различные виды информации, создает временные лакуны, синхронизирует время повествования и время восприятия текста:

¹² Ю. О. Кальниченко, *Функционирование многокомпонентных сложных высказываний в прозе В. В. Набокова (роман «Дар» и повесть «Другие берега»)*, Санкт-Петербург 2015.

¹³ В. Г. Адмони, *Содержательные и композиционные...*, с. 12.

¹⁴ Б. М. Гаспаров, *Язык, память, образ...*, с. 299.

¹⁵ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы*, интервью К. Лученко, «Православие и мир», 29.01.2014, <http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/> [дата обращения: 11.06.2018].

¹⁶ Евгений Водолазкин: *«История человека важнее истории человечества»*, интервью М. Токаревой, «Новая газета», 30.09.2013, № 109, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187> [дата обращения: 11.06.2018].

Мы с мамой стоим, прижавшись к чугунной решетке, и **наблюдаем**, как невесомость листьев передается обозу: он медленно отрывается от брусчатки и на небольшой высоте летит над Невским. За линейкой с пожарными проплывает пароконная повозка с ломami, катушками для шлангов и штурмовыми лестницами, за ней — другая повозка с паровым насосом (из котла — пар, из трубы — дым), за ней — медицинский фургон, чтобы спасти обожженных²³.

Мгновения его полета всё длились и длились, и я успел подумать, что так продлевается его жизнь, что сейчас я вижу его живым, а спустя миг он будет мертвым, и об этом знают все — и он, рвущий рычаги машины, и мы, застывшие в безмолвии...²⁴

Специфической особенностью синтаксиса Водолазкина является парцелляция придаточной части. Этот прием ритмизует его прозу, маркирует предел развертывания МСВ. Парцелляция используется также для актуализации синтаксем, однородных и обособленных компонентов, тем самым обнаруживая изоморфизм строения простого и многокомпонентного сложного высказывания: «И виды были другими, и краски, и звуки. Зелеными, шумящими. Коричневыми, бездонными, плещущимися. Переходящими солнечным днем в голубое»²⁵.

Показателен сам выбор типа актуализируемой придаточной части. Так, для другого современного автора, Дмитрия Быкова, характерно использование вмещающих придаточных («дело не в том, а в том»; «проблема в том, что» и т. п.). Для Льва Толстого в эпоху создания *Войны и мира* особую значимость имели временные придаточные (с союзом «в то время как» и др.), сопрягающие разные сюжетные линии повествования. В прозе Водолазкина парцеллируются присубстантивные и изъяснительные придаточные. Однородные придаточные части «выпархивают», по словам Осипа Мандельштама²⁶, из МСВ, делая его более значительным:

Генералу казалось странным, что к таким последствиям могло привести одно короткое слово. **Которого** они даже не слышали. **Которое** они сами себе произнесли. Он видел, **как** ловко управлялись с лентами пулеметчики. **Как** со спокойной, какой-то даже муравьиной сосредоточенностью ящики со снарядами обслуга подносила к пушкам²⁷.

Глядя на Устину, Арсений не опускал глаз. Он удивлялся, **что** им нетрудно выдерживать взгляды друг друга. **Что** протянувшаяся между ними нить выше чувства неловкости²⁸.

²³ Там же, с. 32.

²⁴ Там же, с. 271.

²⁵ Там же, с. 44.

²⁶ О. Э. Мандельштам, *Разговор о Данте*, в кн.: он же, *Избранное*, Таллин 1989, с. 169.

²⁷ Е. Г. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, в кн.: он же, *Совсем другое время: роман, повесть, рассказы*, Москва 2016, с. 316.

²⁸ Е. Г. Водолазкин, *Лавр...*, с. 72.

Особый интерес представляет использование придаточных обусловленности (причины, условия, следствия, цели, уступки). Их частотность, казалось бы, вступает в противоречие с творческим кредо автора: «[...] я не хотел душировать читателя явными нравственными конструкциями. У меня эти события не на авансцене, их я изображаю пастельными тонами»²⁹. Эти придаточные необходимы для экспликации семантических отношений, которые выражаются в других произведениях современной литературы имплицитно:

Все, что выработало Новое время — портрет, пейзаж, художественность, психологизм, — весьма необязательная вещь для современной литературы. Это уже не нуждается в быть выраженным, а может подразумеваться имплицитно...³⁰

В тексте Водолазкина мы обнаруживаем диалектику его членимости и континуальности. В нем неоднократно встречаются МСВ с разнообразными кванторами всеобщности («все», «ничто», предикативно-описательные наименования и др.), распространяющие свой семантический «радиус действия»³¹ на несколько предикативных единиц. Как правило, они функционируют в фрагментах-воспоминаниях:

Что осталось — теплый сентябрьский день, шагнувший в мою комнату сквозь открытое окно. Открытое окно осенью — такая редкость. Трепет пальмы на резной (розы да лилии) подставке. Приземлившийся на письменном столе косой луч солнца. В фокусе — стопка книг. Легкий, без солнца незаметный налет пыли. На учебнике по истории — божья коровка³².

Для Водолазкина, как и для древнерусского автора, «очень важно объяснить всё»³³, поэтому его «ничто» не служит для абсолютного отрицания, являясь оборотной стороной «всё»:

Да, глаза генерала Ларионова были в иные дни обращены. И, несмотря на это, от них не ускользало **ничего**. Сквозь полувойенный облик нищих образца 1920 года, их гимнастерки с дырами на месте погон, сквозь телеги, доставлявшие к храму бочки с водой (их скатывали с телег на землю по приставленным двадцатидюймовым доскам), эти глаза, несомненно, видели, как за церковной оградой по бывшей улице Аутской бесшумно ехали троллейбусы с прихожанками 1970-х, как на паперти женщинами доставались из сумок сложенные вчетверо платки и торопливо повязывались. Выбившиеся пряди заправлялись большим пальцем³⁴.

²⁹ Евгений Водолазкин: *Я строю романы как диалог с читателем*, интервью В. Высоковой, РИА новости.ру, 13.09.2016, <https://ria.ru/interview/20160913/1476775027> [дата обращения: 11.06.2018].

³⁰ Евгений Водолазкин: *«История человека важнее истории человечества»...*

³¹ С. Г. Ильенко, *Русистика...*, с. 352–358.

³² Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 88.

³³ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы...*

³⁴ Е. Г. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов...*, с. 145.

Лавр справедливо воспринимается критикой «как авангардный роман, который произвел впечатление тем, как он сделан»³⁵ (то же можно сказать и о других произведениях автора). Не последнюю роль в создании этого впечатления играет синтаксис. Стилизуя древнерусскую интонацию, Водолазкин профессионально избежал его упрощения, предпочитая бессоюзным сочетаниям предложений — МСВ с союзной сочинительной и подчинительной связью. Правомерность их выбора подтверждается мнением других специалистов:

Своеобразной особенностью древнерусского синтаксиса является соединение нескольких предложений при помощи повторяющихся союзов *и* или *а*. Такие структуры в нашей лингвистической литературе получили название многочленных цепей³⁶.

Соприкосновение различных отношений, в общем характерное для бессоюзных конструкций [...] нельзя признать более значительным в древнерусском языке, чем в языке современном [...]. Лишь в русском языке XVII в. получают широкое распространение разнообразные бессоюзные сложные конструкции, становясь при этом и определенным стилистическим средством³⁷.

Для Водолазкина «сложное предложение столь же древне, как текст»³⁸, оно возникает в процессе текстопорождения по деривационным образцам³⁹.

В его сознании присутствует антиномия историк/литератор, стимулирующая переход от абстрактного к конкретному:

То, что представляется столь важным для истории, литература видит лишь боковым зрением. Взор ее устремлен на те события или явления, которые история опростетливо считает незначительными. Литература — это история незначительных событий⁴⁰.

Если даже допустить, что упоминаемые историком факты соответствуют действительности, бросается в глаза зияющее отсутствие множества промежуточных звеньев, без которых вся выстроенная конструкция погружается в область вымысла. Неполное знание порой хуже полного незнания: оно вводит в заблуждение⁴¹.

Водолазкин, как и средневековый автор,

Не делит события на важные и неважные. Точнее — делит иначе. Это единый поток бытия, который иногда изумляет, иногда раздражает: а почему обо всех этих

³⁵ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы...*

³⁶ В. Л. Георгиева, *История синтаксических явлений русского языка*, Москва 1968, с. 112–113.

³⁷ Там же, с. 158.

³⁸ В. А. Мишланов, *Семантика и структура русского сложного предложения в свете динамического синтаксиса*, Пермь 1996, с. 108.

³⁹ Там же, с. 24.

⁴⁰ Е. Г. Водолазкин, *Похищение Европы...*, с. 133.

⁴¹ Там же, с. 132.

вещах?! [...] это часть бытия, которая не должна быть потеряна. Жизнь — дар Божий, важна во всех проявлениях⁴².

Приведем характерный пассаж автора, отсылающий к тому фрагменту романа Владимира Набокова *Дар*, когда Годунов-Чердынцев, сосредоточившись на рисунке обоев, проникает в прошлое:

Есть что-то, что остается за пределами слов и красок. Ты знаешь, что оно есть, но всё не можешь к нему подступиться — там глубина. Стоишь у самого прибора и понимаешь, что дальше придется идти как-то иначе — не исключено, что прямо по воде. Потому что, сказав, например, «мое детство», я не объясню будущей дочери ровно ничего. Чтобы дать ей хоть какое-то представление об этом, я должен буду описать тысячу разных подробностей, иначе ей не понять, в чем состояло тогдашнее мое счастье.

Что в таком случае ждет описания? Ну, конечно же, обои над кроватью — я до сих пор помню их цветочный узор⁴³.

Таким образом, важнейшим стимулом развертывания МСВ в прозе Водолазкина выступает его стремление к детализации:

В детстве я любил следить за **работой мостовщиков**. За тем, как они **укладывали** деревянные шестигранники в торцовую мостовую. Как **проливали** щели смолой и **загирали** песком⁴⁴.

Другим стимулом функционирования МСВ является специфика художественного времени, филологически отрефлексированная в прозе Водолазкина:

Одну за другой раскрываю свои маленькие авторские тайны. Время повествователя сдает времени повествования последние рубежи, и расшифровка загадочного N не составляет теперь ни малейшего труда⁴⁵.

В том, как Водолазкин изображает течение времени, определенную роль играет кинометафора жизни⁴⁶, реализуемая, в частности, приемом обратной прокрутки киноленты. В следующем фрагменте свернутое изображение предметов и событий получает развертывание в абсолютном конце рассказа в форме МСВ:

Существенно то, что в данном случае мы идем не с пляжа, а на пляж, и **впереди еще купание, ведро с песком и все остальные события**⁴⁷.

⁴² Евгений Водолазкин: «История человека важнее истории человечества»...

⁴³ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 410.

⁴⁴ Там же, с. 123.

⁴⁵ Е. Г. Водолазкин, *Похищение Европы...*, с. 291.

⁴⁶ См.: И. А. Мартянова, *Киновок русского текста: Парадокс литературной кинематографииности*, Санкт-Петербург 2002, с. 150–226.

⁴⁷ Е. Г. Водолазкин, *Совсем другое время*, в кн.: *Совсем другое время...*, с. 469.

Иногда мне кажется, что в разрушении этого маленького приморского Рая виновато время. Не то время, которое «время перемен», «трудное время» и т. д., а время как таковое, как потеря вневременности. **Мне даже мерещилось, что нужно просто отмотать время назад, и — восстановится Натаина печень, дядя Саша поднимется с обледеленого тротуара, вернется на свои полки «Библиотека приключений», Белки под руки (надо полагать, задом наперед) поведут меня обратно через канаву, совок, вынырнув из воды, втянется в детское ведерко, а кипящий чайник медленно остынет**⁴⁸.

Проза Водолазкина имеет сложную субъектную организацию, для нее характерно наложение сознаний разных субъектов повествования, в том числе и в пределах одного МСВ. Говоря его же словами, «это редкий случай для современной литературы, когда не автор, а повествователь способен переходить с одного сознания на другое [...]»⁴⁹. Автор-филолог эксплицирует рецептивную программу, выстраивая романы как диалог с читателем:

Рецептивная эстетика говорит о том, что произведение существует только наполовину как текст. Вторую половину ему дает читательское отношение, и оно существует в восприятии читателя⁵⁰.

В *Авиаторе* я даю начало ассоциативной цепочке: условно говоря, нажимаю на клавишу фортепьяно и предлагаю дальнейшее трезвучие строить читателю⁵¹.

Возможно, идеальным читателем его прозы стал бы Дмитрий Лихачёв, время которого

[...] тоже было разомкнуто, но он был очень современным человеком. Его невысказанно длинная по нынешним меркам 93-летняя жизнь — еще и огромный материал для сравнения, когда человек такого уровня, как он, имеет возможность сопоставлять⁵².

Актуализированная диалогичность повествования не могла не повлиять на остранение пунктуационно-графической аранжировки чужой речи. Как и у других современных прозаиков (Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Майи Кучерской), диалог Водолазкина прячется внутри абзаца, стимулируя тем самым развертывание МСВ, в котором ответные реплики оформляются в виде вставных компонентов:

⁴⁸ Там же, с. 478.

⁴⁹ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы...*

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Евгений Водолазкин: *Я строю романы как диалог с читателем...*

⁵² Евгений Водолазкин: *«История человека важнее истории человечества»...*

Мама спрашивала в полиции, долго ли он так лежал (выяснилось — долго), спрашивала, за что его убили (ни за что), как будто, если бы за что-то, стало бы легче, потом кричала, что всю эту солдатню расстреляла бы своими руками, а полицейские молча на нее смотрели⁵³.

Назовем еще один стимул функционирования МСВ в прозе Водолазкина: они необходимы для создания контраста с лаконичными простыми высказываниями, что придает им весомости, особенно в сильных позициях текста (напомним абсолютный конец романа *Соловьев и Ларионов*: «Солнце садилось в его присутствии»).

Функционирование МСВ в художественном прозаическом дискурсе Водолазкина получает свои стимулы по сравнению с классической и современной прозой. Он создает особые отношения между высказыванием и текстом, не стремясь, как Пелевин, представить текст в рамках МСВ (*Водонапорная башня*), чтобы подчеркнуть гнетущую бессмысленность современной действительности. Только иногда его использование МСВ мотивировано кинометафорой жизни, как в рассказах Петрушевской (*Лавина*) и Тучкова (*Тот свет*). Главным оказывается желание автора создать неспешный темп, объективированную интонацию развернутого высказывания о жизни, потому что «[...] настоящее искусство — это выражение невыразимого, того, без чего жизнь неполна. Стремление к полноте выражения — это стремление к полноте истины»⁵⁴.

Ключевые слова: многокомпонентное сложное высказывание, синтаксис, текст, стиль, функционирование

MULTI-COMPONENT COMPLEX UTTERANCE AS CHARACTERISTIC FEATURE OF EUGENE VODOLAZKIN'S STYLE

Summary: The article discusses the problem of qualification and functioning of multi-component complex utterance which is the characteristic feature of Eugene Vodolazkin's prose. The syntactic processes are considered in the aspects of language and text. Focusing on the analysis of syntax, the article provides an interpretation of Vodolazkin's style. It identifies incentives for the use of multi-component complex utterance: the writer's desire to detail, to portray intonation of Middle Ages, specificity of his dialogic narrative, author's

⁵³ Е. Г. Водолазкин, *Авиатор...*, с. 52.

⁵⁴ Там же, с. 410.

reflections on the historical and personal time, complex subject organization of text, etc. Multi-component complex is typical for Russian prose in general, but the article concluded original using of it in Vodolazkin's style compared to other modern Russian authors (Victor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, Vladimir Tuchkov, etc.).

Keywords: multi-component complex utterance, syntax, text, style, functioning

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Вероника Мальцева

Украина, Харьков

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**ПОЛИДИСКУРСИВНОСТЬ В РОМАНЕ
ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР*
КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА
ВСЕЧЕЛОВЕКА**

Художественный текст, возникающий, согласно Михаилу Михайловичу Бахтину, на границе языков и диалектов, представляет особую ценность для дискурс-аналитического исследования. Произведение предстает как результат работы многоязычного сознания, внутри которого развиваются, скрещиваются и борются различные дискурсивные форматы¹. Исследование языка романа Евгения Водолазкина *Лавр* позволяет эксплицировать работу языкового сознания и тем самым показать, как путем наложения различных дискурсов (вос)создается образ универсального человека, тезаурус которого состоит из потенциально неограниченного количества текстов и соотнесенных с ними дискурсивных высказываний.

Под **дискурсом** понимается надындивидуальная коммуникативная деятельность, включающая и автокоммуникацию, в которой отражен особый тип ментальности. Сплетение различных дискурсивных форматов способствует созданию многомерного, не ограниченного рамками мира, изоморфного

¹ М. М. Бахтин, *Слово в романе (к вопросам стилистики романа). Тезисы*, в кн.: он же, *Собрание сочинений: в семи томах*, т. 3: *Теория романа (1930–1961 гг.)*, Москва 2012, с. 554.

современному читателю, коммуникативные способности которого также состоят из открытого ряда дискурсов и соответствующих им ролей.

Для данного исследования ключевым оказывается понятие **полидискурсивности**, под которым понимается наложение и взаимодействие нескольких дискурсивных форматов в рамках одного текста, характеризующееся нон-иерархичностью. При подобном слиянии установить иерархические отношения между дискурсом-донором и дискурсом-реципиентом крайне проблематично: невозможно изъять какой-либо из дискурсов, не нарушив при этом смысловую целостность текста.

По нашему мнению, наличие промежуточных, смешанных форм дискурсивных высказываний является имманентным свойством речи и мышления как таковых, поскольку существование изолированного дискурсивного формата кажется маловероятным. Вслед за Патриком Серию мы предполагаем, что в каждом дискурсе незримо присутствует другой дискурсивный формат, который, как правило, выступает в качестве антагониста (например, медицинский дискурс vs дискурс нетрадиционной медицины)². Благодаря существованию инстанции «Другого», дискурс обретает ряд характерных черт, конституирующих его как некоторую конвенциональную систему и выделяющих его из ряда иных дискурсивных высказываний. Если же всё одинаково, неразлично, то, по замечанию Валерия Александровича Подороги, «ничего не существует»³.

Следует отметить, что полидискурсивность не мыслится как «изобретение» неклассической или постнеклассической эпохи, хотя, разумеется, в настоящее время этот феномен приобрел более широкое распространение, что, вероятно, связано с развитием социальных институтов. В качестве некоторой аналогии способов сосуществования кодов различных культурных систем хотелось бы привести теорию диглоссии, выдвинутую Борисом Андреевичем Успенским и Юрием Михайловичем Лотманом, согласно которой в рамках единого языкового коллектива Московской Руси сосуществовали два языка, находящиеся в рамках дополнительного распределения: «книжный», церковнославянский и «разговорный», древнерусский⁴.

² П. Серию, *Русский язык и анализ советского политического дискурса: анализ номинализаций*, пер. В. И. Селиванова, в кн.: *Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса*, общ. ред. и вступ. ст. П. Серию, Москва 1999, с. 362.

³ В. А. Подорога, *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*, т. 2, Москва 2011, с. 426.

⁴ Б. А. Успенский, Ю. М. Лотман, *Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва)*, в кн.: Б. А. Успенский, *Избранные труды*, т. 2: *Языки и культура*, Москва 1994, с. 364.

Нам кажется особенно важным выявить корреляцию между дискурсами и соответствующими им мировоззренческими позициями, которые принимает человек, воспроизводя или порождая дискурсивные высказывания. Вероятно, воссоздание образа универсального человека, существующего вне линейного, исторического времени (в «условном Средневековье»), возможно только посредством включения данного персонажа в потенциально неограниченное количество дискурсивных форматов, поскольку единое всегда рождается из дробности. Субъект при этом, по мысли Жака Лакана, выступает как незавершенная и незавершимая, «внутренне радикально расщепленная» структура, которая пытается обрести целостность посредством участия в различных дискурсах⁵.

Подобное представление о гетерогенной сущности человека находит отражение в следующем контексте романа Евгения Водолазкина *Лавр*:

В разное время у него было четыре имени. В этом можно усматривать преимущество, поскольку жизнь человека неоднородна. Порой случается, что ее части имеют между собой мало общего. Настолько мало, что может показаться, будто прожиты они разными людьми⁶.

Стоит заметить, что перемена имени может рассматриваться как в соответствии с религиозной традицией, так и сквозь призму постмодернистской философии. Толкуя данное высказывание как произведенное в рамках религиозного дискурса-строга, мы можем говорить об отказе от личностного начала, которое, согласно Дмитрию Сергеевичу Лихачёву, на Руси «было сродни самозванничеству»⁷. При анализе вышеприведенного фрагмента с позиций постмодернистской парадигмы возникают параллели между образом главного героя и концепцией децентрации субъекта. Арсений/Устин/Амвросий/Лавр предстает как расщепленный, лишенный целостности человек Новейшего времени⁸. Данный пример демонстрирует поливариантность возможных прочтений, каждое из которых будет влиять на восприятие произведения в целом.

Интересно, что зачастую сопричастие некоторых противоборствующих типов дискурсивных форматов в рамках одного речевого акта не становится причиной внутреннего конфликта для человека, который их

⁵ См.: Л. Филлипс, М. В. Йоргенсен, *Дискурс-анализ. Теория и метод*, пер. А. А. Киселёвой, Харьков 2008, с. 82.

⁶ Е. Водолазкин, *Лавр: роман*, Москва 2018, с. 7. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁷ Д. С. Лихачёв, *Русская культура*, Москва 2000, с. 336.

⁸ И. П. Ильин, *Постмодернизм: словарь терминов*, Москва 2001, с. 75.

транслирует. Сославшись на работу Йохана Хёйзинга *Homo ludens*⁹ и труды Марка Наумовича Липовецкого, мы можем объяснить этот феномен особенностью человеческого восприятия действительности как **пространства игры**, что, соответственно, наделяет постмодерную культуру симулятивным, «разыгрываемым» характером¹⁰.

По нашему мнению, такое представление о коммуникации в целом и о построении художественного произведения в частности позволяет наиболее полно и точно отразить реально существующие языковые и социальные практики. Данный подход отчасти продиктован современными социологическими исследованиями, в особенности теорией социального конструирования реальности, в рамках которой личность мыслится как репертуар ролей с соответствующими идентификациями¹¹. Это допущение позволяет рассматривать полидискурсивность в качестве единственно возможной и доступной формы языкового существования человека, оказывающей непосредственное влияние на его саморепрезентацию и речевое поведение.

Чтобы обнаружить направление взаимодействия между человеком и дискурсивными практиками, обратимся к высказыванию, взятому из сборника Е. Г. Водолазкина *Дом и остров, или Инструмент языка*:

Люди и слова сосуществуют, вступают в непростые отношения, а порой [...] незаметно переходят друг в друга. При таком положении вещей довольно сложно установить, человек породил слово или — что вовсе не редкость — сам порожден им¹².

Изучение романа *Лавр* позволило нам выделить следующие подвиды полидискурсивности, при помощи которых автор организует художественное пространство и (вос)создает образ универсального человека:

- **интердискурсивность**, которая подразумевает активное обращение к претекстам, прецедентным именам, жанровым канонам и т. д.;
- **интермедиальность**, под которой понимается взаимодействие художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальный дискурс выступает как средство создания целостного полихудожественного пространства в системе культуры;
- **многоголосие**, заключенное в **изменчивых знаках**¹³, семантика которых меняется в зависимости от контекста. Наложение и одновременная

⁹ Й. Хёйзинга, *Homo Ludens. В тени завтрашнего дня*, пер. В. В. Ошиса, Москва 1992, с. 39.

¹⁰ М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург 1997, с. 21.

¹¹ П. Бергер, Т. Лукман, *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*, пер. Е. Руткевич, Москва 1995, с. 122–123.

¹² Е. Г. Водолазкин, *Дом и остров, или Инструмент языка*, Москва 2014, с. 9.

¹³ Л. Филлипс, М. В. Йоргенсен, *Дискурс-анализ...*, с. 60.

актуализация сразу нескольких значений конкретного знака усложняет его содержание, что позволяет обнаружить области пересечения концептуальных значений и установить трансформации, которые претерпевают эти знаки в условиях полидискурсивности;

• **метадискурсивность**, которая проявляется в автокомментировании и автореференции. В научной литературе метакоммуникация определяется как «дискурс по поводу самого дискурса»¹⁴. При помощи метатекстуальной поэтики автор добивается создания картины расщепленной (множественной) действительности, обеспечивает соприсутствие нескольких взглядов в одном пространственно-временном векторе и актуализирует систему «Я/Другой», ключевую для создания и тиражирования полидискурсивности.

Проиллюстрируем обозначенные подвиды полидискурсивности примерами из романа Е. Г. Водолазкина *Лавр*, в котором множественность возможных интерпретаций реализуется благодаря контаминации различных дискурс-строев: религиозный дискурс переплетается с обыденным, философским, научным, официальным, медицинским, криминальным, юмористическим, эпистолярным и т. д.¹⁵ Апелляция к такому широкому перечню дискурсивных форматов может быть обоснована не только художественными задачами, но и тем фактом, что автор романа, несмотря на его прекрасную осведомленность в вопросах, касающихся языка и мировоззрения людей Средневековья, обладает принципиально иным мышлением и видением мира. Вероятно, особенности миропонимания человека XV века не могут быть нами до конца поняты, поскольку наш культурно-исторический опыт так или иначе влияет на всякое взаимодействие с информацией. С помощью дискурсов, инородных для указанного исторического периода, Е. Г. Водолазкин эксплицирует **фикциональность** описываемого мира и тем самым остается предельно честным со своим читателем, поскольку не пытается внушить ему представление об историчности, документальности описываемого. Многочисленные анахронизмы (например, пластиковые бутылки, помещенные в контекст моделируемого художественного пространства Руси XV века [с. 82]) позволяют автору акцентировать внимание на одном из главных вопросов романа — вопросе о нелинейном течении времени, а также обнажить сложную мозаичную структуру сознания современного человека, которое сплетено из множества голосов и кодов.

¹⁴ М. Л. Макаров, *Основы теории дискурса*, Москва 2003, с. 176.

¹⁵ См. также: В. В. Мальцева, *Полидискурсивность как преодоление линейности текста (на материале романа Е. Г. Водолазкина «Лавр»)*, «Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды» 2017, № 1 (60), с. 28–34.

Интердискурсивность *Лавра* заложена в самой структуре романного пространства, поскольку текст ориентирован на агиографический канон. Обращение автора к памяти жанра, с одной стороны, требует соблюдения определенных правил, но, с другой, дает возможность наполнить старую форму новым содержанием, оживить ее и приблизить к современному читателю. Интердискурсивное взаимодействие со Священным писанием, актуализированное в связи с изображением культуры средневековой Руси, а также типом героя-юродивого, призвано не только придать изображаемому черты той исторической эпохи и обнаружить соответствие с каноном, но обратить внимание читателя на вечные проблемы, перечень которых остается неизменным.

Пытаясь найти подходящие слова для выражения своих чувств, Арсений обращается к Песни песен Соломона: «яко вервь червлена, устне твои» [с. 73], «власи твои, яко стада коз, яже въздоша от Галаада» [с. 72]. Согласно Ролану Барту, красота может быть представлена только в форме цитации, поскольку она не поддается описанию¹⁶. В данных контекстах ветхозаветный дискурс призван лишь указать на невыразимое, обреченное на немоту чувство, имя которому любовь.

Религиозный дискурс-строй не является сводом формальных и легитимированных высказываний, он предстает как пространство, в котором есть место человеку. Так, мальчик, чья мать тяжело больна, произносит свободную молитву: «Подожди. Я хочу сказать своими словами. (Он прижался лбом к полу, и голос его зазвучал глуше.) Господи, оставь ее жить» [с. 138]. Индивидуальный экзистенциальный опыт передается с помощью отсылок к библейскому дискурсу¹⁷: «И повелел Господь архангелу Михаилу украсить Смерть, идущую к Аврааму, красотой великою» [с. 56]. Подобные цитаты, как правило, несколько видоизменены, проработаны в соответствии с гуманистическими установками автора.

Е. Г. Водолазкин вплетает в текст *Лавра* индивидуальные, авторские дискурсы поэтов и писателей. Рассмотрим разговор Феодосия с внуком, во время которого звучит цитата из повести Антуана де Сент-Экзюпери *Маленький принц*¹⁸: «Мы в ответе за тех, кого приручили, говорил, глядя волка, Христофор» [с. 33]. Разумеется, эта популярная ныне фраза отсылает читателя не только к первоисточнику, но актуализирует всё бесконечное

¹⁶ Р. Барт, *S/Z*, пер. Г. К. Косикова и В. П. Мурат, Москва 2009, с. 82.

¹⁷ См. также: Н. В. Трофимова, *Традиции древнерусской литературы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»*, «Rhema. Рема» 2016, № 2, с. 7–21.

¹⁸ А. де Сент-Экзюпери, *Маленький принц*, в кн.: он же: *Планета людей*, пер. Н. Галь, Кишинев 1974, с. 399.

множество употреблений, когда-либо воспринятых. Так, в настоящее время данная цитата ассоциируется с зоозащитным дискурсом, возникшим, вероятно, в последние двести лет и не имевшим место в средневековой юридической практике. В цитате актуализируется тема ценности жизни и прочитывается как протест против идеи небытия: с каждым страждущим Устин делит «его боль и в какой-то степени смерть» [с. 220]. Герой становится транслятором дискурса «русского космизма» с его универсальным вселенским чувством, понятием ответственности и категорией всеединства человечества: «С уходом больного мир не останется прежним, и сердце его наполняется скорбью» [с. 220].

Следующее измерение полидискурсивности также коррелирует с библейским дискурсом, ведь, согласно Д. С. Лихачёву, Библия является «не только книгой слов, но и зрительных образов»¹⁹. Благодаря **интермедиальности** происходит разгерметизация художественных границ, и разные виды искусства сливаются в единое неделимое целое. Происходит «сборка» новых смыслов, обеспечивающая динамику текста, а вместе с этим и динамику культуры. Поскольку интермедиальные связи не ограничены ни временем, ни жанрами, ни границами дискурсивных форматов, они позволяют выявлять антиномии единичное/всеобъемлющее, традиционное/новаторское²⁰.

Рассмотрим примеры конвенциональной интермедиальности, выступающей в качестве механизма межкультурной диффузии в тех фрагментах романа, в которых актуализирована визуализация воспринимаемого, кинематографический образ-в-движении: «Ты напрасно, княгиня, на колени становишься (Мелетий взволнован и грызет ногти), он ведь этого не любит» [с. 34 и 379]; «Рост их составлял две сажени, а головы (рука Арсения на голове волка) были косматы» [с. 42]. Заметим, что повествовательная манера данных ремарок («Мелетий взволнован и грызет ногти»; «рука Арсения на голове волка») создает эффект сценарного или драматургического текста, отличающегося от иных способов повествования, помимо уже отмеченной визуализации и динамичной изобразительности, кинематографическим вниманием к деталям, которое выстраивает параллельный текст и может восприниматься как включенность автора в происходящее. Движение несет в себе столько же семантической нагрузки, как и слово, оно становится полноправным знаком: «Попадья делает беззвучный жест,

¹⁹ Д. С. Лихачёв, *Русская культура...*, с. 376.

²⁰ Л. Н. Синельникова, *Ризома и дискурс интермедиальности*, «Вестник Российского университета дружбы народов», серия: «Лингвистика» 2017, вып. 21, № 4, с. 808.

приглашая Арсения разделить с ними трапезу. Жест отделяется от попадания и вылетает в открывшуюся дверь» [с. 206–207].

Тот или иной дискурс не всегда находит полноценное отражение в тексте, но, будучи репрезентирован точечно, разворачивается в нашем сознании в полноценную дискурсивную формацию. Особый интерес представляют **изменчивые знаки**, семантическое наполнение которых меняется в зависимости от доминирующего дискурсивного формата. Подобная трансгрессия, сопровождающая переход знака из одного дискурс-строга в другой, демонстрирует множественность возможных интерпретаций одного высказывания: «Разрывается сердце мое, и тяжело мне тебя оставлять, но возложу, по пророку, свою печаль на Господа. Отныне Он будет тебе дедушкой» [с. 58]. Образ дедушки актуализирует в сознании читателя несколько семантических пластов, поскольку он соотносится не только с понятием близкого родственника, но также коррелирует с архетипом мудреца, учителя, Бога (ср. наивное представление о Боге как о седом старце). Особенность анализа подобных семантических структур заключается в том, что, согласно Полю Рикёру, иносказательное, духовное содержание знака, кодируемое в анализируемом контексте религиозным дискурсом, может быть воспринято нами только посредством понимания прямого значения, взаимосвязанного в данном случае с обыденной дискурсией²¹. Данное наблюдение позволяет нам сделать вывод о присутствии обыденного дискурса в поле данного религиозного концепта.

Примеры коммуникативных неудач в *Лавре* обычно связаны с неспособностью персонажа распознать интенцию адресанта и дешифровать имплицитное содержание «изменчивого знака»:

А хочешь ли жити, старче, спросил Арсений.
 Хоцю умерети, ответил старик.
 Вот он умер давно, а тело его не отпускает, так что же вы держитесь за оболочку, сказал Арсений его родным. [...]
 Да оно, как говорится, и заметно, подтвердили родственники, нет в нем прежней душевности [с. 371].

На примере данного фрагмента видно, как обыденная дискурсия упрощает содержание, переводит его из онтологического плана (душа) в бытовой (душевность).

Религиозное и мифологическое измерения романа тесно сопряжены с повторяемостью, цикличностью времени и событий (ср. описание монастырской жизни), что реализуется в «дискурсе по поводу самого дискурса»

²¹ П. Рикёр, *Конфликт интерпретаций. (Очерки о герменевтике)*, пер. И. С. Вдовиной, Москва 2008, с. 51.

и отсылает нас к проблеме **метадискурсивности** *Лавра*. Повторяемость, однако, не приводит к стереотипизированности, утрате смысла, поскольку каждое новое воспроизведение уже воспринятого сопровождается приращением семантической информации. Память выступает в качестве спасения от смерти, поскольку, согласно тонкому наблюдению Д. С. Лихачёва, жизнь человека предстает как непрерывная утрата²². Это дает нам право трактовать повторы как глубинную основу жизнепостроения и жизнеописания, поскольку человек помещен в «дурную бесконечность» бытия. Выход за пределы временных координат и гармонизация окружающей действительности может реализовываться с помощью слова: «слово записанное упорядочивает мир. Останавливает его текучесть» [с. 40].

Автор часто прибегает к автокомментированию — разъяснению или толкованию отдельных высказываний. Рассмотрим следующий пример:

Вещи упавшие (что с воза упало, то пропало) также безжалостно отбирались. Дорога в воротах была изрыта колдобинами. Если со временем колдобины сглаживались, их тщательно продалбливали вновь. В Средневековье, как и в более поздние времена, с путешествующими таможня работать умела [с. 276].

Комментарий, данный повествователем с позиций его авторской компетенции, приводит к разгерметизации того исторического и культурного пространства, которое моделируется на протяжении романа. Любопытным кажется экскурс в историю языка, совершаемый автором с целью пояснить современному читателю происхождение народной пословицы «Что с воза упало, то пропало» и указать на ее связь с налогообложением. Повествователь неоднократно обращается к научному дискурсу, когда хочет выявить историческое значение определенной лексической единицы. Так, например, он указывает на этимологию слова «врач» (*врати* — *заговаривать* [с. 7]) или «кремль» — (крома) [с. 175]. Также в тексте встречаются случаи квазиэтимологии, которую можно рассматривать как пример языковой игры: «Ты оттого земляк, что уже, считай, земле принадлежишь» [с. 48]. Криминальный дискурс оперирует понятиями обыденной дискурсии, изменяя значение лексической единицы «земляк» из «соотечественника» на «покойника».

В ряде фрагментов повторяемость связана с соблюдением жанрового канона. Например, общение главного героя и его умершей возлюбленной приобретает черты эпистолярного дискурса с присущими ему обращениями, а также синтаксическими оборотами, направленными на диалогизацию речи: «Я, любовь моя, виновник его смерти» [с. 220]. Послания Лавра

²² Д. С. Лихачёв, *Русская культура...*, с. 380.

отличаются религиозной интенциональностью, которая сближает земной мир с Царствием Небесным. Интимная «переписка» героя с Устиной носит характер автокоммуникации: он не получает от нее ответа, вероятно, потому, что общение в пределах материального мира зачастую обречено на коммуникативную неудачу.

Нарушение линейности хронотопа согласовано с особым религиозным мировоззрением, носителем которого являются многие персонажи *Лавра*. Вырываясь за пределы истории, герой наблюдает ускорение и замедление течения времени: время «просто перестало двигаться и пребывало в покое» [с. 205]. Подобные искривления пространства-времени коррелируют с рождением Вселенной и ранним этапом ее существования. Мы можем провести аналогию между макрокосмосом и микрокосмом и наблюдать рождение **всечеловека**, обладающего универсальным языком.

По мысли М. М. Бахтина, объектом изображения художественной литературы является сам язык в его непрерывном становлении и развитии²³. Следует отметить, что, согласно исследованию Льва Владимировича Щербы, основным фактором, стимулирующим развитие языка, является столкновение нескольких сообществ и их языковых систем (дискурсов). История языка при этом предстает как серия пертурбаций, каждая из которых сопровождается дискурсивно-семантическими приращениями²⁴. На наш взгляд, можно говорить о слиянности персонажа и собственно языка произведения, о чем свидетельствует фигура умолчания, коррелирующая с травмой Арсения и его неспособностью воспринимать и творить новую реальность²⁵.

Множество прожитых Лавром жизней, в каждой из которых у него было новое имя и соответствующая ипостась, можно представить как бесконечный поиск себя и своего слова. Бытие, таким образом, схватывается как вечно бегущее всего сущего.

В рамках данного романа полидискурсивность репрезентирована в форме интердискурсивности, интермедиальности, метадискурсивности, а также на семантическом уровне, что находит воплощение в изменчивых знаках. Подобная многоголосица проявляется в смешении пространственно-временных координат, нарушении линейности повествования, что, в свою очередь, дает основание говорить о *Лавре* как о романе неканонического хронотопа.

²³ М. М. Бахтин, *Слово в романе*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, с. 113.

²⁴ Л. В. Щерба, *Общие вопросы языковедения*, в кн.: он же, *Языковая система и речевая деятельность*, Ленинград 1974, с. 29–30.

²⁵ «Арсения вырвало. Ноги его больше не держали» [с. 163]; ср. также: с. 169, 170, 171, 172.

Полидискурсивность способствует созданию открытого текста, удовлетворяющего потребности читателя, тезаурус которого также представляет собой незамкнутую систему пресуппозиций. При этом полидискурсивность мыслится как наиболее органичный способ конструирования реальности, поскольку внутри любого объекта действительности присутствует его «другое», таким образом, можно констатировать, что место «другого дискурса» не рядом с дискурсом, а внутри самого дискурса.

Обращение автора к синхроническому и диахроническому пластам языка указывает на вневременной характер описываемого, эксплицирует условность каких-либо топосов и хронологий. При этом целостность героя строится на основании первичной дробности, которая создается жизненным контекстом, определяемым доминирующим дискурсивным полем. В *Лавре* утверждается универсальное измерение языка, что находит отражение в его текучести и изменчивости. Полидискурсивность, воплощающая собой идею плюрализма, работает на создание универсального героя, Первого человека, лишённого единой ипостаси, обладающего потенциально бесконечным набором дискурсивных практик. Представляется возможным говорить о слиянности категорий бытия человека и бытия языка.

Ключевые слова: дискурс, полидискурсивность, всечеловек, нелинейность текста, пост-модернизм

**POLY-DISCOURSIVITY AS A METHOD OF CREATING
THE CHARACTER OF A UNIVERSAL MAN IN THE NOVEL
LAURUS BY EUGENE VODOLAZKIN**

Summary: The present article is devoted to the analysis of the image of the creation of a universal man in the novel *Laurus* by Eugene Vodolazkin. The poly-discursivity, which is related to the suprapersonal language experience, is seen as an essential condition for creating this type of character, since language itself does not constitute a single entity, but it appears as a system of quotes and blending of different discourses. The study demonstrates that studying of interrelations between significant discourse fragments and examination of the main features of poly-discursivity can help to understand the heterogeneous nature of human identity.

Keywords: discourse, poly-discursivity, universal man, non-linear of the text, postmodern

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Татьяна Тарасенко

Россия, Красноярск

Сибирский государственный университет науки и технологий

имени академика М. Ф. Решетнёва

ОБЫДЕННАЯ ЖИЗНЬ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА АВИАТОР

Повседневность как категория в области культурологии стала популярным научным объектом: так, в издательстве «Новое литературное обозрение» выходит серия «Культура повседневности», в книгах которой описаны истории мороженого и табакокурения, московских магазинов, жизнь в Париже и т. п. Там же выходит в свет пятитомник *История частной жизни*, где повседневность рассматривается с разных сторон¹.

Обратимся к определению:

Словом «повседневность» обозначается следующее: сама собой разумеющаяся реальность, фактичность; мир обыденной жизни, где люди рождаются и умирают, радуются и страдают; структуры анонимных практик, а также будничность в противоположность праздничности, экономия в противоположность трате, рутинность и традиционность в противоположность новаторству. Реальность повседневной

¹ *История частной жизни: в пяти томах*, под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби (т. 1: *От Римской империи до начала второго тысячелетия*, пер. с франц. Т. Пятницыной и Г. Беляевой, под ред. В. Михайлина, Москва 2014; т. 2: *Европа от феодализма до Ренессанса*, пер. с франц. Е. Решетниковой и П. Каштанова, Москва 2015; т. 3: *От Ренессанса до эпохи Просвещения*, пер. с франц. М. Неклюдовой и О. Панайотти, Москва 2016; т. 4: *От Великой французской революции до I Мировой войны*, пер. с франц. О. Панайотти, Москва 2018).

жизни, характеризующаяся ощущением фактичности, самоданности и очевидности, выступает как признаваемый всеми порядок².

Авторы часто заменяют термин «повседневность» на другие. Так, в энциклопедическом словаре *Быт пушкинского Петербурга* есть статьи о табаке и трубках, вине и напитках, рядом с ними находим статьи о салоне Карамзина и управлении Российской империей³, а путеводитель, посвященный миру Шерлока Холмса, называется *Бейкер-Стрит и окрестности. Эпоха Шерлока Холмса*⁴.

Юрий Михайлович Лотман определял быт как «обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт — это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение»⁵.

Возникает вопрос — можем ли мы считать обыденный мир повседневным, бытовую культуру непосредственной частью повседневной жизни или это разные понятия? С нашей точки зрения, «повседневность» и «обыденность» — концепты синонимичные; «повседневная культура» и «быт» — это взаимосвязанные понятия, отражающие жизнь человека, его опыт, ментальность и представления о мире. Итак, «повседневность — то, что в жизни человека и окружающем его мире природы и культуры происходит ежедневно и определенным образом переживается и оценивается»⁶.

Интерес филологов и лингвистов к повседневной жизни связан не столько с научным любопытством, сколько с практическими задачами. Рассмотрение какой-либо ситуации как семантической позволяет лучше понять родной язык: увидеть ее участников и детали — это первое. Такой подход позволяет сопоставлять ситуацию в разных языках: например, при рассмотрении чаепития в русском и китайском языках выявляется, что набор участников различный⁷ — это второе. И третье — при сверке перевода и оригинального текста есть возможность сравнить, насколько переводчик смог точно передать ситуацию и т. д.⁸ Поэтому реконструкция «семантической ситуации» позволяет описать ее как фрагмент обыденной

² Б. В. Марков, *Культура повседневности: учебное пособие*, Санкт-Петербург 2008, с. 27.

³ *Быт пушкинского Петербурга: опыт энциклопедического словаря: в двух томах*, ред. А. М. Конечный, Е. О. Ларионова, О. С. Муравьева, Д. И. Раскин, И. С. Чистова, Санкт-Петербург 2011.

⁴ С. Чернов, *Бейкер-Стрит и окрестности. Эпоха Шерлока Холмса*, Москва 2013.

⁵ Ю. М. Лотман, *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века)*, Санкт-Петербург 2007, с. 10.

⁶ *Теория культуры*, ред. С. Н. Иконникова, В. П. Большаков, Санкт-Петербург 2008, с. 574.

⁷ Цзоу Сюэцян, *Особенности концепта «чай» в русской и китайской культурах*, в кн.: *Русский язык как иностранный: теория, исследования, практика*, вып. 8, Санкт-Петербург 2006.

⁸ Т. В. Тарасенко, Э. Ф. Керо Хервилья, *Повседневная культура и ее элементы в художественном и переводном тексте (На материале переводов на испанский язык романа М. А. Булгакова*

и языковой картины, сопоставить языковую, научную, информационную, фольклорную и прочие картины мира одного языка, сравнить ситуацию и ее репрезентацию в двух и более языках⁹.

Умберто Эко, рассуждая о связи литературы и повседневности, пишет:

В общем, легко понять, почему нас так притягивает литература. Она дает возможность неограниченного применения наших способностей к перцептуальному восприятию мира и к воссозданию прошлого. У литературы та же функция, что и у игры. Играя, дети учатся жизни, поскольку воспроизводят ситуации, в которых могут оказаться, повзрослев. А мы, взрослые, через литературу упражняем свои способности структурировать прошлый и настоящий опыт¹⁰.

В продолжение рассуждений Эко можно поставить вопрос и об отражении обыденного мира в художественном тексте. С одной стороны, как утверждает Ежи Фарино, «любое произведение любого искусства, любой эпохи [...] стремится к тому, чтобы реципиент забыл об условности и сочиненности данного мира, вовлекся внутрь и усвоил обязательные в этом мире закономерности»¹¹. С другой стороны, на вопрос: «Что для вас первично: вымысел или факт?», — Евгений Водолазкин ответил:

— Факты подбираются под определенный замысел. Допустим, герою захотелось выпить виски. Я начинаю вспоминать все сорта виски, какие пробовал, — и даю моему герою. Но если бы он не захотел выпить, я бы об этом напитке не вспомнил¹².

Таким образом, мы исходим из того, что автор создает художественное произведение, а читатель рассматривает его мир как «с о з д а н н ы й, то есть целиком подвластный автору»¹³.

Иллюстративным материалом исследования послужили тексты из романа Водолазкина *Авиатор*, в которых описана ситуация поглощения жидкости. Данная ситуация служит герою одним из сенсорных проводников в утраченный мир. Об этом в интервью говорит и сам автор:

«*Мастер и Маргарита*»), «Вестник Московского университета», серия 19: «Лингвистика и межкультурная коммуникация» 2016, № 3, с. 14–26.

⁹ Т. V. Tarasenko, V. E. Tarasenko, *Situation of Alcohol Drinking: Semantics, Linguistics and Translation Aspects (Based on the Novel by M. A. Bulgakov «The Master and Margarita» and its Japanese Translation)*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» 2012, № 5 (6).

¹⁰ У. Эко, *Шесть прогулок в литературных лесах*, пер. с англ. А. Глебовской, Санкт-Петербург 2003, с. 248–249.

¹¹ Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, с. 74.

¹² Евгений Водолазкин — о литературном пути, лингвистических помехах и жизни вне времени, интервью Е. Апполонову, «Лит-ра.Инфо», 10.02.2018, <http://lit-ra.info/intervyu/evgeniy-vodolazkin-o-literaturnom-puti-lingvisticheskikh-pomekhakh-i-zhizni-vne-vremeni/> [дата обращения: 10.05.2018].

¹³ Е. Фарино, *Введение в литературоведение...*, с. 82; разрядка Е. Фарино.

И вот в моем романе странным образом возникает человек по фамилии Платонов. Он начинает восстанавливать то, что абсолютно потеряно и что на целом свете знает только он, потому что он, кажется, — последний свидетель этого времени. Платонов, в общем, равнодушно относится к так называемым историческим событиям. Событиями он считает совершенно другие вещи. И в этом отношении *Авиатор* — это роман о другой истории: истории чувств, фраз, запахов, звуков, которые по большому счету не менее важны, чем великие события. В каком-то смысле они определяют те события, которые входят в учебники, но при этом сами незаслуженно исчезают...¹⁴

На эту особенность романа обращает внимание и Галина Юзефович:

Воспоминания Платонова о прежней жизни проступают сначала в виде смутного образа, бесплотной картинки — иногда манящей (образы детства или первой любви), иногда отталкивающей (эпизоды лагерной жизни). Позднее они же возвращаются вновь — уже яснее, с подробностями, запахами, полутонами. Потом начинают обрастать взаимосвязями, проникать друг в друга, выстраиваться в систему — мир прошлого становится все более плотным, осязаемым, густым... Это процесс вспоминания, обретения утраченного, [он. — Т. Т.] описан Водолазкинским узнаваемо и точно (да, именно так и работают механизмы памяти — именно так мы сами восстанавливаем в голове забытое), но при этом с каким-то поразительно стройным, едва ли не танцевальным ритмом. Каждая деталь описывает сложный круг и, словно в старомодном котильоне, вновь возвращается на свое место¹⁵.

Так ли это? Анализ текстового материала романа показывает, что не совсем: в детстве Платонова внешние детали повседневности — это символ дома и семьи, в последующие годы деталей становится все меньше, стремясь к нулю на Соловках, в постсоветской России внешние детали, «сделав круг», возвращаются, но они другие, не всегда понятные герою.

Ситуация, в которой персонажи пьют напитки, будет нами рассмотрена с позиции семантического синтаксиса; ее структуру составляют три элемента: субъект (тот, кто пьет), объект (напиток) и предикат¹⁶. Такой исследовательский выбор был сознательным, цель — проанализировать сходство и различия языкового воплощения одной семантической ситуации в одном художественном тексте.

Выбор объекта исследования обусловлен еще и следующим: питье, как и пища, является частью гастрономической культуры.

¹⁴ Евгений Водолазкин о романе «Авиатор», интервью М. Визелю, «ГодЛитературы.РФ», 05.04.2016, <https://godliteratury.ru/public-post/aviator-vodolazkin-intervyu> [дата обращения: 10.05.2018].

¹⁵ Г. Юзефович, «Авиатор» Евгения Водолазкина: и еще пять книг о человеке и времени, «Медуза», 01.04.2016, <https://meduza.io/feature/2016/04/01/aviator-evgeniya-vodolazkina> [дата обращения: 12.04.2018].

¹⁶ Т. В. Шмелёва, *Семантический синтаксис*, Красноярск 1988.

Гастрономическая культура — это культурно специфичная система норм, принципов и образцов, воплощающаяся в (а) способах приготовления пищи, (б) наборе принятых в данной культуре продуктов и их сочетаниях, (в) практике потребления пищи, а также (г) рефлексии над процессами приготовления и принятия пищи¹⁷.

В обществе она выполняет ряд функций: регулятивную, функцию маркирования статуса индивида, функцию самоидентификации, функцию интеграции, трансляционную и коммуникативную. Мария Капкан отмечает:

Гастрономическая культура описывает не столько семантику пищи, сколько еду как нормативно-ценностную систему, выраженную в различных формах. Изучение гастрономической культуры позволяет выявить механизмы формирования и поддержания идентичности, трансляции норм и ценностей¹⁸.

Согласно *Экспериментальному синтаксическому словарю* типовая семантика ситуации «питье» входит в группу физиологических действий: человек совершает физиологическое действие, необходимое для нормального функционирования организма, обеспечения его жизнедеятельности или как реакцию на что-либо. Базовая модель представлена следующим образом: субъект — предикат физиологического действия — объект. Предикаты этой группы: есть, пить, поить, дышать, реагировать¹⁹.

Таким образом, базовая модель семантической ситуации «питье»: субъект — предикат физиологического действия — объект: человек поглощает какую-либо жидкость. Предикат «пить» (Р) является центральной языковой формой, ключевым глаголом, однако в языке выделяется целая серия поддерживающих его глаголов. Типичные актанты (элементы событийной пропозиции, соответствующие действующим лицам или предметам в ситуации): субъект (S), объект (Ob), комитатив (K), инструмент и каузатив, сирконстанты (обстоятельство действия) — темпоратив (Т) и локатив, например у Сергея Довлатова: «У меня (S) появились знакомые иностранцы (S). Сидели до поздней ночи (Т). Охотно пили (Р) водку (Ob), закусывая ливерной колбасой (K)»²⁰.

Актанты семантической ситуации: субъект — это персонажи романа, которые пьют напитки; объектом выступают сами напитки: чай (13 текстовых единиц), кофе (2), алкоголь (16), вода, сок (2). Инструментальная роль отведена посуде, из которой пьют напитки. «Комитатив — компонент,

¹⁷ М. В. Капкан, *Культура повседневности: учебное пособие*, Екатеринбург 2016, с. 84.

¹⁸ Там же, с. 88.

¹⁹ *Русские глагольные предложения: экспериментальный синтаксический словарь*, ред. Л. Г. Бабенко, Москва 2002, с. 240.

²⁰ С. Довлатов, *Наши*, в кн.: он же, *Собрание прозы: в трех томах*, т. 2, сост. А. Ю. Арьев, Санкт-Петербург 1995, с. 234.

обозначающий сопровождающее действие, признак, сопутствующий предмет»²¹; роль комитатива в исследуемой ситуации выполняет закуска.

Рассмотрим репрезентацию актантов в романе Водолазкина. Как мы уже сказали выше, субъект (или агенс) — это актант субъективного типа, лицо, активно осуществляющее ситуацию «в одиночку» или главным из нескольких субъектов, активный деятель, часто инициатор; в анализируемой ситуации эту позицию занимают персонажи: главный герой — Иннокентий Платонов, доктор Гейгер, сосед Платонова по коммунальной квартире Зарецкий. Большинство текстовых единиц, описывающих ситуацию «питье», представлены в тексте как воспоминания Иннокентия Платонова, который пытается познать окружающий мир после долгих лет отсутствия, будучи замороженным в ходе эксперимента в лагере на Соловках, например: «[...] в палату вошла Валентина с тремя чашечками на подносе. **Я понял, что это кофе**, едва она занесла ногу над порогом. **Он благоухал**. Хорошо сваренный кофе — **когда же я пил его в последний раз?**»²².

Объектную роль в ситуации выполняют напитки; количественный анализ показал, что в романе два основных напитка — чай и алкоголь. Остановимся на них подробнее.

Исследователь русской культуры Вильям Васильевич Похлёбкин национальным напитком считает чай, а не водку:

Русская драматургия довольно убедительно отвечает на такой извечно спорный и шекотливый для национального достоинства вопрос — что считать русским национальным напитком — чай (причем китайский чай...) или водку — свою, родную, собственного производства и изобретения? Ответ однозначен — чай. Почему? Да потому, что чай пьют во всех русских пьесах, начиная с восемнадцатого века и до наших дней...²³

На протяжении романа Иннокентий Платонов пьет чай в детстве (дореволюционный период), молодости (революционный, советский период, лагерь) и зрелости (постсоветская Россия). Чаепитие в детстве связано с дачей в Сиверской (три текстовых фрагмента), например:

1) Сидим незнамо где, незнамо с кем, **помешиваем чай ложечками**. Лет мне пять, думаю, не больше, подо мной на стуле вышитая подушка (не достаю до стола), **помешиваю чай, как взрослый**. **Стакан — в подстаканнике**. **Ложка — горяча**. **Бросаю ее со звоном в стакан**, дую на пальцы [с. 26–27];

²¹ Г. А. Золотова, *Синтаксический словарь: репертуар элементарных единиц русского синтаксиса*, Москва 1988, с. 431.

²² Е. Г. Водолазкин, *Авиатор: роман*, Москва 2016, с. 40. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Жирный шрифт во всех цитатах наш. — Т. Т.

²³ В. В. Похлёбкин, *Чай и водка в истории России*, Красноярск 1995, с. 453.

2) Когда я приблизился к дому, начинало темнеть. В светящемся электрическим светом окне я увидел папу. [...] Мама **наливала из самовара кипяток**. Под огромным желтым абажуром все это казалось ненастоящим. Казалось старой фотографией — оттого, может быть, что происходило беззвучно. Но отцовские пальцы на шее вполне явственно двигались, а кипяток из самовара тек, и от него поднимался пар [с. 71];

3) **Чай осенью на открытой веранде. Сапогом раздувают тлеющие угли**. Сапог мягкий, как гармошка. И чистый — иначе как же таким будешь что-то раздувать на столе. Собственно, раздувать можно и где-то в другом месте, но сидящим за столом хочется все видеть с самого начала. **Самовар большой, и вода в нем закипает медленно**. Все ждут, когда появятся первые струйки пара, пар же пока вылетает только из ртов сидящих. Он хорошо заметен в лучах ослабевшего солнца, которое никого не согревает [...].

Все — кто бы они ни были — тепло одеты, на некоторых шарфы. К самовару тянутся руки: он уже способен греть. Беседа — нескончаемые *титаник* да *фердинанд* — движется волнами, то тише, то громче. Переходит в бормотанье (все немного выдохлись), предвещающее **бурление самовара**. **Всё, закипел. Тут же появляется заварочный чайник, ловящий первую, булькающую еще самоварную струю. Тайм-аут, чтобы настояться. Пошли одна за другой чашки. Сидящие пьют чай** — можно сказать, упиваются им.

Событие датируется 1914 годом. Или 1911-м, например [с. 364–365].

Ситуация чаепития в детстве представлена через предикат физического восприятия, в ней Иннокентий является транслятором зрительного восприятия, сам же процесс питья зафиксирован через предикаты физического восприятия **сделать глоток** и физического действия **пить**. Описан процесс приготовления чая: подготовка самовара — раздувание с помощью сапога, кипячение воды, заваривание в специальном заварочном чайнике, настаивание чая. Ситуация максимально детализирована: самовар (титаник и фердинанд — названия марок самоваров), чашки, блюдца, стакан в подстаканнике, ложки. Подобное описание получило в русской литературе название «пушкинского чаепития»²⁴, так как передает чувство уюта, покоя, постоянства, счастливой семейной близости, например у Андрея Битова: «Все будет точно таким, как неразвращенная мечта, а именно тем, что и представлялось в детстве под словом «стол», «чай», «варенье», словно его сварили Ларины за кулисами»²⁵.

В революционный период состав участников чаепития изменился:

²⁴ Цзоу Сюецян, *Лингвокультурная специфика концепта «чай» и ее учет в обучении русскому языку китайских студентов: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук*, Санкт-Петербург 2007, <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-lingvokulturnaya-spetsifika-kontsept-a-chay-i-ee-uchet-v-obuchenii-russkomu-yazyku-kitayskih-studentov> [дата обращения: 12.04.2018].

²⁵ А. Г. Битов, *Вы приходите – вас не ждали*, в кн.: он же, *Неизбежность ненаписанного: годовые кольца 1956–1998–1937*, Москва 1998, с. 184.

1) Иннокентий пьет чай с соседями по коммунальной квартире — профессором Ворониным и его дочерью Анастасией: «Почти каждый вечер **мы собирались в их комнате и пили чай. Это был, собственно, не чай (чая тогда было не достать), а сушеные травы и ягоды, сохранившие аромат лета. Собранные Анастасией**» [с. 100];

2) Иннокентий и Остапчук, товарищ по работе в художественной мастерской: «В перерыве нам вынесли из мастерской **по ломтю хлеба, кусочку сахара и кружке морковного чая**» [с. 158];

3) В лагере на Соловках чая нет, его роль выполняет кипяток: «**Успевали только съесть свой кусочек хлеба и запить водой. В роты приносили кипяток, но, пока его разливали, он становился почти холодным. Да это было и неважно, заваривать в нем все равно было нечего. И запивать было нечего**» [с. 104–105]. В этот жизненный период для ситуации чаепития основным напитком является не столько сам чай, сколько его отсутствие или суррогатные замены (травы, морковь), он пьется из кружек, иногда заедается хлебом.

В постсоветской России чаепитие становится PR-акцией чиновника, в которой участвует и Иннокентий с Анастасией, с множеством участников за кадром, поражает героев своею формальностью и бессмысленностью:

Чай пили минут десять — ровно столько, сколько потребовалось, чтобы установить кадр и произвести съемку. Душевной беседы, скажу прямо, не получилось. Да и какой уж там она могла быть душевной, когда за стол, несмотря на приглашение всем, сели только мы с Платоновым и Желтков. Остальная делегация, стоя у стены, щелкала затворами камер и переговаривалась по рации. **Мы сделали по глотку, и вся компания с шумом и топаньем отбыла.** Нам остался большой заварочный чайник с надписью «От Правительства РФ» и три торта «Норд», из которых успели распечатать только один.

Интересно, он всегда так чай пьет? [с. 246]

Второе место после чая среди объектов питья, как мы уже сказали выше, занимают алкогольные напитки: водка (6 текстовых фрагментов), коньяк (3), шампанское (2), вино (1).

Впервые Иннокентий пробует водку с гимназистом Скворцовым перед побегом последнего на германский фронт. Водка, как и связь с взрослой женщиной, становится знаком инициации, вступления подростков во взрослую мужскую жизнь; первый опыт был неудачным:

Ко мне подходит Скворцов. Глаза его блестят.

— Сегодня ночью бегу на германский фронт. **Предлагаю по этому случаю дерябнуть.** — Приподняв полу сюртука, показывает торчащее из кармана брюк горлышко бутылки. — Имеется «мерзавчик».

[...] Я соглашаюсь. И в то же время колеблюсь: **мне стыдно признаться, что я еще никогда не пил водки.** [...] **Я не знаю, как именно пьется водка.** Вижу

лишь, что количество жидкости в бутылке не уменьшается, не идут даже пузырьки. Зато я явственно различаю плавающую в бутылке муть, и мне начинает казаться, что источник ее — рот пьющего. Со стоном бывалого Скворцов отлипает от бутылки, которая мне представляется подозрительно полной.

[...] Слушать Скворцова мне смешно и немного противно. И пить после его губ противно, но отказаться не могу — подумает, что я боюсь пить водку. Я нерешительно беру бутылку.

[...] (1) **Я делаю один глоток** (гораздо меньше рекомендованного), и (2) **мне обжигает горло**. Отодвигаю бутылку, чтобы перевести дух.

[...] (1) Делаю еще один глоток, и (3) **в голове проносится мысль о слюнях Скворцова**. Тех слюнях, которые он, возможно, напустил в бутылку. (2) **Меня выворачивает наизнанку** [с. 45–46].

В данном фрагменте процесс винопития передан предикатом физического восприятия **делать глоток**, водка выступает не только объектом, но и каузатором последующего состояния героя **мне обжигает горло**, и каузатором ментальных процессов **в голове проносится мысль**, что и приводит героя к другому физическому состоянию **меня выворачивает наизнанку**. Здесь можно говорить об осложнении ситуации винопития рядом других пропозитивных фрагментов; представим это в виде схемы: (1) пропозиция поглощения алкоголя + (2) пропозиция каузированного действия = пропозиция состояния + (1) пропозиция поглощения алкоголя + (3) пропозиция ментального действия + (2) пропозиция каузированного действия = пропозиция состояния.

Как и в ситуации чаепития (фрагмент чаепития на даче), так и в данном случае, запахи и вкус напитков, сами напитки, тепло чайной ложки становятся отправной точкой для воспоминаний, самоидентификации Иннокентия: «Дали мне сегодня новую микстуру — ужасно горькая. **Пил ее и вспомнил, как впервые в жизни пил водку**» [с. 45]; «**Осенило сейчас**: если мы *ровесники века*, то я — 1900 года рождения. Мысль естественная, но почему-то не сразу пришла мне в голову» [с. 47].

В революционный, как и в советский период водка служит показателем принадлежности к социальному классу: ее пьют матросы, убившие отца героя, дворник, Остапчук. В ситуации винопития, где описан Зарецкий, репрезентированы, кроме объекта — водки (огненная вода), и инструмент — кружка, и комитатив — колбаса как закуска (сосед ворует ее на работе), например: «**Вздохнув, наливает в кружку водки, опрокидывает одним махом, чмокает**» [с. 35]. В значении глагола **опрокинуть** (разг.) — выпить спиртное — присутствует компонент ‘быстро, одним махом’, он показывает стремительность действия²⁶, а чмокание добавляет характеристике героя

²⁶ В. В. Химик, *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*, Санкт-Петербург 2004, с. 396.

колоритную деталь, указывая на низкую культуру. Или: «А он ничего не делает, **только отрезает колбасу кружок за кружком и грустно запиивает водкой. Прежде чем взять кружку, вытирает пальцы о газету**» [с. 35], или: «**Зарецкий по вечерам тихо пил водку и закусывал колбасой**» [с. 63]. В данном случае, на наш взгляд, ситуация винопития не только описывает физический процесс, но и отчасти служит портретной характеристикой персонажа, что подтверждают и культурологи: «Пища, как символически нагруженный феномен, соотнесена с иерархией благ и является признаком положения человека в обществе»²⁷.

Коньяк в романе пьют врачи, прежде всего Гейгер: «**Гейгер достал из бокового кармана фляжку и набор серебряных стопок в кожаном чехле. Во фляжке был коньяк**» [с. 147]. Или: «**Вчера нас пригласил к себе главврач [...]. Угощал коньяком**» [с. 211]. Серебряные стопки в кожаном чехле и фляжка также служат характеристикой персонажа, его культуры.

Шампанское появляется в романе в двух ситуациях:

1) как воспоминание о дачной жизни, деталь:

Главы питерских семейств, уезжавших на дачу, были, вообще говоря, двух видов — *дачные мужья и шампаньолики*. [...] Шампаньолики же, напротив, позволяли себе оставаться в городских квартирах, навещая семьи по выходным. Почему-то считалось, что среди недели шампаньолики встречаются друг с другом, играют в карты и **пьют — естественно, шампанское** [с. 50];

2) прием в Кремле после награждения Иннокентия в постсоветской России: «**После награждения пригласили на бокал шампанского. Я пил кремлевское шампанское и вдруг придумал для себя, что это напиток власти**» [с. 275]. Здесь, и как в ситуации со Скворцовым, напиток для героя приобретает символическое значение. Например, шампанское у Антона Чехова олицетворяет праздник, торжество, поэтому его пьют на свадьбах, в момент сватовства, с ним же связана тема конца, ухода, несостоявшейся жизни (*Три сестры*)²⁸.

В художественном тексте выбор предикатов и участников ситуации задается авторским замыслом. Семантико-синтаксический взгляд на художественный текст позволяет, на наш взгляд, сделать вывод, что повседневная культура, ее элементы в романе Водолазкина *Авиатор* служат проводниками в мир главного героя (детский дореволюционный, взрослый

²⁷ Б. В. Марков, *Культура повседневности...*, с. 147.

²⁸ Т. Г. Ивлева, *Шампанское в художественном мире А. П. Чехова*, в кн.: *Литературный текст: проблемы и методы исследования*, вып. 8: *Мотив вина в литературе*, отв. ред. И. В. Фоменко, Тверь 2001, с. 52–59.

советский и зрелый постсоветский), с одной стороны, с другой — являются наглядными показателями этого мира.

Актанты ситуации позволяют реконструировать окружающий мир героя. Чаепитие в детстве описано очень подробно с множеством деталей, последовательностью действий, настроений. В революционное время количество актантов в ситуации сокращается до минимума, их качество меняется (чай — морковный чай — кипяток). В настоящем у чаепития на уровне семантики появляется новое значение: это не только физиологический процесс, но и социальное действие (PR-акция). Поэтому изменение характеристики актантов (количественно и качественно) в исследуемой ситуации является показателем смены эпох в романе.

Итак, в романе Водолазкина *Авиатор* детали повседневного мира, в том числе и напитки, воссоздают читателю мир прошлого (детский дореволюционный период и взрослый советский период) главного героя, одновременно отражая его настоящее (постсоветское время).

Ключевые слова: семантическая ситуация, напитки, гастрономическая культура, чаепитие, винопитие

EVERYDAY LIFE AND ITS REFLECTION IN EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL *THE AVIATOR*

Summary: In this paper we discuss the semantical situation in Eugene Vodolazkin's novel *The Aviator*. In the novel, the protagonist Innokentii Platonov regains his memory in the form of random fragments, which are not associated with his biography, but, rather his senses (smells, physical sensations, and tastes). In this context we aim to examine the question of how the protagonist understands his own past through various commonplace events. The paper centers on the episodes in the novel, which include the consumption of various alcoholic and nonalcoholic beverages (primarily, tea). Being a commonplace event, eating and drinking are transformed by Vodolazkin into time portals, by way of which Platonov flashes back on his own past; this includes his childhood during the Tsarist Regime in Russia and his adulthood during the Soviet Era. In a broader context, these reminiscences are the reflection of the modern Post-Soviet world.

Keywords: semantical situation, beverages, gastronomic traditions, tea drinking, drinking wine

Часть IV

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Александр Шайкин

Россия, Орел

Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН — МЕДИЕВИСТ

Научное творчество Евгения Германовича Водолазкина центростремительно: основным объектом изучения является один из видов древнерусского исторического повествования, а именно — хронографическое повествование. Наиболее значимые труды в русской науке в этой области принадлежат Василию Михайловичу Истрину, работавшему на рубеже XIX–XX веков, во второй половине XX века — Олегу Викторовичу Творогову, третье имя в этом ряду — Евгений Германович Водолазкин.

Евгений Германович обратился к раннему этапу русской хронографии — текстам **до** так называемого *Русского хронографа*, созданного в начале XVI века и знаменующего, по наблюдениям исследователя, новый этап в жизни жанра: этап, на котором русская история **повествовательльно** сокнулась с историей всемирной. Слово «повествовательльно» здесь особо значимо, и я к нему еще вернусь.

Материалом исследований Водолазкина стали так называемый *Троицкий хронограф*, хронографические *Палеи* — *Полная* и *Краткая* — и *Летописец Еллинский* и *Римский* второй редакции. Все эти тексты в значительной мере восходят к *Хронографу по Великому изложению* (ХВИ), который принято называть гипотетическим, но эта гипотеза, пожалуй, реальнее иной реальности. Евгений Германович как бы не без удивления констатирует, что ХВИ, будучи началом русской хронографии, одновременно является

«вершиной эволюции жанра»¹. То же самое, между тем, можно сказать и про *Повесть временных лет* — начало и одновременно вершину древнерусского летописания. Сходная ситуация и в агиографии, где *Житие Феодосия Печерского* стало парадигмой последующих житий-биосов. Древнерусские вершины расположились в начале.

Путь к русской хронографии у Евгения Германовича лежал через греческую *Хронику Георгия Амартола*, внимательно читаемую древнерусскими книжниками. Его кандидатская диссертация 1990 года так и называлась: *Хроника Амартола в древнерусской литературе*. И в этом же году Водолазкин публикует статью, в названии которой появляется словосочетание, обозначающее направление его исследований на последующее время: *Всемирная история в духовном мире древнерусского книжника*².

Разумеется, не только историческое повествование занимает молодого исследователя: его интересует *Монастырский быт в агиографическом изображении («поварня» древнерусских житий)*³; впоследствии он станет редактором сборника *Монастырская культура: Восток и Запад*⁴; он — активный участник пятитомной *Энциклопедии «Слова о полку Игореве»*⁵, где ему принадлежат 25 статей.

С 1996 году в «Трудах Отдела древнерусской литературы» Пушкинского Дома начинают выходить статьи, ставшие затем главами и разделами будущей монографии и докторской диссертации Евгения Германовича. Статьи обширные, публикуемые по частям. Стоит упомянуть, что 20 лет назад (в 1998 году) Евгений Германович уже выступал в Кракове с докладом *Особенности времяисчисления русской хронографии*⁶.

Водолазкина интересуют не только структурные аспекты историографии, но и экзотика в средневековых текстах: *О «людѣхъ дивихъ» древнерусской хронографии*⁷; *Монстры русской хронографии*⁸.

¹ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале палеяного и хронографического повествования XI–XV вв.)*, изд. 2-е, перераб. и доп., Санкт-Петербург 2008, с. 74. Страницы по этому изданию приводятся в тексте в скобках.

² «Русская литература» 1990, № 1. Выделено мной.

³ «Труды Отдела древнерусской литературы», т. 48, отв. ред. Д. С. Лихачёв, Санкт-Петербург 1993, с. 229–231.

⁴ Санкт-Петербург 1999.

⁵ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в пяти томах*, Санкт-Петербург 1995.

⁶ *Славянские литературы: культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации*, ред. С. В. Никольский, Москва 1998, с. 56–70.

⁷ «Русская литература» 1998, № 3, с. 131–147.

⁸ *Древний мир и мы: классическое наследие в Европе и России*, вып. 2, отв. ред. А. К. Гаврилов, Санкт-Петербург 2000, с. 245–251.

В 2000 году в Мюнхене выходит первое издание монографии Евгения Водолазкина *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков)*⁹. Сопровожденная авторефератом¹⁰, монография была защищена в качестве докторской диссертации. Об интересе, который вызвала эта публикация в среде медиевистов, свидетельствует десяток рецензий на разных языках, вышедших вскоре после издания.

Джованна Броджи-Беркофф в рецензии на монографию отмечает, что Е. Г. Водолазкин исследуются такие масштабные вопросы, как место хронографов в системе историографических жанров, их значение как феномена ментальности, мировоззрения, вопросы взаимоотношения исторического времени и вечности, относительной и абсолютной хронологии, историографии и экзегезы, историографии и дидактического или нравственного начала; рассматриваются категориальные понятия природы, чудесного, пророчеств и иные. При этом принципиально важно, как подчеркивает рецензент, что вопросы эти решаются Е. Г. Водолазкин не «на уровне абстрактного философского или культурологического мышления (что могло бы быть опасно)»¹¹, — замечает рецензент в скобках, они, эти вопросы, исследуются в работе «в процессе строгого анализа конкретного историографического материала, всегда исходя из конкретных текстуальных данных»¹². Рецензент убеждена, что успех работы был обеспечен в числе прочих условий еще и тем, что автор, во-первых, не замыкается в пределах только древнерусского материала, но привлекает к сопоставлению византийскую и западную хронографию, и во-вторых тем, что автор знаком не только с «солидной традицией русской филологической науки», но и с «авторитетнейшей западноевропейской и американской критической литературой последних десятилетий»¹³.

Об этом же говорит и другой рецензент — Игорь Павлович Медведев: опора на западноевропейские, в частности, немецкие исследования «позволила автору увидеть и обосновать общие корни европейских

⁹ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков)*, Мюнхен 2000.

¹⁰ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Санкт-Петербург 2000.

¹¹ Дж. Броджи-Беркофф, *Новый взгляд на древнерусскую историографию*, «Русская литература» 2001, № 3, с. 210.

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 211.

и древнерусских историографических текстов»¹⁴. Медведев находит, что анализируемые сюжеты хронографии Евгений Германович рассматривает как «знаки» определенной семиотической системы и подозревает автора в тайном семиотизме. По оценке И. П. Медведева, Е. Г. Водолазкин делает следующий шаг по сравнению с традиционными работами «петербургской школы»: от «изоэстетной» текстологии автор переходит к «идеологии», каковая, в конечном счете, определяет и «технология»¹⁵.

Второе издание *Всемирной истории*, переработанное и дополненное, вышло в 2008 году в Санкт-Петербурге. В начало своей книги Евгений Германович поместил главы, интересные не только узкому кругу специалистов, но любому читателю, желающему знать, что понималось под **историей** в Средневековье и как эта история **изображалась**. Основным исследовательским методом этого раздела Евгений Германович называет **герменевтический**.

Итак, что же такое «история» в текстах, исследуемых Евгением Германовичем? Прежде всего отметим, что словосочетания, вынесенного в название монографии — «всемирная история» — Средневековье не знало. Не знало потому, как утверждает исследователь, что никакой иной истории, кроме всемирной, в сознании средневекового историка не было: любая частная история была включена в священную историю и тем самым в историю всемирную.

Русские **летописные** тексты ранней поры, пожалуй, вносят в это утверждение некоторые коррективы. Так, *Начальный свод*, отраженный *Новгородской первой летописью*, не только стремится **точно** обозначить свой предмет: «лѣтописание князей и земля Руския», но и максимально **локализовать** его: «преже Новгородчкая волость и потом Киевская»¹⁶. *Повесть временных лет*, хотя текстуально и выводит русскую историю из всемирной священной истории, но основной интерес замыкает национальными границами, и это ограничение **вербализировано**: «откуда есть пошла **Руская земля**», «откуда **Руская земля** стала есть»¹⁷ — гласят слова, которые принято считать заглавием летописи.

¹⁴ И. П. Медведев, *Заметки на полях одной недавно опубликованной книги*, в кн.: *Византийские очерки: труды российских ученых к XX Международному конгрессу византинистов*, отв. ред. Г. Г. Литаврин, И. С. Чичуров, Санкт-Петербург 2001, с. 42.

¹⁵ Там же, с. 39.

¹⁶ *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, под ред. А. Н. Насонова, Москва–Ленинград 1950, с. 103.

¹⁷ *Повесть временных лет*, ч. 1: *Текст и перевод*, подгот. текста Д. С. Лихачёва и Б. А. Романова, под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, Москва–Ленинград 1950, с. 9.

Хронографическое и летописное повествования, по наблюдениям Евгения Германовича, нередко сотрудничали. Одним из примеров такого сотрудничества, причем указывающих не просто на единичное событие, но и, как полагает исследователь, на самый способ освоения истории [с. 55], является так называемая хронологическая таблица в *Повести временных лет*. Эта таблица, начиная изложение «от Адама», следует по векам библейской истории, обращается к Александру Македонскому, от него — к Иисусу Христу, затем к римским и византийским императорам, а от царствования императора Михаила хронологический мостик перекидывается к русскому князю Олегу и уже по правлениям русских князей перечисление доводится до смерти Святополка, современника летописца. Тем самым русская история прямо выводится из всемирной истории, срощена с ней.

Обращаем на это особое внимание потому, что Евгений Германович в своей книге настаивает на мысли, что русская история соединилась с историей всемирной лишь в *Русском хронографе* 1512 года. Ранние памятники русской историографии со всемирной историей не соединялись, неоднократно утверждает исследователь. Евгений Германович прав в том отношении, что перетекания всемирной истории в русскую **в форме непрерывного сплошного повествования** в ранних памятниках действительно нет¹⁸. Но значит ли это, что мы должны игнорировать прямые указания первых русских историков, выводящих отечественную историю из истории священной и тем самым из всемирной, как это осуществлено в хронологической таблице и не только в ней?

Начало **русской** истории создатели *Повести временных лет* видели в двух **библейских** событиях: в разделении Земли сыновьями Ноя и в «размешении» языков после Вавилонского столпотворения. В первом случае Русь включается в перечень народов, отошедших к Иафету, во втором — утверждается, что славянский язык был одним из языков, на которые Господь «размесил» моноязычное племя человеческое. Действительно, священная история интересует русских летописцев не сама по себе, а, так сказать, прагматически — только в тех точках, где они могут различить начало своей, русской, истории, но тем не менее **русская история укоренена, выводится из истории Священной**. Евгений Германович готов

¹⁸ Хотя то обстоятельство, что в *Повести временных лет*, по подсчету Алексея Александровича Шахматова, содержится 26 фрагментов, прямо или косвенно восходящих к *Хронике Георгия Амартола*, а также немало заимствований из иных греческих источников (см.: А. А. Шахматов, «*Повесть временных лет*» и ее источники, «Труды Отдела древнерусской литературы», т. 4, ред. А. С. Орлов, Москва–Ленинград 1940, с. 9–150), свидетельствует и о существенных «повествовательных» связях.

признать **типологическую** связь летописания с всемирной историей, но отрицает связь **генетическую** [с. 70]. На наш взгляд, в приведенных примерах повествовательно речь идет именно о генезисе Руси внутри истории всемирной. Видимо, исследователю хотелось резче обозначить жанровые различия летописи и хронографии, но О. В. Творогов, работы которого по хронографии Евгений Германович признает основополагающими, мог указать на существенную общность этих форм повествования. Так, на первой же странице своей монографии Творогов заявляет: «*Повесть временных лет* [...] была построена по хронографическому принципу, начинаясь не с изложения собственно русских событий, а с рассказа о разделении земли между сыновьями Ноя»¹⁹.

Несомненные резоны в обособлении этих двух исторических жанров есть: по крайней мере, четыре столетия они не испытывали необходимости слияния, но все же в начале XVI века оно состоялось — жанры осознали свое родство, и повествование русской летописи вклинилось в хронографическое изложение всемирной истории²⁰.

Другим важнейшим вопросом, обсуждаемым в монографии Водолазкина, является вопрос о **строении** древнерусского историографического текста. На Евгения Германовича, несомненно, оказала влияние «теория фрагментарности летописного повествования», принадлежащая Игорю Петровичу Ерёмину²¹. Вслед за Ерёминым Водолазкин находит, что средневековый историограф не замечает причинно-следственной связи событий и поэтому просто помещает их одно за другим, не заботясь о сопряжении. И. П. Ерёмин в свое время аргументировал такие соображения анализом, в частности, «странного», «не логичного», на его взгляд, поведения князя Ярополка Изяславича в *Повести временных лет*. Но внимательное рассмотрение всех летописных сведений об этом князе показало, что в действительности летописец сообщил достаточно, чтобы читатель-современник увидел вынужденность, не случайность поведения этого князя²². Но дело не в частностях: анализ всего текста *Повести временных лет* продемонстрировал, что ее повествование является не только прагматически,

¹⁹ О. В. Творогов, *Древнерусские хронографы*, Ленинград 1975, с. 3.

²⁰ *Русский хронограф* (= *Полное собрание русских летописей*, т. XXII), Москва 2005, с. 345 и сл.

²¹ И. П. Ерёмин, «*Повесть временных лет*». *Проблемы ее историко-литературного изучения*, Ленинград 1946 (на обложке: 1947). Перепечатано с сокращениями: «*Повесть временных лет*» как памятник литературы, в кн.: он же, *Литература Древней Руси (Этюды и характеристики)*, Москва–Ленинград 1960, с. 42–97.

²² А. А. Шайкин, *Ярополк Изяславич: особенности изображения провинциального князя в «Повести временных лет»*, в кн.: *Река времен: сборник статей памяти проф. Людмилы Боевой*, сост. А. Вачева, И. Чекова, София 2007, с. 86–96.

но и художественно организованным целым как в отдельных значимых фрагментах, так и в общем строении²³.

По поводу связности/фрагментарности древнерусского исторического повествования Евгений Германович на разных страницах своей книги высказывает взаимоисключающие соображения. Так например, в одном случае исследователь утверждает, что в средневековой историографии «история [...] — это механический перечень фактов, с их оценкой, указанием дат или временной дистанции между ними, это — собрание отдельных „случаев“, организованных по хронологическому принципу» [с. 104]²⁴. Но в другом месте своей работы Евгений Германович говорит об организующей роли в хронографическом повествовании «идеи единства мира и всего, в нем происходящего», причем «с представлением о единстве исторического процесса был связан самый жанр христианской хроники, посвященный истории „всего мира“» [с. 93; выделение наше. — А. Ш.]. Если хронографическое повествование обеспечивает «единство мира», и это является его жанровым свойством, значит повествование не может состоять из фрагментов, лишенных причинно-следственной связи: одно отрицает другое. Вторая позиция, на наш взгляд, больше отвечает целям словесного постижения мира, «историческое» и «художественное» в средневековой историографии еще не разошлись, пребывают в синкретизме. Художественное же имманентно стремится к цельности, к «единству мира»; даже «дробленный мир» постмодернизма, видимо, сохраняет «единство раздробленного», сама идея **дробленного** должна исходить из идеи **единства** — того, что подлежит дроблению.

С категорией целого/дробленного или, если угодно, континуального/дискретного, сопряжены наблюдения Водолазкина над осмыслением времени, и здесь, на мой взгляд, тоже превалирует идея «единства», а не **изолированной** фрагментарности (единицы времени, разумеется, фрагментарны, но изолированность тем или иным способом преодолевается). Так, Евгений Германович обнаруживает, что повторение сходных событий и персонажей в историческом процессе оказывается чем-то вроде отрицания времени [с. 96–97]. В самом деле, если Каин, Антиох, Ирод, Юлиан и Святополк Окаянный — разные манифестации одной и той же сущности, то время исчезает: континуальное поглощает дискретное. При этом означаемое и означающее вступают в отношения тождества, знак становится тем, что он означает²⁵, то есть Святополк и Каин в определенном смысле одно и то

²³ А. А. Шайкин, *«Повесть временных лет»: история и поэтика*, Москва 2011.

²⁴ См. также: с. 77–78.

²⁵ См.: с. 139; очень точное и ценное наблюдение.

же. Философски обобщая, Евгений Германович замечает, что «исторические лица и события, абстрагируясь, становились, по сути, категориями» [с. 130]. Тонким и значимым находим замечание исследователя о сращении объекта изображения и его осмысления: осмысление не возникает «после» презентации объекта, «и то, и другое существуют изначально как два качества одной и той же сути» [с. 131]. Такого рода наблюдения и обобщения явно свидетельствуют против восприятия исторического повествования как механической суммы фрагментов, напротив, фрагменты обнаруживают глубокое единство, они элементы континуальной картины мира. С континуальностью, видимо, сопряжено еще одно качество средневекового события: оно предсказано, напророчено. Причем связь может быть, по наблюдениям Евгения Германовича, и обратной: событие может заставить искать до поры сокрытое предсказание [с. 101].

Но есть ли в мире средневековой историографии идея движения, развития? По наблюдениям Евгения Германовича, о развитии можно говорить, если поменять знак вектора развития: история предстает как «непрерывная деградация»: уменьшаются сроки жизни людей, сын может умереть прежде родителей, учащаются катастрофы. Отдельный хронографический текст может завершаться событием, как бы закрывающим перспективу: бесславной смертью императора или падением Константинополя. Отсутствие развития, по мысли исследователя, состояло в том, что «настоящее Средневековья не „сняло” прошедшего, оно существовало рядом с ним» [с. 109].

По наблюдениям Евгения Германовича, эволюция хронографического повествования вела от события к притче, так что, в конце концов, «сама история до некоторой степени воспринималась как одна большая притча, чей основной смысл (как смысл всякой притчи) располагается гораздо глубже событийного ряда» [с. 77]. Такое развитие привело к тому, что в Новое время «хронограф как жанр исторического повествования исчезает. Предмет его повествования становится исключительным достоянием богословия» [с. 78].

Давая итоговую характеристику ранней русской хронографии, Водолазкин определяет ее как *«историческое повествование, не включающее русский материал, основанное на восприятии истории как механической совокупности событий, причины которых провиденциальны, а последовательность предсказана в пророчествах»* [с. 127; курсив Е. Водолазкина. — А. Ш.]. Вдумываясь в это определение, обнаруживаем, что к высказанным выше сомнениям в справедливости тезиса о **механистичности** изображаемых в историографии событий добавляется еще один аргумент: провиденциальное не может быть механистичным, провидение связывает начала и концы. Тому же в своих пределах служат и пророчества.

В обобщенном и сгущенном виде соображения о механистичности средневекового повествования развиты Е. Г. Водолазкиным в программной статье *О средневековой письменности и современной литературе*²⁶, помещенной в первом выпуске замечательного издания «Текст и традиция»²⁷, о котором речь ниже. Исследователь утверждает, что «между структурными единицами повествования в Средневековье не существует, как правило, причинно-следственной связи», «события не следуют одно из другого», «жития состоят из мелких сюжетов, которые нанизываются один за другим на „временную ось”», чему соответствует центонная природа средневековых текстов. Евгений Германович последователен, от фрагментарно-центонной общей структуры текста он переходит к механистичности характера, персонажа древнерусского текста: «характер в Средневековье — механическая сумма качеств, которые проявляются в зависимости от ситуации [...]. Собственно говоря, только такое построение характера и могло сосуществовать с фрагментарным строением текста»²⁸. При этом всякий раз фрагмент и соответственно образ человека в этом фрагменте мог быть только «одного цвета»²⁹, или, если прибегнуть к словам И. П. Ерёмкина, «человек у летописца всегда однолинеен, одновременно быть „добрым” и „злым” не может»³⁰.

Поскольку развернутая, опирающаяся на анализ текстов, полемика с такого рода утверждениями требует большого объема, мы вынуждены отослать читателя к работе, где такие анализы осуществлены³¹. Здесь лишь укажем, что летописный герой вполне способен сочетать разные качества одновременно; по нашим наблюдениям, во всей *Повести временных лет* есть лишь два случая монохромного изображения человека: сплошь «черной» краской изображается Святополк Окаянный (он «плох» уже в зачатии: сын двух отцов) и сплошь «светлой краской» — Владимир Мономах, кажется, сам идеал князя складывается из изображения его деяний и высказываний.

Разумеется, фрагментарность, отсутствие причинно-следственной связи между фрагментами в средневековом тексте не придуманы исследователями, эти качества очевидны, они прежде всего бросаются в глаза: погодная сетка летописи, а в хронографии иные единицы повествования, демонстрируют такого рода «разорванность». Но средневековый

²⁶ Е. Водолазкин, *О средневековой письменности и современной литературе*, «Текст и традиция» 2013, вып. 1, с. 37–65.

²⁷ Там же, с. 42.

²⁸ Там же, с. 46.

²⁹ Там же.

³⁰ И. П. Ерёмкин, *«Повесть временных лет». Проблемы...*, с. 91.

³¹ А. А. Шайкин, *«Повесть временных лет»: история...*

читатель был неторопливым, читал текст по многу раз и имел возможность сопрягать фрагменты³². Рассмотрим один пример. Жизнь князя Олега³³, создателя государства, именуемого ныне Киевской Русью, завершается известным эпизодом «смерти от коня». Этот эпизод достаточно замкнут, даже о предсказании волхва, бывшем за пять лет до события, сообщается здесь же, внутри рассказа о гибели князя. Но в повествовании о смерти есть некоторые детали, которые изнутри эпизода не вполне объясняются. Сообщается о смехе Олега над волхвом, когда ему сказали, что конь мертв, со смехом князь попирает ногой череп коня: «Отъ сего ли лба смърть было взяти мнѣ?»³⁴. Изображенные детали, дважды упомянутый смех и попирающая нога, — признаки гордыни, но из самого эпизода гибели Олега, взятого изолированно, не ясно, откуда в нем эта гордыня. Но оказывается, объяснение есть: оно во всем предшествующем **разбитым на годовые фрагменты** рассказе о деятельности князя.

Начинает Олег как фигура не очень значительная, он даже как бы не князь, а регент при князе Игоре, малолетнем сыне Рюрика. Однако власть он получил легитимно — от Рюрика. Вскоре Олег, правитель северо-западных территорий, начинает экспансию по Днепру, подчиняя своей власти окрестные земли и селения, в том числе Смоленск и Любеч. Затем захватывает Киев, предавая смерти его нелегитимных правителей, Аскольда и Дира, и за несколько лет подчиняет своей власти все окрестные этносы, славянские и неславянские. При этом он должен вступить в конфликт с Хазарией, ибо он переподчиняет себе их данников. Из находника и регента он становится главой обширного государства, крупной военной и политической силой. И вот Олег во главе армии, состоящей из воинов 13-ти племен (в летописи они все перечисляются), движется на греков, на Царьград; самая могущественная по тем временам империя не в силах ему противостоять. Князь, взяв с греков огромную дань, прибывает к воротам столицы свой щит, «показуа победу»³⁵. Как равновеликая фигура, он заключает письменный мирный договор с царем греческим. Перед читателем картина непрерывного и неудержимого взлета карьеры Олега, ничто не способно ему противостоять: народы, империи покоряются ему, окрестные правители рады быть в дружбе с ним. Так выясняются истоки его гордыни. И вот, кажется, сама судьба отступила перед ним: «конь умерль

³² Д. С. Лихачёв полагал, что «древнерусский читатель охватывал произведение целиком: читая его начало, он знал, чем оно кончится» (Д. С. Лихачёв, *Поэтика древнерусской литературы*, изд. 3-е, доп., Москва 1979, с. 93).

³³ Повествование об Олеге под 879–912 годами см.: *Повесть временных лет...*, с. 19–31.

³⁴ Там же, с. 30.

³⁵ Там же, с. 25.

есть, а я живь»³⁶. Но выникнувшая из конского лба змея осуществляет предсказание. Гордыня наказана.

Взятая в совокупности годовых статей, биография Олега выстраивается в сюжетное повествование: такая смерть является мотивированным завершением такой судьбы. Фрагменты годовых статей выстраиваются в сюжетно завершённый текст. Эксплицитных причинно-следственных связей между фрагментами жизнеописания Олега нет, но художественное единство — высшая форма цельности текста, — на наш взгляд, налицо.

Совокупности летописных биографий могут вступать в композиционно-идеологические связи. Например, все **князья-язычники**, Олег, Игорь, Святослав, гибнут, и смерть всякий раз наступает как наказание за пренебрежение обычаем, советом, чем-то должным, а в конечном счете, как наказание за гордыню, ибо все они через что-либо «переступают»; **князья же принявшие христианство**, Ольга и Владимир, доживают до естественных пределов и умирают, что называется, своей смертью. Вероятно, летописец следует исторической действительности, но **в рамках его повествования эти биографии вступают в композиционные сопряжения и являют собой два типа биографий — «биографии наказания» и «биографии спасения», которые идеологически противопоставлены друг другу. На наш взгляд, это цельность художественного порядка.** Точно так же можно обнаружить единое композиционное строение всего текста *Повести временных лет*. Анализ показывает, что в своей истории ее текст имел несколько финалов, но всякий раз это были не случайные механические перерывы, а осмысленные окончания³⁷. Поэтому утверждение Евгения Германовича о том, что «средневековый текст осуществляется в диахронии, он незавершен и незавершаем»³⁸, не может быть поддержано полностью. Летописный текст действительно может быть и должен быть продолжен, но это не исключает значимого окончания определенного свода, или этапа летописной работы.

Надо еще раз подчеркнуть, что Е. Г. Водолазкин и интерпретаторская традиция, им развиваемая, фиксируют действительные качества древнерусских текстов, но эти же тексты, эти же словесные конструкции содержат и другие, не лежащие на поверхности качества, противостоящие очевидной «фрагментарности», «разорванности», «механистичности».

³⁶ Там же, с. 30.

³⁷ См. главу *Композиция целого* в кн.: А. А. Шайкин, «*Повесть временных лет*»: история..., с. 280–322.

³⁸ «Текст и традиция» 2013, вып. 1, с. 38.

Ряд наблюдений и теоретических размышлений Евгения Германовича глубоко проникают в специфику древнерусского текста. Например, характеристика категории «достоверности» в средневековых текстах передается изящной формулой: «средневековый человек видел текст как действительность, а действительность как текст»³⁹, то есть «достоверно» всё, о чем рассказывается в письменном слове.

Вероятно, надо согласиться и с тем, что в авторском и читательском сознании «эстетические качества текста еще не осознаются как самоценные»⁴⁰, хотя, на наш взгляд, такие тексты, как *Слово Даниила Заточника*, *Слово о полку Игореве*, похвальные слова святым, некоторые фрагменты текстов Кирилла Туровского отличаются осознанной эстетической отделкой. Но в большинстве случаев, согласимся с Водолазкинским, «умение писать литературно еще не становится предметом рефлексии»⁴¹. Такого рода рефлексия появляется, видимо, лишь в творчестве Епифания Премудрого и Пахомия Логофета.

Вторая часть статьи Евгения Германовича, помещенной в первом выпуске «Текста и традиции», посвящена современной литературе, в постмодернистской версии которой он обнаруживает возрождение качеств, бытовавших в литературе средневековой.

Подобно средневековой письменности, в современной литературе нехудожественные по своему происхождению фрагменты соседствуют с художественными — даже в пределах одного текста. Разумеется, «нехудожественные» фрагменты в современных текстах обретают художественность контекстуально, но в самом смешении типов текста и стилей без труда угадывается Средневековье⁴².

Так что Евгений Германович констатирует, что на дворе «эпоха, очень Средневековью созвучная, рифмующаяся с ним»⁴³. И в этом отношении ему, как практикующему автору современной словесности, мы должны верить. Кстати, соображение о «контекстуальной художественности» полностью совпадает с высказанным выше пониманием организации средневекового историографического текста.

Уже неоднократно упомянутые материалы альманаха «Текст и традиция» начали выходить с 2012 года, к настоящему времени вышло пять выпусков. Издание, организованное Евгением Германовичем⁴⁴, заслуживает

³⁹ Там же, с. 51.

⁴⁰ Там же, с. 53.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же, с. 62–63.

⁴³ Там же, с. 65.

⁴⁴ Е. Г. Водолазкин является главным редактором альманаха.

самой высокой оценки. В составе редколлегии видные ученые не только из России, но и западных научных центров: Ниццы, Оксфорда, Гамбурга. Формулируя задачи нового издания, в тексте *От редактора* Евгений Германович в качестве важнейшей указал на «сопоставление новейшей литературы со средневековой». По его оценке, «в новейшей литературе средневековая словесность заняла неожиданно большое место, и есть основания полагать, что это место не случайно»⁴⁵. Его собственная статья в этом выпуске⁴⁶ стала опытом раскрытия этого положения.

«Внимание к Средневековью» в ходе анализа трех романов констатирует и Мария Виролайнен, обнаруживая в современной словесности «устремление в будущее через позапрошлое новоевропейской культуры, некий „протомедиевизм“»⁴⁷. В другой статье неожиданно выясняется, что *Слово о полку Игореве* становится музыкальным авангардом наших дней⁴⁸.

Пафосом осмысления неубывающей роли классики в современном мире проникнута замечательная статья Марины Михайловой *Корабль Энея: классика в современной культуре*⁴⁹. Классический текст дает вещь такой, какой она «существует в собственной вечности»⁵⁰, и потому актуальность классики не подвержена энтропии. Чтобы оказаться способным передать сущность вещи в вечности, автор классического текста должен, по замечанию Михайловой, выступить «как скриптор в средневековом смысле слова — переписчик, высшей добродетелью которого является внимательная точность, необходимая для того, чтобы через него без пропусков и искажений был явлен совершенный текст»⁵¹. Михайловой, в сущности, описана авторская позиция, свойственная «сопъвдателью» жития святого — через него осуществляется текст, не им создаваемый. Литературный опыт, добытый в Средневековье, остается востребованным.

Андрей Ранчин в статье *Древнерусская словесность и литература Нового времени: к проблеме преемственности*⁵² ставит существенный вопрос: есть ли какая-либо «ось», позволяющая рассматривать древнерусскую словесность и литературу Нового времени как «одно явление, как одну

⁴⁵ Там же, с. 9.

⁴⁶ Цитируемая выше статья *О средневековой письменности и современной литературе*.

⁴⁷ М. Виролайнен, *Когда слова были вещами, а предметы не отбрасывали теней, или Вперед, к Средневековью!*, «Текст и традиция», вып. 1, с. 102.

⁴⁸ М. Визель, *Как мотыльки в раскол: «Слово о полку Игореве» как музыкальный авангард*, «Текст и традиция» 2015, вып. 3, с. 254–257.

⁴⁹ «Текст и традиция», вып. 1, с. 11–36.

⁵⁰ Там же, с. 22; цитата из рассказа Л. Х. Борхеса *Желтая роза*.

⁵¹ Там же, с. 24.

⁵² Там же, с. 66–82.

литературную традицию»⁵³. Сам он от прямого ответа уклоняется, но, на наш взгляд, словесное искусство, развивающееся в пределах общего, пусть и меняющегося, языка, на относительно общей территории и относительно единым этносом, может быть признано явлением, имеющим единую диахронию⁵⁴. В *Диалогах*, размещенных в этом же выпуске, Владимир Толстой утверждает, что «сильными могут быть только те традиции, в которых не было перерыва»⁵⁵; отечественная предполагается таковой. Впрочем, и сам Андрей Ранчин, анализируя обращения авторов Нового времени (от Лермонтова до Бродского) к древнерусским произведениям, свидетельствует о том же самом. Лермонтов и Бродский, конечно, могли обращаться и к европейским, и к античным авторам — словесное искусство имеет широко раздвинутые скобки.

В пятом выпуске альманаха «Текст и традиция» (2017 года) Е. Г. Водолазкин помещает статью, которой вполне позавидует фольклорист: он анализирует строение и смыслы народной загадки в разных ее вариантах. А «завязкой» статьи послужило намерение художника Михаила Шемякина нарисовать 300 загадок: нарисовать загадку, то есть дать зримое соотношение между вопросом и ответом — задача очень непростая, ибо отношениям означающего и означаемого в загадке нередко позавидует сюрреалист.

В монографии Е. Г. Водолазкина есть главы, которых в этом обзоре мы не коснулись, ибо судить о них может соответствующий специалист. Это касается главы *Хронология русской хронографии*, выясняющей и описывающей специфические формы датировки изображаемого, относительные и абсолютные системы датировок, разные летосчислительные эры, используемые в древнерусской историографии, дополнительные способы презентации времени: индикт, вруцелето, круг Луны. Отдельная глава посвящена важнейшему источнику древнерусской историографии — *Хронике Георгия Амартола*. Автор показывает, как *Хроника* стала «той „несущей конструкцией“, на которой крепились все остальные сообщения» [с. 213]. В завершающей пятой главе рассмотрены категории «естественнонаучного», сверхъестественного и провиденциального в их средневековой специфике.

⁵³ Там же, с. 66.

⁵⁴ Кафедра, на которой работает автор этих строчек, называется кафедрой истории русской литературы XI–XIX веков — административное свидетельство единства, по крайней мере, до XIX в.

⁵⁵ Е. Водолазкин, В. Толстой, *Дом Пушкина и дом Толстого*, «Текст и традиция», вып. 1, с. 397.

Весьма существенным для специалистов является раздел *Приложения*. В нем содержится пофрагментное описание древнерусских текстов, проанализированных в работе; ценные хронологические таблицы, связанные с событиями и персонажами историографии. Очень интересны, на наш взгляд, таблицы с «типологическими парами» по материалам *Толковой Палеи*, демонстрирующие, что с чем могло отождествляться, например, Ева и Дева Мария, Енох, вознесенный на небо, прообразовывал Воскресение Иисуса Христа, три цвета радуги могли отождествляться с Троицей и т. п. Наконец, в *Приложениях* помещено научное издание обширного текста *Пророчеств Соломона*, трактуемого исследователем как продолжение *Толковой Палеи*.

В *Заключении* монографии Евгений Германович еще раз подчеркивает мысль об опасности прямолинейного переноса современных понятий на материалы средневековой историографии. Действительность средневекового человека была иной, нежели действительность человека Нового времени, поэтому и в термине «история» — магистральном для всей обсуждаемой монографии — «общим» для Средневековья и Нового времени «является, пожалуй, лишь название» [с. 315].

Ключевые слова: средневековая историография, летопись, формы изображения, дискретность и континуальность повествования

EUGENE VODOLAZKIN — MEDIEVALIST

Summary: The article outlines the academic work of Eugene Vodolazkin. The main direction in the academic's work was the research of the forms of the medieval historic narration due to the core historiographic theme — world history. The main object of his attention was underexplored texts of the Old Russian chronography of 11th–15th centuries: Troitsky Chronograph, chronographic Palaea, Complete and Short, the second edition of Ellinsky and Roman Chronicler. In the article the focus of polemic discussion is set on the Vodolazkin's interpretation of the topic and forms of depiction of world history in the Old Russian historiography, realized in the monography *World History in the Literature of the Ancient Russia (on the base of material of the palaea and chronographic narration of 11th–15th centuries)*. The range of academic interests of Eugene Vodolazkin is not limited to historiography. The researcher prepared 25 articles for the five-volume encyclopedia about *Slovo o polku Igoreve (The Tale of Igor's Campaign)*. He writes articles and edits volumes dedicated to depiction of the monastery way of life etc. A separate section of

this article is dedicated to the characteristic of publishing and editorial activity of Eugene Vodolazkin who prepared five editions of the almanac “Text and Tradition”, in which the essential connections of the contemporary literature with the literatures of the Middle Ages are discussed.

Keywords: medieval historiography, chronicle, forms of depiction, discretion and continuity of narration

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Евгений Водолазкин

Россия, Санкт-Петербург

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук

ФИЛОЛОГИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ (НЕСКОЛЬКО СЛОВ ПО ПОВОДУ СТАТЬИ АЛЕКСАНДРА ШАЙКИНА)

Статья Александра Александровича Шайкина *Евгений Водолазкин — медиевист** в значительной степени построена в форме полемики со мной. Для работы, ставящей своей задачей обзор научных трудов исследователя, это несколько неожиданно, но, конечно же, допустимо. Мой ответ уважаемому коллеге вызван, однако, другими обстоятельствами.

Может сложиться впечатление, что мы с Александром Александровичем — непримиримые научные противники, что было бы, пожалуй, неправильно. Мне никогда не приходилось с ним спорить, да и взгляды наши отличаются не так радикально, как можно было бы подумать. Я и сейчас не намерен вступать в полемику по существу — мои заметки носят, скорее, методологический характер.

Начну с методики сопоставления А. А. Шайкиным научных положений — его и моих. В книге *Всемирная история в литературе Древней Руси*¹

* Статья помещена в настоящем сборнике. Ссылки на нее обозначаются в тексте в скобках как Шайкин и номер страницы. — *Ред.*

¹ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеяного повествования XI–XV вв.)*, изд. 2-е, перераб. и доп., Санкт-Петербург 2008. Далее ссылки на книгу даются в тексте статьи (страницы указываются в скобках).

я отмечаю, что в Средневековье любая, даже провинциальная, история была по сути своей всемирной. Она осознавала себя ветвью на древе общехристианской истории. Именно поэтому большинство национальных историй открывалось всемирно-историческим экскурсом большего или меньшего объема.

Русские **летописные** тексты ранней поры, — пишет Александр Александрович, — вносят в это утверждение некоторые коррективы. Так, *Начальный свод*, отраженный *Новгородской первой летописью*, не только стремится **точно** обозначить свой предмет: «лѣтописание князей и земля Руския», но и максимально **локализовать** его: «преже Новгородчкая волость и потом Киевская». *Повесть временных лет*, хотя текстуально и выводит русскую историю из всемирной священной истории, но основной интерес замыкает национальными границами, и это ограничение **вербализировано**: «откуда есть пошла Руская земля», «откуда Руская земля стала есть» — гласят слова, которые принято считать заглавием летописи [Шайкин, с. 538].

Откровенно говоря, я не понимаю, о каких коррективах идет речь. Я не только не отрицаю, что раннее русское летописание посвящено Руси, но и говорю о том, что даже византийская историография используется по преимуществу для освещения и толкования русских событий: «Всемирная история представлялась русской в качестве зеркала, где русская история видела отражение своих собственных событий» [с. 64]. Обоснованию этого тезиса посвящен раздел *История всемирная и история национальная* [с. 41–71].

В сухом остатке. Я говорю: летописная история интересовалась хронографической, но не соединялась с ней. Александр Александрович говорит: летописная история не соединялась с хронографической, но интересовалась ею.

Автором статьи признается моя правота в том, что «перетекания всемирной истории в русскую **в форме непрерывного сплошного повествования** в ранних памятниках действительно нет» [Шайкин, с. 539]. За этим следует вопрос: «Но значит ли это, что мы должны игнорировать прямые указания первых русских историков, выводящих отечественную историю из истории священной и тем самым из всемирной [...]?» [Шайкин, с. 539]. Отвечаю на этот вопрос со всей определенностью: игнорировать — не должны. Но, кажется, этого обстоятельства я нигде и не игнорирую.

Поясняя свою мысль, Александр Александрович пишет: «Евгений Германович готов признать **типологическую** связь летописания с всемирной историей, но отрицает связь **генетическую**» [Шайкин, с. 539–540]. Это пояснение наводит меня на мысль, что мы с Шайкиным по-разному понимаем выделяемые им термины. Да, летопись (национальная история) и хронограф (всемирная история) имеют много сходства, но нельзя говорить о генетической связи там, где нет происхождения одного текста из другого.

В чем наши мнения вроде бы и в самом деле расходятся, так это в вопросе о фрагментарности историографических текстов и связанной с ней проблемой причинно-следственности. Мой оппонент пишет:

По поводу связности/фрагментарности древнерусского исторического повествования Евгений Германович на разных страницах своей книги высказывает взаимоисключающие соображения. Так например, в одном случае исследователь утверждает, что в средневековой историографии «история [...] — это механический перечень фактов, с их оценкой, указанием дат или временной дистанции между ними, это — собрание отдельных „случаев“, организованных по хронологическому принципу» [с. 104]. Но в другом месте своей работы Евгений Германович говорит об организующей роли в хронографическом повествовании «идеи единства мира и всего, в нем происходящего», причем «с представлением о единстве исторического процесса был связан самый жанр христианской хроники, посвященный истории „всего мира“» [...]. Если хронографическое повествование обеспечивает «единство мира», и это является его жанровым свойством, значит повествование не может состоять из фрагментов, лишенных причинно-следственной связи: одно отрицает другое [Шайкин, с. 541].

Что тут сказать? Вероятно, расходятся и наши представления о взаимоисключающем. То, что повествование фрагментарно, только усиливает единство исторического процесса, о котором я говорю, потому что единство это осуществляется не в самой истории, а поверх ее. Так, говоря о причинно-следственности летописных текстов (а точнее — о ее отсутствии), Дмитрий Сергеевич Лихачёв писал:

Летописец не потому не устанавливает между отдельными записываемыми им историческими событиями прагматической связи, что он якобы ее не замечает, а потому, что его собственная точка зрения поднимается над ней. [...] Летописец — визионер высших связей².

Вообще же эта тема настолько разработана мировой и русской медиэвистикой, что подробное возражение моему оппоненту могло бы превратиться в реферат. Говорить в двух словах о том, что было сказано многими исследователями (в том числе мной), значило бы начинать спор по второму кругу. Интересующихся отсылаю к своей монографии [с. 61–62, 71–73 и др.].

Впрочем, после обширных рассуждений о фрагментарности и причинно-следственности выясняется, что позиции Александра Александровича и мою и в этом вопросе не разделяет пропасть:

² Д. С. Лихачёв, *Поэтика древнерусской литературы*, в кн.: он же, *Избранные работы: в трех томах*, т. 1, Ленинград 1987, с. 543.

Разумеется, фрагментарность, отсутствие причинно-следственной связи между фрагментами в средневековом тексте не придуманы исследователями, эти качества очевидны, они прежде всего бросаются в глаза: погодная сетка летописи, а в хронографии иные единицы повествования, демонстрируют такого рода «разорванность». Но средневековый читатель был неторопливым, читал текст по многу раз и имел возможность сопрягать фрагменты [Шайкин, с. 543–544].

Да, был неторопливым. Да, читал по многу раз. Кто бы спорил.

Дальше начинается совсем уж непонятное. Рассматривая редактируемый мной альманах «Текст и традиция», Александр Александрович переходит к анализу отдельных его статей. С разной степенью подробности им рассмотрены работы Марии Виролайнен, Марины Михайловой, Андрея Ранчина и др. Авторы, спору нет, весьма достойные. Спорным является лишь их появление в статье на заявленную Александром Александровичем тему.

Можно было бы подумать, что автор перешел к постороннему сюжету, исчерпав основной, но это, увы, не так. Беда в том, что и вся статья в целом не соответствует избранной автором теме. В обзоре А. А. Шайкина ничего не говорится о моих палейных исследованиях, имеющих для меня чрезвычайно важное значение, — уж точно не меньшее, чем хронографические работы. Мне было бы чрезвычайно интересно узнать мнение Александра Александровича о представленной мной истории создания древнерусских палей, о природе палейной полемики и многих других вещах. Это не вопрос моих авторских амбиций. Прочитав энергичную и богатую по материалу статью коллеги, я не испытал удовлетворения. Испытал, выражаясь по-зощенковски, методологическую грусть.

Знаковые имена современной русской литературы

ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2019

Владимир Мякишев

Польша, Краков
Ягеллонский университет

**ОТГОЛОСКИ МИФОВ
О «ДИВИИХЪ ЛЮДЯХЪ» В ХРОНИКЕ...
МАТИНА БЕЛЬСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ
КНИГ О МОСКОВИИ И НОВОМ СВЕТЕ)**

Известный сегодня как один из самых интересных писателей современности доктор филологических наук Евгений Водолазкин, как мы все знаем, является еще и ученым, «строго и без баловства» отдающим свои силы изысканиям в области древней русской литературы.

Можно даже взять под сомнение, какое из этих двух занятий является для Водолазкина приоритетным. Сам Евгений Германович в своих интервью не раз заявлял: «По сути, я человек кабинетного типа, много лет работаю в Пушкинском Доме, мое рабочее место — рукописные отделы библиотек»¹; «Поскольку я поздно пришел в литературу — я 30 лет до этого занимался наукой, — [...] иногда чувствую, что обстоятельства могут мне

¹ Евгений Водолазкин: «Грамотным становится человек оттого, что много читает» [интервью], «Культура.РФ», <https://www.culture.ru/materials/50494/evgenii-vodolazkin-gramotnym-stanovitsya-chelovek-ottogo-chto-mnogo-chitaet> [дата обращения: 25.04.2018].

сказать: „Ну всё, поиграл и достаточно. Возвращайся, занимайся своей древнерусской литературой и не выпендривайся”»².

Многочисленные работы Водолазкина как специалиста по историческому повествованию Древней Руси, сторонника концепции истолкования последнего как «литературы ножниц и клея» (новые памятники создавались путем компиляции частей более ранних произведений) принесли исследователю известность в научных кругах задолго до ошеломляющей литературной популярности.

Интересующая нас проблематика, связанная с представлением монстров в старых памятниках письменности, находит отражение в целом ряде публикаций ученого³, но самое большое внимание этим существам (а, вернее, их генезису в древнерусских текстах) Водолазкин уделил в своей докторской диссертации и изданной (а потом переизданной) на ее основе монографии: *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеинового повествования XI–XV веков)*⁴. Один из подразделов книги так и озаглавлен *Монстры русской хронографии*⁵; здесь рассмотрены особенности создания, бытования и миграции мифологических сюжетов о чудовищах из одной культуры в другую.

Уже сам по себе выбор этого объекта исследования позволил Автору продемонстрировать «шкалу стабильности средневекового текста», при этом рассказы о монстрах, бытовавшие в древнерусской письменности, в отличие от текстов с сакральным содержанием демонстрировали по отношению к своим источникам «самые удивительные трансформации»⁶.

Материалом для анализа исследователю послужили русские хронографы — памятники древней письменности, содержащие обзор всеобщей истории и хронику отдельной страны. При этом из всех категорий монстров Водолазкина главным образом заинтересовали существа человекоподобные, так называемые «люди дивии» — в славянской мифологии полулюди, а основное внимание было приковано к рассмотрению их «списочного

² Евгений Водолазкин: «Когда меня спрашивают о политических взглядах, отвечаю, что их нет», интервью Саше Бариновой, «Московский комсомолец», 17.04.2015, <http://www.mk.ru/culture/2015/04/17/evgeniy-vodolazkin-kogda-menya-sprashivayut-o-politicheskikh-vzglyadakh-otvechayu-chto-ikh-net.html> [дата обращения: 25.04.2018].

³ Е. Водолазкин, *О «людях дивиих» древнерусской хронографии*, «Русская литература» 1998, № 3, с. 131–147; он же, *Монстры русской хронографии*, в кн.: *Древний мир и мы: классическое наследие в Европе и России*, вып. 2, отв. ред. А. К. Гаврилов, Санкт-Петербург 2000, с. 245–251; он же, *О современной письменности и древнерусской литературе*, «Текст и традиция» [Санкт-Петербург–Росток] 2013, вып. 1, гл. ред. Е. Водолазкин, с. 37–65.

⁴ 1-е изд. — Мюнхен 2000; изд. 2-е, перераб. и доп., — Санкт-Петербург 2008.

⁵ С. 269–293 в петербургском издании.

⁶ Е. Водолазкин, *О современной письменности...*, с. 44.

состава», изложенного в *Русском хронографе* редакции 1617 года. В этом сочинении приводится описание четырнадцати видов «людей дивиих» и кроме того шесть кратко упоминаются⁷.

Еще полтора века назад профессором Андреем Николаевичем Поповым, автором публикации выдержек из упомянутого *Хронографа*, было замечено, что текст о «дивиих людях» восходит к русскому переводу польской *Хроники всего света* Мартина Бельского.

Вот тут-то и оказалось, что мои исследовательские пути — не первый, впрочем, раз⁸ — пересеклись с изысканиями Е. Водолазкина. В последние два-три года я занимаюсь анализом *Хроники*, а точнее, ее русских переводов XVI–XVII веков.

При этом рассматриваемый мною материал — 9-й и 10-й книг монументального труда М. Бельского, не переизданный после первопечатной публикации 1564 года⁹, — может служить некоторым дополнением к результатам наблюдений петербургского ученого, черпавшего в основном сведения из первой книги этого объемного труда. Если начальная часть *Хроники* посвящена истории дохристианского времени, а ее изложение во многом строится в опоре на текст Библии с активным привлечением сведений мифологического содержания, рассматриваемые мною книги сосредотачиваются, как правило, на представлении реальных событий и описаниях очевидцев. Девятая книга рассказывает *О княжестве Московском*, а особенно важная для исследования десятая — *О островъх морских новых, которых прозывают Новой свѣтъ на восток солнца, и на запад солнца, и на полдень, и на полночь, о которых островъх и мудрыя философи не могли извѣдати* — повествует о приключениях славных мореплавателей того времени.

Текст о Московии представляет собой переложение заметок Сигизмунда Герберштейна, изданных под названием *Записки о Московии*. Этот австрийский дипломат, будучи послом при дворе Василия III, собирал всевозможные сведения об окружающей его — непривычной

⁷ См.: Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеинового повествования XI–XV веков)*, Санкт-Петербург 2008, с. 277–279.

⁸ Прежде, работая совместно с Ниной Митрофановной Федосовой над монографией «*Слово о полку Игореве*» в рукописном комментарии и судьбе анонимного исследователя XIX века, Воронеж 2000, беспрестанно пользовался материалами *Энциклопедии «Слова о полку Игореве»*, т. 1–5, отв. ред. О. В. Творогов, Санкт-Петербург 1995, в подготовке которой, как известно, деятельное участие принимал Е. Водолазкин.

⁹ Говоря о первопечати, имею в виду не *Хронику* Бельского как таковую, а конкретную третью редакцию книги: М. Bielski, *Kronika tho iesth historia swiata na sześć wiekow*, Kraków 1564. Существовали более ранние издания — 1551 и 1554 гг. — с видоизмененными структурой и содержанием.

для европейца — действительности. *Записки* Герберштейна считаются едва ли не наиболее полными и достоверными описаниями Русского государства XVI века.

Мемуарно-авторский характер носит также повествование о Великих географических открытиях конца XV—начала XVI века, в ходе которых первопроходцы прокладывали морские и сухопутные маршруты в Африку, Америку, Азию и Океанию. Хотя непосредственным источником сведений для Бельского стали две необыкновенно популярные публикации 30–40-х годов XVI столетия — сборник *Novus orbis*, приписываемый Симону Гринеусу¹⁰, а также *Cosmographia* Себастьяна Мюнстера¹¹, изданные немецкими гуманистами тексты восходят к самоличным письмам и воспоминаниям путешественников — Колумба, Педро Алонсо Ниньо, Винсенте Пинсона, Америго Веспуччи, Альвизе да Кадамосто, Педру Альвариша Кабрала, Лодовико Вартемы.

Наличие в *Хронике* Бельского двух разных планов — мифического, соотносимого с глубокой историей, и современного, отражающего более-менее реальное положение дел, — позволяет поставить вопрос об изменениях в восприятии «дивиихъ людей» по мере накопления естественно-научных знаний о вселенной, особенно обогатившихся вследствие географических открытий.

Проверить жизнеспособность старых представлений о человекообразных монстрах применительно к действительности XVI века попробую на материале раннего — осуществленного по горячим следам после выхода книги в свет — перевода *Хроники* Бельского на русский язык. Представляя собой своеобразную энциклопедию исторических и географических знаний того времени, *Хроника всего света* не могла не получить распространения у восточных соседей Речи Посполитой. Самое полное 3-е издание книги (1564 года) переводят на белорусский и русский языки (в 1565–1568, 1584

¹⁰ [S. Grynaes, J. Huttich], *Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum*, Bazi-
leae 1532. На самом деле сборник составлен немецким теологом Иоганном Гуттихом, а Симон
Гринеус — деятель немецкой культуры периода Реформации, издатель античных авторов и те-
олог, являющийся личным другом Лютера, Меланхтона и Кальвина, — написал предисловие
к этой книге (см.: Н. А. Казакова, *Западная Европа в русской письменности XV–XVI веков*,
Ленинград 1980, с. 247).

¹¹ S. Münster, *Cosmographia*, Basel 1544. О необыкновенной востребованности этого со-
чинения говорит факт его 24-кратной перепечатки только до конца столетия — как на языке
оригинала (немецком), так и в переводах на латынь, французский, итальянский и английский.

годах, и в самом конце XVI века¹²). Последний из упомянутых переводов¹³ и стал предметом моего внимания.

Приступая к исследованию, я давал себе отчет в том, что искомые перемены во взглядах на «дивиих людей» могут оказаться отнюдь не столь очевидными, как это может представляться. Мышление человека XVI столетия, еще не окончательно освободившееся от влияния мифов, получало дополнительный импульс к вере в чудовища. Географические открытия того времени, рассказы о столкновениях путешественников с неизведанным и неизвестным пробудили у публики что-то вроде моды на монстров. Как замечает французский историк Робер Мюшембле: «Западный человек охотно упражнял свое воображение, трактуя тему необычного»¹⁴. Использование возможностей печати позволяло тиражировать образы реальных, но неизвестных дотоле животных, которых художники зачастую изображали согласно собственному видению, с равнением на мифическую традицию. Многие говорят о том, что сознание жителей Европы продолжали населять монстры, правда, обитающие за порогом их уютного Старого Света.

Не случайно в сочинениях того времени в порядке вещей было приведение сведений о чудовищах, тексты сопровождалась наглядными устрашающими иллюстрациями. Таковые видим, в частности, в сочинениях таких именитых ученых, как швейцарец Конрад Геснер (1516–1565), автор пятитомной зоологической энциклопедии¹⁵; французский врач и натуралист Гильом Ронделе (1507–1566), его ученый трактат посвящен описанию рыб¹⁶; его соотечественник Андре Теве (1516–1590), путешественник и просветитель, придворный историограф французских королей, известный как составитель монументальной *Космографии*¹⁷.

О повышенном интересе к монстрам свидетельствует также использование их изображений на картах. Достаточно упомянуть здесь работу

¹² См.: О. В. Творогов, *Хроника Мартина Бельского*, в кн.: *Словарь книжников и книжности Древней Руси: вторая половина XIV–XVI в.*, ч. 2: Л–Я, отв. ред. Д. С. Лихачёв, Ленинград 1989, с. 497. При этом позволю себе не согласиться с указанной в публикации датировкой самого раннего из сохранившихся списков русского перевода *Хроники* — судя по водяным знакам на бумаге, рукопись из Синодального собрания ГИМ, № 113 следует относить ко второй половине 90-х гг. XVI в., а не к середине XVII-го.

¹³ Рукопись хранится в библиотеке Государственного исторического музея в Москве, Синодальное собрание, № 113.

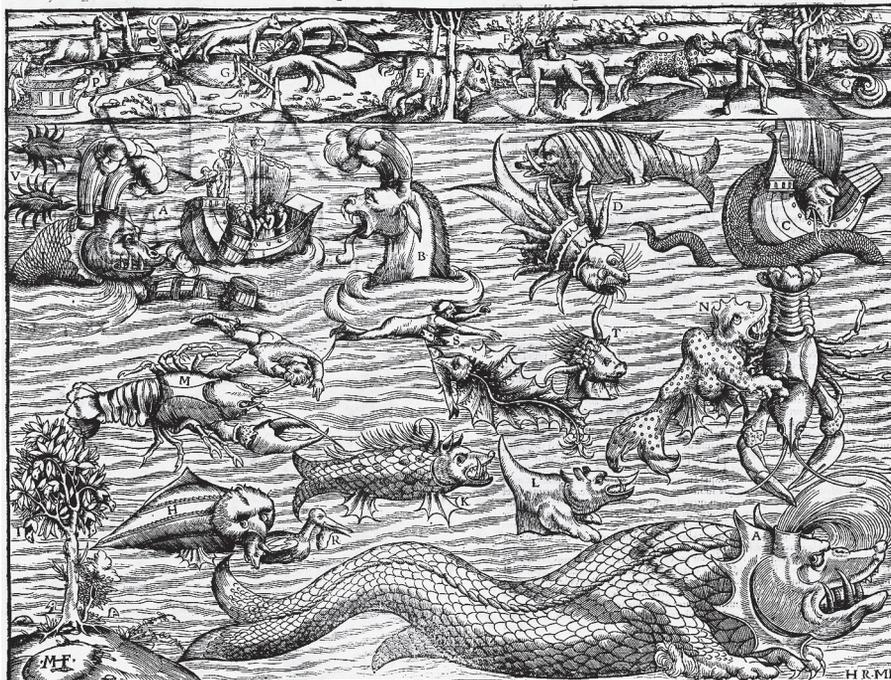
¹⁴ Р. Мюшембле, *Очерки по истории дьявола: XII–XX вв.*, пер. Е. В. Морозовой, Москва 2005, с. 159.

¹⁵ C. Gesner, *Historiae Animalium*, т. 1–5, Zurich 1551–1587.

¹⁶ G. Rondelet, *Libri de piscibus marinis*, Lyon 1554.

¹⁷ A. Thevet, *La cosmographie universelle*, Paris 1575.

шведского церковного деятеля, писателя и картографа Олафа Магнуса. Его *Carta Marina* (1539) считается одной из самых достоверных исторических карт Северной Европы, а между тем с какой фантазией и драматизмом она проиллюстрирована¹⁸. Впрочем, не менее впечатляюще выглядит также карта, помещенная в главном труде С. Мюнстера, ставшего для М. Бельского одним из основных источников при рассказе о Новом Свете¹⁹.



S. Münster, *Cosmographia universalis*, Basileae 1550, с. 852–853 (Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa, XVI.F.4280, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=9548&from=publication> [дата обращения: 12.06.2018])

Но больше всего об отношении тогдашних ученых к интересующей нас проблематике говорит наличие специальных исследований, посвященных исключительно чудовищам. В 1573 году во Франции вышла книга *О монстрах и диковинках*²⁰. Ее автор — Амбруаз Паре (1509–1590),

¹⁸ См.: *Carta Marina*, http://paranormal-news.ru/news/okeyany_polnye_fantasticheskikh_chudovishh/2014-09-21-9778-987 [дата обращения: 25.04.2018].

¹⁹ S. Münster, *Cosmographia. Beschreibung aller Lender durch*, Bazel 1544.

²⁰ A. Paré, *Des monstres et prodiges*, Paris 1573.

знаменитый лекарь, считающийся одним из основоположников хирургии, — предпринял попытку свести воедино все известные сведения о аномальных существах и явлениях. Репутация солидного ученого, ботаника и зоолога, называемого отцом естествознания, не помешала итальянцу Улиссе Альдрованди (1522–1605) на полном серьезе заняться трактатами *История драконов и змей* и *История монстров*²¹. В 1595 году во Вроцлаве увидело свет сочинение немецкого врача Мартина Вайнриха (1548–1607) *Заметки, касающиеся рождения монстров*²², на что чуть позже Фортунно Лицети (1577–1657), профессор университетов Пизы, Болоньи и Падуи, ответил книгой *О происхождении, природе и разновидности монстров*²³.

Представленные свидетельства, служащие оправданию присутствия чудовищных существ если не в жизни, то в мировосприятии обывателя XVI века, как будто бы не сулят успеха предпринятой мною пробе показать, как эпоха Великих географических открытий способствовала развенчанию культа «дивиих людей». Не дает больших козырей и формальное сравнение общего списочного состава «антропоаномалий»: примерно каждое второе из человекоподобных чудовищ, упомянутых в первой книге *Хроники* Бельского (а здесь, напомню, они представлены традиционно мифически), распознается как таковое или же имеет отдельные признаки в существах, описанных или упомянутых в рассказах того же автора, но со слов путешественников.

Однако на деле разница в восприятии «дивиих людей» оказывается довольно значимой. Для ее демонстрации обратимся к фрагментам текстов о *Новом Свете* и *Московии*, рассказывающим о диковинных представителях мира или же их упоминающим.

В последней книге *Хроники* в подразделе *О король великомъ в Африкѣ, которого прозываютъ ПопЯномъ* описывается христианское государство, жители которого

[...] веруют во Христа и во Евангелие, толке не по римскому. Расположено оно недалече от Египта, а з другой сторонѣ королевство Мелинда, а от западу солнца прямыя черныя мурыны²⁴. А от востоку солнца есть пришло королевство к Черленому морю [л. 1100]²⁵.

²¹ U. Aldrovandi, *Serpentum, et draconum historiae*, Bononiae 1640; он же, *Monstrorum historia, cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bononiae 1642.

²² M. Weinrich, *De ortu monstrorum commentarius*, Vratislaviae 1595.

²³ F. Liceti, *De monstrorum causis, natura et differentiis*, Padua 1616.

²⁴ У М. Бельского: «праве czarne Murzyny» (M. Bielski, *Kronika tho iesth historya swiata...*, л. 462).

²⁵ Здесь и далее при цитировании текста *Хроники* в квадратных скобках приводится указание на соответствующие листы рукописи, выделение фрагментов выдержек жирным шрифтом — мое. — В. М.

Поданные географические координаты — между Египтом и Мелиндой (ныне Малинди — портовый город в Кении) и между землями, заселенными черными обитателями Африки и Красным морем, — указывают, конечно же, что речь идет об Абиссинии, известной нам сегодня как Эфиопия — единственное на континенте государство, издавна исповедовавшее христианство, причем не римского (католического), а византийского (православного) толка.

Так вот «под державою» попЯна, читаем у Бельского,

[...] есть такая люди, которья имѣють на **грудех у себя лицо**, и тѣ суть люди сильныя и пруткия, а дѣлают тѣ люди золото. А у иных людей по **одному глазу в чель** и есть там люди **гигантове** толь велики кое одинъ человекъ вышиною и ростомъ сорок аршинъ²⁶. И есть в той ж Африки **люди об одной великой ноги**, и тѣ люди закрываютьца от солнца ногою кабы великою доскою [л. 1101].



Гравюра из первого издания *Космографии* Мюнстера: S. Münster, *Cosmographia*, Basel 1544, с. 628 (ETH-Bibliothek Zürich, Rar 5716, <https://doi.org/10.3931/e-rara-8833> [дата обращения: 09.05.2019])

²⁶ У М. Бельского: «czterdzieści łokci» (M. Bielski, *Kronika tho iesth historia swiata...*, л. 462).

Все перечисленные категории «дивиих людей» отражены в классификации, представленной в первой книге *Хроники*. Приведем соответствующий фрагмент в переводе составителя *Хронографа* 1617 года:

Много же и иных всяким чуднымъ родствомъ, как во Фрицких [т. е. африканских. — *В. М.*] и во Индийскихъ и в Сирскихъ²⁷ странахъ: [...] иные без главъ, а **на грудѣхъ зубы**; [...] Люди **аримаспи** живутъ в земляхъ Татарскихъ, а имѣють **по одному глазу**, а воюются съ грифы за жемчюгъ и злато; Люди, зовоми **катанин** [т. е. иганты. — *В. М.*], живутъ в Сицилийской странѣ под горою имянемъ Етна. Тѣ люди велики, как волотове. А имѣють по одному оку, (а иные слѣпы); [...] люди (**мономери** зовоми, а инде) — **монокули**, об одной ногѣ, а коли солнце печеть — и онъ можетъ покрыться ногою, какъ лапою²⁸.

Если в начальной книге *Хроники* «дивии люди» значатся как существа реальные, уподобившиеся «звѣремъ и скотомъ» за свои же грехи, в рассказе о королевстве ПопЯна существование перечисленных чудовищ не просто берется под сомнение, но отрицается с указанием источника ложных сведений:

И таковоже иные о том королѣ много неправды сказывали, что имѣл держать жидовскую вѣру. [...] И много иныхъ рѣчей жидове о томъ королю писали, что н[е]возможно] и въ книги написати, и изрещи неправ[ды их] [л. 1101–1101об.]²⁹.

Если в Африке, как следует из процитированного фрагмента, перечисленные «дивии люди» не были обнаружены, может, они замечены на более экзотических новооткрытых землях Америки и островов Нового Света?

Да нет же, в описаниях мореплавателей хоть и упоминаются «иганты» и люди, у которых «ножные лапы велики», но об этих туземцах не сказано, что имеют соответственно «по одному оку» и «одной ногѣ», да и само их представление выглядит вполне реалистическим.

²⁷ У М. Бельского: «Scytyey» (там же, л. 461) — Скифией.

²⁸ Цит. по: Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси*..., с. 278–279. В тексте *Хронографа*, конечно же, видны отголоски сведений, изложенных еще Геродотом. В его фундаментальной *Истории* о Ливии, например, говорится, что здесь обитают «люди-песьеглавы и совсем безголовые, звери с глазами на груди (так, по крайней мере, рассказывают ливийцы), затем дикие мужчины и женщины»; о сибирских обитателях Крайнего Севера «отец истории» пишет: «за исседонами обитают аримаспы — одноглазые люди; за аримаспами — стерегущие золото грифы. [...] Все эти народы постоянно воюют с соседями» (Геродот, *История*, пер. и комм. Г. А. Стратановского, Москва 2004, с. 266, 217–218). Еще больше места представлению «дивиих людей» уделяется в *Естественной истории Плинием Старшим* (см.: «Вестник Удмуртского университета», серия: «История и филология», Ижевск 2010, вып. 1, §§ 1–32, пер. с лат. А. Н. Маркина).

²⁹ В *Хронике* М. Бельского: «Napletli też Zydowie o nim wiele swoim pisanim / wiele inszych rzeczy pisali Zydowie o tym Krolu / ktore nie godne są pisania / gdyż więcej są pletliwe niż prawdziwe» (М. Bielski, *Kronika tho ieszth historia swiata*..., л. 462–462v).

Так, из рассказа о втором походе (1501–1502) знаменитого Америго Веспуччи (1451–1512) узнаем, что путешественникам встретились на пути «обрюмы»:

И потомъ ишпанские люди пошли дале и пришли [к] нѣкоторому острову и вышли на берег и нашли на томъ островѣ двѣ бабы, да двѣ дѣвки, а ростомъ онѣ великие, что такихъ людей нигдѣ не вѣдано. Ишпанские люди думали, чтобы ихъ изымати живыхъ и на свою землю привести на великое диво. И послѣ того вышло к нимъ трицать шесть человекъ ещо и тѣхъ болши жонок и с луками и стрелами, и с кийи. Ишпанские люди, увидив их, побѣжали къ своимъ кораблемъ, и онѣ за ними гнались до ихъ короблей, и ишпанские люди видячи их, что онѣ идут к кораблемъ и стреляли на них ис кораблей из дву пушок, и тѣ люди услышавши пушечной глас и пошли на лѣсъ. А ишпанские люди сѣдъши в корабли от того острова пошли прочь. А прозвали тот остров имянем Иганътумъ, а людей тѣхъ прозвали обрүмове [л. 1058об.–1059].

Согласно описанию экспедиции к берегам Южной Америки, принятой в 1499 году испанским мореплавателем Винсенте Пинсоном (1460–1523), конкистадоры приплыли к острову,

[...] вышли ис кораблей на ту землю видячи людей на берегу множество всякого уроженья, которыхъ людей онѣ не могли прозвати к себи ни через дары, ни через знаки, ни которою силою, а были ти люди, что на островѣ томъ, велми злы. И потом онѣ уразумили, что тѣ люди дикия, и домов у себя никакихъ не имѣють, а живут какъ звѣри. А у нихъ ножныя лапы ступени велми велики. И онѣ пошли от того мѣста дале [л. 1049].

Подобное снятие ореола необычности наблюдаем также применительно к такой категории человекоподобных чудовищ, как троглодиты. В соответствии с приводимым Водолазкинским по тексту *Хронографа* (а, значит, и *Хроники* Бельского) пояснением, «они живутъ во Фридской³⁰ странѣ по горамъ, а ядятъ змей»³¹.

Людям Колумба любитель полакомиться пресмыкающимися встретился, правда, в другом регионе земного шара — на одном из островов недалеко от Кубы. Моряки

[...] вышли на берег и не нашли на том острову никакихъ людей толке и нашли огонь горящъ а около того огню много рыб и на рожнах поторчены и змѣвъ множество жареных и кулюмбусовы люди тѣ жаренныя рыбы поѣли, а змеи туто пооставили и потом выбрался ис того острова один человекъ смѣль и пришел к тѣмъ к кулюмбусовымъ людем и учал через знаки говорити будет вам болши того надобъ рыб и яз вамъ ещо добуду, а бьючи им челом за то что онѣ не поѣли

³⁰ В польском оригинале *Хроники* здесь читаем «w Afryce» (там же, л. 8v).

³¹ Е. Г. Водолазкин, *Всемирная история в литературе Древней Руси...*, с. 278.

у них змѣв жареных, а сказыва(ю)чи имъ через знаки, что у нѣхъ короля тѣ змѣи лутчая ѣства и добывати тѣхъ змѣв королю нашему нѣгде, и Кулюмбус дав имъ покой [л. 1043].

В последней книге *Хроники* не очень убедительно на фоне настоящих монстров выглядят также очередные претенденты на принадлежность к категории «дивных людей». На сей раз речь пойдет о существах, имеющих признаки атанасий. В теории они живут «на полунощи (Окияна) моря. Уши у нихъ столь велики, что покрывают ими все тело». Так вот членам экспедиции Магеллана уже после гибели командора вроде бы довелось увидеть это диво своими глазами — в Индонезии, на острове Джайлоло (Хальмахера):

И потомъ пошли ишпанове до острову Гилена, и там нашли людей, а уши у тѣхъ людей долгиа, а вѣсят тѣ уши у них ажей за плеча. А на иных островех таких же людей нашли, что уши их у них велики до пят [л. 1054об.].

Но оказывается, что Бельский, а за ним и русский переводчик *Хроники*, в данном случае отступили от точности в передаче сведений, содержащихся в первоисточнике, каковым является латинское сочинение *De Mollucis insulis* Максимилиана Трансильвана (1490–1538), изданное в 1523 году в Кельне. Если судить по переводу этой книги — рукописи середины XVI века *О Молюкитцких островах и иных многих дивных*³², моряки Магеллана видели только «человеци, толь велиа и висяща уши имеючи, яко и плещама коснутися»³³ и лишь слышали, что

[...] недалече отстояти иному острову, в нем же быти человеком не токмо висяща, но толь широки и велики уши носящим, яко вьнегда стужатися им от зноя солнечного единым ухом всю главу прикрывати³⁴.

Если классифических представителей мира чудовищ не замечено нигде на новооткрытых землях, может, они обнаружались на отдаленных диких просторах Московии?

В книге, посвященной описанию Великого княжества Московского, при рассказе *О разширении государству московскому* значится фрагмент, соотносимый с представлением кинокефалов, песьеглазцев (в общем списке чудовищ: «у иныхъ песьи главы»). В Сибири в бассейне Оби

³² Рукопись содержится в сборнике Q.IV.412, хранящемся в фондах Рукописного отдела Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

³³ Цит. по: Н. А. Казакова, Л. Г. Катушкина, *Русский перевод XVI века первого известия о путешествии Магеллана*, «Труды Отдела древнерусской литературы», т. 23, отв. ред. Д. С. Лихачёв, Ленинград 1968, с. 248.

³⁴ Там же.

[...] сказывают, что живут **дикие люди** и косматы как звѣрь. А тѣ люди живут съти звѣрями и рыбоу, и не разумѣют онѣ ничево. [...] А живут всѣ в лѣсах. **И онѣ как одного звѣря морского диво, что имѣют у себя песьи главы** [л. 1017об.–1018].

Стоит обратить внимание на двузначность представленного фрагмента, вызывающего очевидный вопрос: кто имеет у себя «песьи главы» — «тѣ люди» или сравниваемое с ними «морское диво» (скажем, тюлень)? Ситуацию не проясняет и обращение к польскому тексту — основе перевода:

Za thymi rzekami **dżikie ludzyc** / powiadaiā być kosmate iako żwierzęta / ktorzy sie tylko żwierzem a rybami żywiā / [...] ani rozumieiā niczemu / w lesiech mieszkaī / **iako iedny żwierzęta albo morskie dżiwy ze pśimi głowami**³⁵.

Неопределенность устраняется лишь ссылкой на первоисточники приводимых сведений. Сам Герберштейн предваряет свой рассказ об этих отдаленных землях Московии пояснением: «Мне достали одно их [перечисленных мест. — В. М.] описание на русском языке [...]. Все, что я сообщил доселе, дословно переведено мной из доставленного мне русского дорожника»³⁶.

Оказавшийся в руках дипломата справочник для путников, известный под названием *Югорский дорожник*, содержал описание маршрута в Сибирь через территорию полярного Урала. Создан он, как предполагают, в среде торговых людей в конце XV века³⁷. Так называемая легендарная часть *Дорожника* — а именно здесь представлены «дикие люди» — в основном базируется на слухах и толках о «чюдных речах», изложенных в более раннем памятнике старорусской письменности о Сибири — *Сказании о человецех незнаемых в Восточной стране*. Однако в сохранившихся списках *Сказания* люди с собачьими головами не значатся.

Судя по переводу Герберштейна, упоминание о них появляется лишь в тексте *Дорожника*, и здесь уже нет никаких сомнений в том, что речь идет именно о песьеглавлцах: за рекой Tachnin «говорят, живут люди чудовищного вида: у одних из них, наподобие зверей, все тело обросло шерстью, у других собачьи головы»³⁸. Однако сам Герберштейн, хоть и повторяет

³⁵ M. Bielski, *Kronika tho iesth historia swiata...*, л. 433v.

³⁶ С. Герберштейн, *Записки о Московии*, пер. с нем. А. И. Малейна и А. В. Назаренко, вступ. ст. А. Л. Хорошкевич, под ред. В. Л. Янина, Москва 1988, с. 156, 160.

³⁷ См.: А. Л. Хорошкевич, *Сигизмунд Герберштейн и его «Записки о Московии»*, в кн.: С. Герберштейн, *Записки о Московии...*, с. 322; *История литературы Урала. Конец XIV–XVIII в.*, гл. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина, Москва 2012, с. 342.

³⁸ С. Герберштейн, *Записки о Московии...*, с. 160.

вслед за авторами *Дорожника* эти сведения, относится к ним с недоверием и пытается оправдаться следующим образом:

Хотя в нем [переводимом тексте. — В. М.], кажется, и есть кое-что фантастическое, и едва вероятное, как например сведения [...] о людях чудовищного вида [...], и хотя я сам также старательно спрашивал об этом и не мог узнать ничего наверняка от какого-нибудь такого человека, который бы видел все это собственными глазами [...], все же мне не хотелось ничего опускать, предоставляя другим больше свободы в толковании сих вещей³⁹.

Единственной категорией «дивиих людей», безусловно доказавших — вследствие Великих географических открытий — свое реальное существование, стали каннибалы, правда, переводчик *Хроники* на русский язык пропустил выделенную Бельским разновидность человекоподобных чудовищ: «Kambales / ci ludzkie mięso iedzą»⁴⁰.

Вместе с тем изложение самих приключений мореплавателей содержит немало рассказов о диких кулинарных пристрастиях аборигенов Нового Света. Приведем один из менее жестоких, упустив следующее далее представление подробностей:

[...] пришли на них [островитян. — В. М.] жестокие люди камбалови которые недалече от них на другом островѣ живут а прозваны тѣ люди камбалусы от собак, потому что онѣ ѣдят людей как собаки. А онѣ жалилися на тѣхъ людей Кулюмъбусу что тѣ люди камбалы приѣжжаючи и крадут их и привозят к себѣ и ѣдят тѣло их [л. 1039об.].

В целом же, подводя итог анализу, можем заметить, что текст *Хроники*, скорее не созданный, а воссозданный Мартином Бельским с опорой на разнообразные источники, наглядно отражает происходящие в Европе перемены в восприятии окружающего мира. В фолианте под одной обложкой находим свидетельства сосуществования двух взглядов на мироздание: старой трактовки, вызванной к жизни библейско-мифологической традицией, и новой, создаваемой на основе наблюдений, а также накопления знаний. Точкой соприкосновения, еще позволяющей этим мировоззрениям вполне между собой уживаться, до поры до времени служили ожидания, будто вот-вот найдутся доказательства существования диковин в далеких, неведомых и неописанных землях. Там — за пределами поля зрения европейца — мифы должны были подтверждать свою реальность. Этот выдвинутый еще Плинием Старшим тезис на протяжении XVI века в ходе Великих географических открытий проходил проверку на достоверность.

³⁹ Там же.

⁴⁰ M. Bielski, *Kronika tho iesth historya swiata...*, л. 8v.

Нельзя сказать, что экзамен был совсем провален и ожидания разбились о действительность, но позиции мифической географии серьезно поколебались. Не случайно в последних книгах *Хроники* — при описании путешествий на материале свидетельств очевидцев — Бельский, говоря о «дивиих людях», упоминает о прежних представлениях как бы в силу обязанностей, но трактует старые сведения с недоверием, сопровождая ссылками на несолидность источников.

Таким образом, исследование Е. Г. Водолазкина о монстрах, нацеленное на показ предыстории появления «дивиих людей» в русской хронографии, получает небольшое дополнение, отмеченное нами как тенденция в их новом восприятии, утверждающаяся, правда, наряду с сохранением стародавних представлений.

Ключевые слова: *Хроника* Мартина Бельского, Великие географические открытия, переводная литература Московской Руси XVI века, представление монстров в XVI веке

**ANCIENT MYTHS' ECHOES: MARCIN BIELSKI'S
CHRONICLES... ON "HUMAN MONSTERS" (*DIVII LUDI*).
A CASE STUDY OF BIELSKI'S WRITINGS ON MOSCOVIA
AND ON THE NEW WORLD**

Summary: By comparing the material presented in the initial and in the last books of Bielski's *Chronicles* (in late 16th century Russian translations), the paper considers the changes, which were triggered in the Europeans' perceptions of the outside world by the Age of Exploration discoveries. It was at this period that the antique human-monster myths were re-examined. Instead of confirming the existence of outside-of-the-old-world monsters in yet unexplored far-away countries, navigators' first-hand evidence began to whittle away the old belief.

Keywords: *Chronicle* by Marcin Bielski, great geographical discoveries, eighteenth-century Polish-Russian translations, representation of monsters in the 16th century

Часть V

Евгений Водолазкин

ВОПРОСЫ НА ОТВЕТЫ*

Дорогая госпожа профессор Скотницка!
Дорогие коллеги!

Прежде всего позвольте поблагодарить вас за доброжелательное внимание к моим текстам. Как организация такой представительной конференции, так и подготовка докладов потребовали немалых усилий, и оттого моя благодарность смешана с естественным чувством неловкости. В трудных случаях — а случай здесь действительно трудный — я обычно вспоминаю моего учителя Дмитрия Сергеевича Лихачёва. На своем 90-летнем юбилее он также признался, что от внимания стольких людей испытывает неловкость. Впрочем, с ситуацией он справился в высшей степени элегантно. Лихачёв сказал: «Меня извиняет только одно обстоятельство: я так стар, что это внимание меня уже не испортит».

Я не обладаю элегантностью незабвенного Дмитрия Сергеевича. Я не могу в полной мере сослаться даже на старость. Некоторым моим оправданием является то, что на конференции я не чувствовал себя юбиляром: было деловое и квалифицированное обсуждение проблем. За это я также хочу сердечно поблагодарить коллег и перейти к вопросам и ответам, анонсированным в заглавии моего выступления.

Писательство — это одна из форм выхода креативной, как сейчас принято говорить, энергии. Речь идет именно о форме, потому что наполнением

* Речь, произнесенная Е. Г. Водолазкиным в Кракове 19.05.2018 г. на заключительном заседании II Международной научной конференции «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин». — *Ред.*

является та странная сила, которая заставляет человека заниматься научным исследованием, танцевать в Большом театре, расписывать храм или писать романы. Эта сила может быть большой и не очень, может находить для себя только одно выражение или реализоваться по-разному — в зависимости от обстоятельств и внутреннего состояния. Она может возникнуть как рано, так и поздно, а потом неожиданно исчезнуть. Опасно думать, что это дается навсегда.

Из всего перечисленного наугад мне пришлось заниматься литературоведением и писательством, или, пользуясь расхожим *bon mot*, быть ихтиологом и рыбой. Точнее, превратиться из ихтиолога в рыбу. Примерно так, я думаю, чувствовал себя Навуходоносор, сменивший жизнь царя на жизнь животного, когда «власти ему яко льву возрастоша и ногти ему аки птицамъ» (Дан. 4:30). Приведенная цитата вызывает в памяти пространное представление о писателе, но речь идет лишь о том, что пережитой опыт заставил Навуходоносора взглянуть на ушедшее от него царство новыми глазами.

Царственное положение филолога имеет, несмотря на свою высоту, множество ограничений — как верховная власть вообще. Главное из ограничений — это необходимость познания мира в рационалистическом русле, в то время как с течением жизни всё больше ощущаешь, что рациональное объясняет не весь мир, а только какую-то его часть. Именно ощущаешь, а не понимаешь, и это ощущение рождается приобретенным опытом. Опыт — не механическая сумма пережитых событий. Это события, пропущенные через себя, что-то вроде лечебной настойки, где травы уже не присутствуют в своем изначальном виде, а представлены целебной вытяжкой.

Используя чеховское противопоставление жены и любовницы применительно к литературоведению и литературе, я сейчас уже не уверен, что мои отношения с филологией были супружескими. В присутствии моей жены развивать такие аналогии рискованно — замечу лишь, что не филология была моей первой любовью.

Лет начиная с восьми я занимался переложением советских песен в короткие рассказы. Это было моим первым литературным опытом при полном отсутствии опыта житейского. К счастью, эти попытки были вовремя пресечены моей тетей, преподававшей в Люблинском университете русский язык. Как человек, преподающий русский язык в то непростое время, тетя была строгой, как преподаватель польского университета — антисоветски настроенной.

Она назвала мои рассказы малохудожественными. Тогда же прозвучали вопросы о том, что я хотел написанным сказать, кому адресованы

эти тексты, и вообще — зачем весь этот пафос. Стоит ли говорить, что на эти вопросы у меня не было ответов — да и не вопросы это были. Годы спустя, уже став филологом, я понял, что граница между вопросами и ответами весьма условна.

Вряд ли в перечне того, о чем мечтаешь ребенком, есть профессия филолога. Не могу сказать, что я когда-либо мечтал им быть. Но слова моей тети о художественности, пусть даже малой, задели меня не на шутку — особенно в связи с тем, что я не понимал, о чем, собственно, речь. Надо ли удивляться, что именно это стало моим первым шагом на пути к литературоведению.

Шаг в сторону изучения текстов, однако, не исключал интереса к их созданию. Я говорю это к тому, что история с женами и любовницами в моей жизни не так проста. Учась на филологическом факультете, я быстро раскусил своих однокурсников: мягко говоря, не все из них мечтали о бесстрастном текстологическом делании. Филфак они рассматривали как трамплин к чему-то гораздо менее бесстрастному и текстологическому. Эти ребята готовились к прыжку в царство гармонии и свободы.

Годы показали, что не все прыжки завершились полетом. Некоторые из атлетов так и не оторвались от земли. Это не значит, что все они предались штудиям на незыблемом монолите источниковедения. Твердая почва под ногами стимулирует и другие — по выражению одного автора, — более п р и з е м с т ы е интересы. Об этом говорит количество открытых моими сокурсниками риэлторских контор, фирм по ремонту квартир и туристических агентств.

В числе недопрыгнувших был, разумеется, и я, приземлившийся в одной из общеобразовательных школ. Неудача состояла не в школе как месте службы, а в зияющем отсутствии у учеников интереса к литературе. Разочарование мое было особенно велико потому, что я следовал не замшелой школьной программе, а своему собственному выбору. Поняв, что, с точки зрения предстоящих экзаменов, этот путь ведет в никуда, мои ученики справедливо меня игнорировали. Впрочем, надоест друг другу всерьез нам не довелось: очень скоро открылось место в аспирантуре Пушкинского Дома.

Возвращаясь к литературе и ведущим к ней путям, скажу, что филфак не является главным из них. Не исключаю, что он вообще ведет в другую сторону. На мой взгляд, умение писать имеет в писательстве второстепенное значение. Используя платоновское понятие э й д о с а, некоего идеального образа вещи, можно сказать, что писатель — это тот, кто устанавливает с эйдосом прямые отношения. Дальше наступает выбор средств его, эйдоса, отражения. Этот выбор зависит от личных склонностей отражающего.

Склонности могут реализоваться в живописи, музыке или, скажем, в виртуозном умении выпиливать наличники.

Говоря так, я ни в коей мере не ухожу в сферу парадоксального, и уж тем более — художественного мышления, имея в виду вполне конкретные вещи. Если мы возьмем, к примеру, искусство Нико Пиросмани, то это — совершенное отражение эйдоса. Таким же совершенным его отражением является творчество украинской крестьянки Марии Примаченко, соединяющей живописные элементы с поэтическими. На ее картине, изображающей некоего фольклорного зверя, атакуемого змеем, стоит подпись: «Цей звір п'є яд, а смокче його гад». Другое ее полотно, изображающее зверя, который пожирает дракона, озаглавлено: «Атомна війна — будь проклята вона!» Выяснение вопросов техники или специального образования обоих художников вряд ли приведет нас к пониманию феномена их творчества.

После смерти Лескова в печати возникло неприличное, по сути, обсуждение его образования. Повод дало отсутствие у писателя систематического образования — за исключением начальных классов гимназии. Но, во-первых, у него было обширное и своеобразное несистематическое образование. Читал он древнерусские книги, читал, как можно догадываться, *Макбета*... А, во-вторых, — ну, давайте представим себе Лескова в образе университетского профессора: ведь тогда это был бы Умберто Эко. Но не Лесков.

Я хочу сказать, что установивший связь с эйдосом вовсе не обязан оканчивать филфак; что в том диалоге, который он ведет, художественная техника может присутствовать, а может — и нет. Если обратиться к примерам, более традиционным для искусства — из области, скажем, драмы, — то можем вспомнить о двух основных ее законах. Первый — сильный конфликт, второй — сильные характеры, способные довести этот конфликт до развязки. Эти законы безотказно действовали со времен античности. До Чехова. Появляется Чехов — и пишет так, словно драмы до него не было. У него нет сильных конфликтов, и тем более — сильных характеров. Его герои — слабые люди. Они перебирают струны гитары, говорят о том, что нужно работать, нужно в Москву. И ничего вроде бы не происходит — а мы плачем, потому что конфликт у Чехова — не между героями. Он какой-то другой природы. Скорее всего — между пресловутым эйдосом и жизнью.

Да, писатель может писать хорошо. Посредством туго закрученного стиля он может создать то электрическое напряжение, которое мы называем искусством. Например, Набоков. Но это не является общим правилом. Может быть, вообще правилом не является.

Рассуждения о природе художественного творчества подводят нас к вопросу о его цели. На мой взгляд, цель литературы — сосредоточусь на том, что мне ближе, — это выразить невыраженное. Литература не

обязана никуда вести. Не обязана проповедовать (проповедь — почтенный, но совершенно особый жанр). Литература призвана открывать эйдос. Использую здесь несовершенный вид, потому что процесс этот не имеет конца. Писатель вводит в оборот словесные и мыслительные конструкции, тем самым давая пищу уму читателя. Те шары, без которых боулинг невозможен. Читатель знает, что такое страх смерти, — особенно тогда, когда за гробом видит только пустоту. Набоков дает определение этого страха: раковинный гул вечного небытия. Так пронзительно и компактно этого чувства не описывал до него никто.

Литература не обязана давать ответы: порой гораздо важнее правильно поставить вопрос. При этом ответов будет столько же, сколько читателей. И это естественно, поскольку истина не одномерна. Шутка советского времени упоминала о вопросах газеты «Правда» на ответы Леонида Ильича Брежнева. Эта шутка оказалась глубже, чем нам, смеявшимся, тогда казалось.

Вопрос возникает, вообще говоря, тогда, когда уже есть ответ — пусть и в зачаточном состоянии. И никакие отговорки в духе курицы и яйца здесь не работают: ответы появляются раньше вопросов. На материале архаичных загадок это доказали фольклористы. Вопрос — это декларация о незнании. Незнанию — чего? Это нечто, стало быть, уже мыслится.

Есть доречевая мысль, но это почти еще не мысль. Таковой она становится, облачившись в слово. Задача первостепенной важности — вывести аморфное знание из области мысли в область речи, перевести летучий газ в формулу. Перефразируя сократовское «знаю, что ничего не знаю», можно с полным правом сказать: «не знаю, что кое-что знаю». Это кое-что своими вопросами достает из подсознания литература, потому что — какой же ответ без вопроса? Говорят, на смертном одре Гертруда Стайн спросила: «Так каков же ответ?» Все молчали. Она улыбнулась и произнесла: «В таком случае — в чем вопрос?»

Рецептивная эстетика говорит нам, что текст — это еще не произведение. Произведение — это текст в восприятии читателя. Именно поэтому глубокие литературные произведения никогда не бывают равны себе. В каждый следующий момент они уже другие, потому что читатель другой. Он видит в тексте те вопросы, которых, возможно, не видел сам автор. И наоборот — авторские вопросы новому читателю уже не понятны. На свои ответы он, читатель, выбирает себе другие вопросы: их там на всех хватит. Это говорит о том, что хорошо выполненная работа может использоваться многократно и по-разному. Так, великие произведения, писавшиеся для взрослых (*Три мушкетера*, *Робинзон Крузо* — ряд можно продолжить), по прошествии лет становятся гордостью детской литературы.

Хорошие тексты живут долго, хотя жизнь их вряд ли предвидима автором. Впрочем, формы их существования — вопрос не столь уж важный. Дело не в форме, а в существовании. Это хорошо выражено Ильей Сельвинским в стихотворении *Молитва*:

Народ!
Возьми хоть строчку на память,
Ни к чему мне тосты да спичи,
Не прошу я меня обрамить:
Я хочу быть всегда при тебе.
Как спички.

Я понимаю, что на такого рода конференции я должен сказать что-то о своих текстах. Сказанное до сих пор мне самому кажется попыткой оттянуть сложный момент. Я не буду подробно рассматривать свои книги: здесь это неуместно. Жанру заключительного слова это не соответствует, не говоря уже о том, что после стольких пронизательных и глубоких докладов в этом нет необходимости. Ограничусь расстановкой некоторых акцентов.

Для самого себя круг моих художественных интересов я формулирую предельно узким образом: смысл жизни. Все дело в том, что на этом вопросе сосредоточены и мои нехудожественные интересы. Это началось лет в четырнадцать, когда я по-настоящему открыл смерть. Подобно всякому человеку, я повторял путь Адама, познавшего добро и зло, после чего ему было предъявлено время и связанная с ним конечность, а значит — смерть. Время и смерть мне кажутся исходными пунктами для понимания смысла жизни.

Смерть страшит человека не столько уходом с земной поверхности, сколько бессмысленностью существования. Эта проблема неизбежно возникает перед всеми, кто начал жить. «Жизнь коротка и печальна. Ты заметил, чем она вообще кончается?» — любил повторять, по свидетельству Довлатова, Иосиф Бродский. Те, кто заметил, реагируют, в основном, двумя способами. Первый связан с мужественным решением справиться с этой ситуацией своими силами. Второй — со стремлением, по слову Псалмопевца, возложить на Господа печаль свою (Пс. 54:23). Я выбрал второе. Для такого решения я находил основания как рациональные, так и иррациональные.

Прежде чем начать писать, долгие годы я занимался медиевистикой. Поздний приход в литературу — вещь нередкая. Умберто Эко, начавший писать около 50-ти, заметил в одном из интервью, что в жизни каждого мужчины наступает время, когда ему требуются перемены. Некоторые в этом случае убегают с любовницей на Багамы, а он, Эко, — решил

писать. Мне кажется, что для исследователя Средневековья это очень естественное решение. И взвешенное.

Занятия медиевистикой требуют взвешенных решений. Она не предоставляет материала для экстремистских заявлений, потому что материал, с которым она имеет дело, по большому счету, не приспособишь к современности. Она оперирует такими категориями, которые ставят современность в тупик. Для нее нет национальных и государственных границ, нет политической целесообразности — есть лишь простое разделение на истину и ложь. Эту тему, желая предстать человеком взвешенным, я развивал недавно в интервью одной лос-анджелесской газете. Я сказал, что истина редко находится на полюсах: обычно она пребывает посередине. Именно поэтому из всех веков я выбрал Средние.

Медиевистика дала мне, пожалуй, наиболее внятные ответы на мои вопросы. Мало-помалу я входил в резонанс с особым средневековым временем, круто замешанным на вечности. Главным достижением этих лет я считаю то, что научился не торопиться. К занятиям литературой я приступил довольно поздно — имея определенный опыт, а главное — спокойствие. «Спокойствие, только спокойствие!» — цитировал я себе героя Астрид Линдгрэн, — и до сих пор нахожу этот призыв оправданным.

Мой друг, замечательный писатель Леонид Юзефович, однажды сказал мне, что мои романы не похожи один на другой, а я не похож на свои романы. Это суждение, для меня — не скрою — очень приятное, открывает актерскую природу писателя. Создание романа, понятное в ответственном смысле, — это маленькое сотворение мира. И в этом мире писатель в ответе за всех и за вся — от чайных ложек до падения империй. Травы, небеса и, конечно же, чайные ложки должны быть как новенькие, потому что в старых декорациях игра не станет жизнью. Исходя из этого обстоятельства, я не сравниваю свои романы друг с другом, потому что это было бы равнозначно сравнению зеленого с горячим. Когда я слышу сокрушенное «Да, *Авиатор* — это не *Лавр!*», я искренне не понимаю, о чем идет речь.

Да, особенности материала в *Лавре* дают бóльшие возможности для новаторства, да и жанр жития — такова уж наша современность — не самый распространенный. Но *Авиатор* предоставляет пространство в противоположном направлении, которое, имея в виду Тынянова, можно было бы назвать традиционализмом. По какому-то глубокому внутреннему счету эти книги для меня равны. Я бы даже сказал, что *Авиатор* — более личный текст, и в этом смысле — очень мне дорогой.

Художественная особенность *Лавра* состоит не только в смешении языков и времен, но и в особом, пульсирующем повествователе,

представляющем то средневековую, то современную оценку событий. Всё это призвано стягивать роман воедино, приглашать древнерусских людей к нам — или, наоборот, нам со спокойной душой вливаться в Средневековье.

Если говорить о художественных задачах *Авиатора*, то это, среди прочего, — попытка быть камертоном в той музыке, которая у каждого читателя своя, быть первым звеном в ассоциативной цепочке. Здесь важно было найти баланс между индивидуальным и типическим, потому что слишком индивидуальное, авторское отрезает читателя от текста. Подобный же эффект возникает тогда, когда преобладает типическое.

Все мои предыдущие тексты в каком-то смысле — романы воспитания. Используя название первой книги *Лавра*, можно сказать, что они в той или иной степени — книги познания. Все они описывают ситуацию восхождения — пусть зигзагообразного, но движения вверх. Только что я закончил работу над романом *Брисбен*, где описывается ситуация прямо противоположная. Главный герой его едет, что называется, не на ярмарку, а с ярмарки.

Здесь, как мне кажется, я наиболее близко подошел к вопросу о смысле жизни. Состоит ли он в достижении поставленной цели, и если да — то что делать тогда, когда цель достигнута? Или же смысл жизни разлит по всей жизни равномерно, является ее неразделимым целым, а не верхним *фа*, которое в какой-то момент удалось взять герою. На этой высокой ноте я, пожалуй, остановлюсь — и позволю себе прочесть фрагмент нового романа, который, я надеюсь, выйдет в этом году в «Редакции Елены Шубиной»**.

* * *

В квартире, помимо Глеба, мамы и бабушки, жило еще три семьи. Фамилии их значились под дверным звонком с указанием, какой семье сколько раз звонить. Эти фамилии встречали мальчика всякий день, и даже тогда, когда не стало уже ни соседей, ни самого дома, он твердо помнил, что Пшебышевским следовало звонить один раз, Яновским — два, Колбушковым — три и Винниченко — четыре. Колбушковым и Винниченко не звонил никто, потому что гостей они не принимали. В этом отношении вместо закрепленных за ними трех и четырех звонков можно было бы назначать и тридцать, и сорок — они бы никого не обеспокоили. Но один и два звонка в Глебовых ушах засели крепко. По громкости звонков и их

** Роман вышел в декабре 2018 г. Публикуемые ниже фрагменты местами отличаются от книжного варианта. — *Ред.*

длительности мальчик без труда определял звонивших. Оказалось, что дать даже один звонок (и здесь начинались настоящие нюансы!) можно было с безграничным разнообразием. Например, мгновенным касанием кнопки — и тогда звонок напоминал твяканье щенка. Можно было позвонить, не слишком на кнопку нажимая, — и в тоне звонка появлялась робость. Когда же, наоборот, нажимали до белизны в пальце — раздавался полный треска скандальный звук. Два коротких звонка отсылали слушателя к воздушному стаккато, два длинных рождали мысли о бомбоубежище. Это была отличная тренировка по теме «длительность нот» — любимой теме Клещука. Нужно заметить, что начиная со второго класса Клещук порой заходил к Глебу после уроков. Его короткие прикосновения к кнопке звонка давали две образцовые восьмушки. Вообще говоря, старая, пятидесятих годов, кнопка обладала выразительностью скрипки, и оттого весь спектр ее возможностей использовал только Федор — когда бывал навеселе. По особенностям его звонка можно было сразу определить количество выпитого. Но звучал не только звонок, имелась еще дверь, у которой был свой диапазон: от тихого щелканья язычка в замке (утренний выход на работу) до ураганного удара с сотрясением обеих створок в вечернее время. Такие удары обычно сопровождали бурный уход или бурное возвращение. Последнее было редкостью, потому что, проведя какое-то время во внешней среде, человек успевал остыть. Этим человеком был дядя Коля Колбушков. Собственно, и выходил-то он редко — предпочитал выгонять из комнаты жену Катерину. В таких случаях, свернувшись калачиком на большом покрытом ковром сундуке, она укладывалась спать в прихожей. Среди ночи несколько раз подходила к двери своей комнаты и сдавленным голосом просила: Микола, пусти! Из-за двери следовал короткий тяжелый мат. Иногда — если Микола выходил из комнаты — глухой удар: весь звук поглощало богатое тело Катерины. Один раз на глазах у соседей он запустил в Катерину ножовкой, которая вонзилась в дверь Глеба и некоторое время раскачивалась с короткой грустной мелодией. Глебу даже показалось, что доминировала там малая секста, на которой построена, скажем, *История любви* (до-ми-ми-до-до и т. д.). Евдокия Винниченко вызвала милицию, но дело кончилось ничем: инструмент, оказавшийся музыкальным, дядя Коля успел забрать, а Катерина никаких обвинений не выдвинула. Другого от дяди-колиной жены и не ждали: в конце концов, *История любви* звучала для нее. Сама по себе Катерина была не робкого десятка, и — нужно отдать ей должное — не упускала возможности оспорить мужа. Чаще всего это случалось, когда фронтовик дядя Коля, приняв после заводской смены на грудь, выходил в майке во двор, садился за стол под согнутой маслиной

и беседовал с населением. Над столом висела на проводе лампа, так что общение могло продолжаться и в темноте. В правой руке дядя Коля держал пачку *Беломора*, а в левой — спички, прижав их к ладони мизинцем и безымянным пальцем. Эти два пальца у него были постоянно согнуты, и в них постоянно находились спички, которые по мере необходимости извлекались правой рукой. Закурив папироску, дядя Коля рассказывал о том, как он, вчерашний воронежский крестьянин, шел в первых рядах освобождавших Киев. Кто йшов у перших рядах — тих вже нема, звучало неизменное разоблачение Катерины, которой минуту назад вроде бы поблизости не было. Расправа не заставляла себя ждать. Если женщина находилась в пределах досягаемости, дядя Коля наносил ей смачный удар, если — нет, ограничивался затейливым матом. После мгновенной вспышки ярости дядя Коля так же мгновенно успокаивался. Уже через минуту дым его папиросы уютно обволакивал горевшую лампу и исчезал в темных ветвях маслины. Рассказ о боевых буднях продолжался. Ничто его не могло остановить — даже вмешательства Катерины, которые для всех оставались загадкой. Тяга к истине в этой женщине сочеталась со вкусом к страданию, поскольку, видимо, и в жизни одно сопряжено с другим. Возможно, ей не хватало чувства со стороны постаревшего дяди Коли, и она пыталась привлечь это чувство к себе, как корректировщик огня, отчаявшись, вызывает на себя последний залп. Здесь был важен не характер чувства, а его сила. Через много лет, когда коммуналку начали расселять районные власти, знающие люди советовали супругам временно развестись. Тогда они получили бы две однокомнатные квартиры вместо одной, а потом смогли бы одну из них продать или, скажем, поменять свои квартиры на двухкомнатную. И снова зарегистрировать свой брак. Противником хитроумного проекта оказалась Катерина: она отказалась разводиться — даже фиктивно. Боялась, что второй раз ее Микола на ней уже не женится. Нужно сказать, что свадеб в квартире Глеб не видел ни разу, зато однажды видел похороны. Это случилось, когда умерла соседка Евдокия Винниченко. Несмотря на свое звучное имя, была Евдокия ничем не примечательным человеком. Единственная ее особенность состояла, пожалуй, в том, что она никогда не покидала квартиры. Все обязанности вне дома, включая магазины, лежали на ее муже Сильвестре. Никто не видел Евдокию в уличной одежде — на ней всегда был цветастый байковый халат и меховые тапки. Тихо ходила, тихо говорила, а чаще молчала. С Сильвестром они почти не разговаривали. Общались кое-как жестами, взглядами, но слов попусту не тратили. Вероятно, потому у них не было детей, потому что как же можно зачать их в таком молчании? Молчание Сильвестра было столь глубоким, что, казалось, у него исчез голос.

В конце концов, исчез и сам Сильвестр. Никаких объяснений случившемуся Евдокия не давала. Может быть, их у нее и не было. На вопросы о местонахождении Сильвестра она коротко отвечала: щез. Жизнь ее в связи с этим событием никак не изменилась. Удивительно, но она так и не стала выходить на улицу — по крайней мере, так казалось Глебу. В его представлении она принадлежала к людям, окончательно связанным с определенным местом. Место Евдокии было у кухонного стола. Она проводила там больше времени, чем в собственной комнате — что-то мыла, чистила, перекладывала с места на место. Особенно перекладывала — с левой части стола на правую и наоборот. Прodelьвала это несколько странным образом — отрывая ту ногу от пола, со стороны которой осуществлялось перемещение. Балансируя на другой ноге. Сама Евдокия при этом раскачивалась, напоминая то ли ваньку-встаньку, то ли балетную танцовщицу. Скорее, наверное, танцовщицу. Наблюдая однажды за Евдокией из-под своего стола, ей невидимый, Глеб заметил, что опорная нога Евдокии (ноги из-под стола просматривались лучше всего) красиво, как-то даже по-балетному сгибалась. Из уст ее едва слышно лилась какая-то грустная и прекрасная мелодия. Никаких сомнений не оставалось: Евдокия танцевала. Глебу очень хотелось спросить, что именно пела Евдокия, но даже ребенком он понимал, что, если дама пенсионного возраста танцует и поет, лучше сделать вид, что ты ничего не заметил, и уж во всяком случае — ничего не спрашивать. Эту мелодию мальчик узнал в день похорон Евдокии — ее исполнял духовой оркестр. Мелодия дышала и на каждом вдохе сопровождалась ударом тарелок и барабана. Это делало ее надрывной, трагичной — в ней уже не было той светлой грусти, какая слышалась в прежнем тихом исполнении. Глеб спросил у отца, пришедшего проводить Евдокию в последний путь, что это за мелодия. Це соната для фортеп'яно номер два Шопена, ответил отец, частина третя — траурний марш. Евдокия пела это при жизни, удивился Глеб. Це є свідченням того, що вона мріяла померти, сказав Федор. Разве так бывает, спросил мальчик. Федор внимательно посмотрел на сына: людина звичайно співає про те, про що вона мріє.

[...]

Тем летом Глеб с бабушкой отдыхали в поселке Клавдиево под Киевом. Жили у матери и сына Поляковских — пани Марии и пана Тадеуша. Поляковские, в полном соответствии с фамилией, были поляками — из тех, что приехали строить Юго-Западную железную дорогу. Построив, так и остались в доме, который первоначально считали временным. Лето в этом доме, покосившемся и постепенно врастающем в землю, каком-то уже полуподвальном, стало для Глеба сказкой. Здесь все еще тикала

удивительная прежняя жизнь, которую он видел только в кино. Эта жизнь не создавалась для съемок. Просто длилась, продолжала быть в одном лишь этом кладиевском доме. Возникала будто из шкатулки, потому что дом Поляковских напоминал шкатулку. К пани Марии пан Тадеуш обращался на «вы» и называл ее «мамо». Это звучало так благородно, что Глеб решил называть на «вы» Антонину Павловну. Та восприняла это не без удивления, но и не возражала. Ее внука хватило только на два дня, потому что нелегкая это задача — называть бабушку на «вы». И хотя он вернулся к прежнему обращению, его «ты» было уже другим: оно включало в себя двухдневный опыт «вы» в доме пани Марии. В этом доме стоял еще старинный рояль. Он занимал собой почти всю большую комнату и весь был уставлен фотографиями в кипарисовых рамках. Это была многочисленная родня пани Марии. Вся она в полном составе мелко дрожала, когда на рояле начинали играть. С увеличением звука портреты приходили в движение. На фортиссимо свободно перемещались по крышке рояля, менялись местами, а время от времени даже падали на пол. Когда играла пани Мария, музыка сопровождалась особым звуком, возникавшим при касании клавишей перстнями. Четкий серебряный звук — в отличие от размытого, мясного от подушечек пальцев. Визг педалей. Скрип половиц. Дополнительных звуков было много, но они не мешали. Может быть, даже помогали. Так, сидя в первом ряду партера, благодарно слышишь топот балерин, думая: как хорошо, что в искусстве есть место телесному. Что танцуют не призраки, а крепкие потные женщины. Иначе искусство улетело бы, как шарик с газом... Музыка пани Марии была прекрасна — в первую очередь, возвышенным выражением ее лица. Оно дрожало всеми своими морщинами. Неподвижными оставались лишь устремленные вверх глаза, и было в этом что-то незрячее. Особой жизнью жили ее губы — то плотно сомкнутые, то вытянутые в трубочку — подвижные, как у всякого человека с небольшим количеством зубов. Голова была откинута чуть набок. Кивала в такт каждому удару по клавишам, а может быть, просто сотрясалась, потому что взмах рук пани Марии был велик. Все это завораживало поселковых девушек, бравших у нее уроки фортепиано. Они копировали манеру игры и даже движения пани Марии — включая трясение головой. Не понимали, что есть движения, рождаемые опытом, самой, если угодно, жизнью, и на пустом месте их не повторишь. Чтобы так держаться, нужно всю жизнь в пыльном поселке прожить гранд дамой, что непросто, очень непросто. Не проще, заметим, чем иметь отца, способного поехать в Петербург и поговорить с министром путей сообщения. История такова: при строительстве Юго-Западной железной дороги в честь министра Немешаева получают названия станции

Немешаево-1 и Немешаево-2. Машинисты, однако, их так часто путают, что пан Антон (бардзо элегантський!) самолично едет к Клавдию Семеновичу Немешаеву и предлагает заменить Немешаево-2 на Клавдиево. Отличная идея — Клавдиево. Душа Клавдия Семеновича одобряла ее даже после его смерти. Тадеуш рассказывал, что неоднократно видел, как души Клавдия Семеновича и пана Антона, обнявшись, гуляют по саду. Будучи хорошим рисовальщиком, Тадеуш так и нарисовал их — в саду, в обнимку. Портрет двух работников железной дороги висел над кроватью Глеба. Лежа в постели, Глеб рассматривал изображенных. Круглое, в обрамлении нескольких подбородков, лицо Немешаева. Когда художника спрашивали, может ли душа иметь столько подбородков, он признавался, что лица Немешаева он, вообще говоря, не разглядел. Портрет Клавдия Семеновича взять здесь было негде, потому пришлось рисовать его на основе общего представления пана Тадеуша о министрах. Другое лицо — лицо пана Антона: вытянутое, глубоко посаженные глаза, тонкие губы. скулы остры. Эти же черты очевидно проявлялись в Тадеуше — особенно когда тот пел под аккомпанемент матери. Будто лягушка-царевна, с первыми нотами он сбрасывал свою обветренность, мозолистость и восстанавливал родовое изящество. Пани Мария прожила почти всю жизнь в поселке, но крестьянкой не стала. А Тадеуш — тот стал. Он был первым крестьянином в этом роду. Пение было, пожалуй, единственным, что приподнимало его над сельскими буднями. Разумеется, в селе пели не только Поляковские — в будни и в праздники — и уж точно не хуже, чем в городе. Но в селе пели народные песни или что-то из советской эстрады, а пан Тадеуш пел романсы — есть разница. И не пел — исполнял. Стоял, облокотившись о рояль, и смотрел на мать, которая в этом дуэте была еще и дирижером. Он, конечно, был способен вступить и сам, но делал это всегда по ее кивку, ловил его — так, видимо, было заведено у них изначально. У Тадеуша был негромкий приятный баритон. В оболочке именно этого голоса в душу Глеба вошли и *Сомнение* Глинки, и *Серенада* Шуберта, и *Утро туманное* Абазы, и многое другое, что заставляло его сердце учащенно биться. *Уймитесь, волнения страсти...* — после таких вечеров он долго не мог заснуть. У Антонины Павловны, слышавшей, как Глеб ворочается, мелькала даже мысль прекратить вечерние концерты, но она ее от себя гнала. Понимала, что внук — натура тонкая, и гордилась этим. Правда, после позднего засыпания Глеб и просыпался довольно поздно, но бабушка его не будила. В такие дни он вставал тогда, когда сад наполнялся духотой и запахом разогретых на солнце яблок. Но были в Клавдиеве и другие утра — такие ранние, что звук ручкомойника на вбитой в землю свае казался набатом. В такую рань

яблони были окутаны туманом, и только солнечные лучи придавали картинке резкость. Сидя в покосившейся беседке за самоваром, пили чай в наброшенных на плечи куртках. От самовара поднимался пар. От жестяных кружек с чаем тоже поднимался. Шел изо рта каждого участника чаепития. За деревьями, у самого забора, стояли в обнимку пан Антон и Клавдий Семенович Немешаев. Они наблюдали за тем, как, напившись чая, дачники отправлялись в лес. Сначала Глеб с бабушкой шли по грунтовой дороге, обходили лужи, оставшиеся в колеях после ночного дождя. На открытых пространствах — там, где лес отступал от дороги, — гулял ветер, и поверхность луж покрывалась рябью. В таких местах с деревьями уходила тень, а лучи солнца были уже по-настоящему горячи. Глеб чувствовал их тяжесть на плечах — ему казалось, что они пригибали его к земле, и шел, сутулясь. В ветре уже не было свежести, в нем нет-нет да и чувствовался неизвестно откуда принесенный зной. Они сворачивали с дороги в лес. Ноги их утопали в глубоком мху. Сосны были невероятно высокими и мощными. Были чем-то противоположным по отношению к дому пани Марии, заключавшему весь мир в шкатулку. А тут мир как бы расправлялся, показывал, каким огромным может быть. Но этим дело не оканчивалось: ночью, когда гас свет на летней веранде, мир являл свои истинные размеры и в саду Поляковских. На черноте неба выступали звезды. Под ними, в мигании сигнальных огней, беззвучно пролетали самолеты — маленькие и беззащитные. Призывая летчиков к осторожности, пан Тадеуш негромко рассказывал им с земли, как просто в таких случаях соскользнуть в черную бездну. Все-таки земля уютна, и хорошая беседа на крыльце, и вечерняя рыбалка... Всего этого, знаете ли, было бы жаль лишиться. Не говорю уже об ударах падающих яблок о землю. Они хоть и глухи, но, взятые в своей отдельности ночью, производят, я вам доложу, впечатление — особенно, когда летит крупная антоновка. Метеорит! А скрип калитки на ржавых петлях — на высоте 8 000 метров его нет, он существует только здесь. Тадеуш подходил к калитке и начинал ее открывать и закрывать. Ну? Что? Где еще вы найдете такой первоклассный скрип? Сто раз мог смазать петли, мне ж это раз плюнуть, но не смазываю, чтобы сохранить чистоту звука. Он, между прочим, находится под охраной ЮНЕСКО — такой это скрип... Прищурившись, пан Тадеуш посматривал на беспечные самолеты, и в глубине души ему было горько, что он никогда не летал. Изредка делал кругообразные движения папироской — это была команда самолетам сбросить высоту. Они его, за редкими исключениями, слушались. Снижались — куда им было деться? Время от времени он задумчиво приближался к забору, и из мрака неслось приглушенное бульканье. Вернувшись и вытерев губы, в разговоре

с пролетающими мимо пан Тадеуш переходил на шепот. Да, панове, можно сказать, что моя жизнь прошла на этих десяти сотках. Допустим, что она сложилась не так, как я хотел. А может, и просто сложилась. Схлопнулась. Смялась, как этот спичечный коробок (звук сминаемого коробка). Стала, если позволите, узкой. Подняв ладонь, пан Тадеуш демонстрирует летному составу раздавленный коробок: и даже плоской... Но упаси вас Бог забираться в те высоты, откуда уже нет возврата. Это, панове, говорю я, который лучше других понимает, *что* есть отсутствие пределов.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абашев Владимир Васильевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций филологического факультета Пермского государственного университета. Сфера научных интересов: семиотика пространства, художественные миры поэтов конца XIX–начала XX века.
E-mail: vv_abashev@mail.ru

Избранные работы

1. *Пермь как текст*, Пермь 2000 [2-е изд. 2008].
2. *Ананас на русской почве: о стихотворении Андрея Белого «На горах»*, «Russian Literature» [Амстердам] 2002, vol. 51, № 2, с. 121–143.
3. «*Сеется в немощи, восстает в силе...*»: о душе и теле в поэзии Владислава Ходасевича, в кн.: *Тело, дух и душа в русской литературе и культуре = Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur*, hg. J. van Baak, S. Brouwer (= «Wiener Slawistischer Almanach», Band 54), München 2004, с. 253–273.
4. *Б. Л. Пастернак*, в кн.: *Русская литература XX века: 1930–середина 1950-х годов: учебное пособие для студентов учреждений высшего образования: в двух томах*, под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, М. А. Литовской, т. 2, Москва 2014, с. 125–164.
5. *Литература в эпоху медиаконвергенции*, «Филологические науки» [Москва] 2018, № 2, с. 103–113 [соавтор М. П. Абашева].

Абашева Марина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории литературы и методики ее преподавания филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций филологического факультета Пермского государственного университета. Научные интересы: изучение современной русской литературы в контексте культуры, семиотика и поэтика литературы, гендерная и региональная проблематика культуры, проблемы социологии литературы и вопросы влияния на литературу цифровых технологий.
E-mail: m.abasheva@gmail.com

Избранные работы

1. *Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности*, Пермь 2001.
2. *Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков*, Пермь 2007 [соавтор Н. В. Воробьева].
3. *The Literary Prize as a Means to an End: An Insider's Notes*, «Russian Studies in Literature» [Армонк, Нью-Йорк] 2012, vol. 48, № 4, с. 63–73.
4. *Русская проза в эпоху Интернета. Трансформации в поэтике и авторская идентичность*, Пермь 2013 [соавтор Ф. А. Катаев].
5. *Функция первичных речевых жанров в прозе Михаила Шишкина*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 113–122.

Амберг Лоренцо (Amberg Lorenzo) — доктор философии I, славист. Посол Швейцарии в отставке. После завершения 25-летней дипломатической карьеры занимается классической и современной русской литературой и культурными связями между Россией и Западом.

E-mail: lorenzoamberg@gmail.com

Избранные работы

1. *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Werk N. V. Gogol's*, Bern 1985.
2. *I. Ehrenburg, Und sie bewegt sich doch*, Münster 1986 [перевод].
3. *L. Borodin, Die dritte Wahrheit*, Freiburg im Breisgau 1989 [перевод].
4. «Где бы я ни брёл по Цюриху, ленинская тень так и висела надо мной»: заметки о швейцарских годах А. И. Солженицына [Нансеновские чтения, Санкт-Петербург; в печати].
5. «Скрепление судеб»: о значении Восточной Пруссии в жизни и творчестве А. И. Солженицына [Дом русского зарубежья, Москва; в печати].

Бондарь Константин Витальевич (Bondar Konstantin) — кандидат филологических наук, научный сотрудник Центра исследований еврейской диаспоры имени Гольдштейна-Горена Тель-Авивского университета. Сфера научных интересов: древнерусская литература и культура, история славянской Библии, еврейско-славянские культурные контакты и еврейско-славянская книжность, текстология, палеография, источниковедение русской литературы.

E-mail: bonko2008@yandex.com

Избранные работы

1. *Повести Соломонова цикла: из славяно-еврейского диалога культур*, Харьков 2011.
2. М. П. Погодин, *Марфа, Посадница Новгородская*, изд. подгот. Л. Г. Фризман, К. В. Бондарь, отв. ред. И. Г. Птушкина (= «Литературные памятники»), Москва 2015.
3. *Из наблюдений над текстами еврейско-славянской книжности*, «Хазарский альманах» [Москва–Киев] 2016, т. 14, с. 38–65.

4. *О типологии восточнославянских переводов с древнееврейского*, «Wschód Europy. Studia Humanistyczno-Społeczne = Восток Европы. Гуманитарно-общественные исследования = East of Europe. Humanities and social studies» [Люблин] 2017, vol. 3, № 1, с. 155–165.
5. *Хрущов И. П.*, в кн.: *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*, т. 6: С–Я, гл. ред. М. Я. Эдельштейн, Москва [в печати].

Бортновски Антони (Bortnowski Antoni) — доктор, адъюнкт кафедры русской литературы Института русской и украинской филологии Университета имени Адама Мицкевича в Познани. Сфера научных интересов: литературные образы Киева начала XX века, мемуаристика, русскоязычная литература Украины.
E-mail: a.bortnowski@amu.edu.pl

Избранные работы

1. *Образы Киева начала 20 века в «Киевских ведьмах» Ляды Лузиной и «Киевских бомбах» Андрея Кокотюхи*, в кн.: *(Non)Belonging: (Re)Reading Identities = (Nie) przynależność: (re)definicja tożsamości*, ed. by L. Sikorska, J. Jarząb, M. Frątczak, Poznań 2016, с. 85–95.
2. *Украина начала XX века глазами Константина Паустовского*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2016, z. 41, с. 5–14.
3. *Специфика восприятия страны детства и собственной национальной идентичности в романе Ирен Немировски «Вино одиночества»*, в кн.: *Žmogus kalbos erdvėje*, № 9: *Mokslinių straipsnių tęstinis leidinys*, red. A. Diomidova, L. Kamičaitytė, G. Bankauskaitė-Sereikienė, Kaunas 2017, с. 62–72.
4. *Образ Украины второй половины XIX wieku в творчестве Владимира Короленки*, «Studia Ukrainica Posnaniensia» 2017, z. 5, с. 223–229.
5. *Kijów początków XX wieku w twórczości pisarzy pochodzenia żydowskiego*, «Przegląd Środkowo-Wschodni», t. 2, red. J. Getka [и др.], Warszawa 2017, с. 183–198.

Выходилова Зденька (Vychodilová Zdeňka) — кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики философского факультета Университета имени Палацкого в Оломоуце, переводчик. Сфера научных интересов: общее языкознание, лингвистика текста, транслатология.

E-mail: zdenka.vychodilova@upol.cz

Избранные работы

1. *Výrazové prostředky textové soudržnosti v češtině v porovnání s ruštinou* [монография], Olomouc 2008.
2. *Výrazová úspornost v syntaxi současné ruštiny* [монография], Olomouc 2011.
3. *Введение в теорию перевода для русистов*, Olomouc 2013.
4. *Проблематика перевода фразеологизмов в контексте развития художественного перевода с русского на чешский язык*, «Slavia» [Прага] 2013, roč. 82, sešit 1–2 (= *Česká slavistika. Příspěvky k XV. Mezinárodnímu sjezdu slavistů Minsk 20.–27.8.2013*), с. 259–271.
5. *Язык современной русскоязычной прозы как транслатологическая проблема*, «Rossica Olomucensia» 2014, vol. 53, num. 1, с. 25–32.

Говорухина Юлия Анатольевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры журналистики и литературоведения Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета в Красноярске, профессор кафедры русского языка филиала Военно-морской академии в Калининграде. Сфера научных интересов: теория и история литературной критики, современная русская литература, анализ художественного текста.

E-mail: yuliya_govoruhina@list.ru

Избранные работы

1. *Русская литературная критика на рубеже XX–XXI веков: монография*, Красноярск 2012.
2. *Власть, запреты, нарушения без наказания в современной литературной критике*, «Новое литературное обозрение» [Москва] 2013, № 119, с. 123–139.
3. *Русская литературная критика на рубеже XX–XXI веков*, «Russian Literature» [Амстердам] 2015, vol. 77, № 3, с. 337–366.
4. *И. Бродский как читатель*, «Сибирский филологический журнал» [Новосибирск] 2015, № 2, с. 242–247.
5. *Фантомная самоидентичность эмигрантов четвертой волны (по материалам публицистики журналов «Литературный европеец» и «Мосты»)*, «Вестник Томского государственного университета» 2016, № 4 (42), с. 114–123.

Горбенко Александр Юрьевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания филологического факультета Красноярского государственного педагогического университета имени В. П. Астафьева. Научные интересы: феномен жизнотворчества и жизнотворческие стратегии литераторов XX–XXI веков, социология литературы, литературное «воображение» Сибири и идеологическое конструирование сибирского пространства, современная русская литература.

E-mail: al_gorbenko@mail.ru

Избранные работы

1. *Георгий Гребеницков как Лев Толстой: «толстовский текст» жизнестроительства Г. Д. Гребеницкова*, в кн.: *Алтайский текст в русской культуре: сборник статей*, вып. 6, ред. М. П. Гребнева, Барнаул 2015, с. 99–113.
2. *К механизмам жизнестроительства Георгия Гребеницкова: Чураевка как реплика скита Сергея Радонежского*, «Вестник Кемеровского государственного университета» 2015, т. 3, № 4 (64), с. 193–197.
3. *«Белые пятна» на карте русского традиционализма: Георгий Гребеницков в перспективе «деревенской прозы» (к постановке проблемы)*, в кн.: *Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография*, отв. ред. Н. В. Ковтун, Москва 2016, с. 44–59.
4. *Чураевка и Ясная Поляна: рецепция толстовской модели в жизнестроительстве Г. Д. Гребеницкова*, «Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева» 2017, № 1 (39), с. 150–155.

5. *Деревня как «цитата» из романа: от хронотопа к топониму в утопическом житнетворчестве Георгия Гребенщикова*, в кн.: *Геопоэтика Сибири и Алтая в отечественной культуре XIX–XX веков: сборник научных статей*, отв. ред. А. И. Куляпин, Барнаул 2017, с. 12–25.

Гримова Ольга Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики филологического факультета Кубанского государственного университета в Краснодаре. Сфера научных интересов: теория литературы, современный русский роман.

E-mail: astra-vesperia@mail.ru

Избранные работы

1. *Нарративная интрига в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»*, «Narratorium» [Москва] 2014, № 1 (7), <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633119>.
2. *Жанровое своеобразие романа «Доктор Живаго»*, в кн.: *Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении*, под ред. В. И. Тюпы, Москва 2014, с. 308–342.
3. *Поэтика энигматической интриги в романе Е. Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов»*, «Narratorium» [Москва] 2015, № 1 (8), <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=12116>.
4. *Нарративная поэтика романа Михаила Шишкина «Взятие Измаила»: поиск инварианта*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 175–187.
5. *Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор»*, «Новый филологический вестник» [Москва] 2017, вып. 43, с. 48–58.

Журавель Ольга Дмитриевна — доктор филологических наук, заведующая кафедрой теории и истории журналистики и заместитель по научной работе директора Гуманитарного института Новосибирского государственного университета, ведущий научный сотрудник Института истории Сибирского отделения Российской академии наук. Область научных интересов: историческая поэтика, мифопоэтика, медиэвистика, русская литература и духовная культура XVII–XXI веков.

E-mail: olga_zhuravel@mail.ru

Избранные работы

1. *Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе*, Новосибирск 1996.
2. *Литературные памятники Тобольского архиерейского Дома XVII века*, Новосибирск 2001 [соавтор Е. К. Ромодановская].
3. *Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам: тексты и комментарии: в трех томах*, отв. ред.: Н. Н. Покровский, Г. Д. Ленхофф, т. 1: *Житие св. княгини Ольги. Степени I–X*, Москва 2007 [соавторы Н. Н. Покровский, А. В. Сиренов]; т. 2: *Степени XI–XVII*, Москва 2008.

4. *Литературное творчество старообрядцев XVIII–начала XXI вв.: темы, проблемы, поэтика*, Новосибирск 2012.
5. *Урало-Сибирский патерик: тексты и комментарии: в трех томах*, кн. 1 (т. 1–2), Москва 2014 [соавторы Н. Н. Покровский, Н. Д. Зольникова]; кн. 2 (т. 3), Москва 2016 [соавтор Н. Д. Зольникова].

Зывэрт Александра (Zywert Aleksandra) — хабилированный доктор, профессор кафедры русской литературы Института русской и украинской филологии Университета имени Адама Мицкевича в Познани. Сфера научных интересов: литература третьей волны русской эмиграции, современная русская литература. E-mail: olazywert@o2.pl

Избранные работы

1. *Романы Бориса Пильняка 20-х годов*, Poznań 2001.
2. *Pisarstwo Władimira Wojnowicza*, Poznań 2012.
3. *Smak życia — smak śmierci («Uczta» Władimira Sorokina)*, в кн.: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 11: *Zmysły*, pod red. I. Malej, E. Tyszkowskiej-Kasprzak (= «Slavica Wratislaviensia», nr 158), Wrocław 2014, с. 337–347.
4. *Opowieści grozy Anny Starobiniec*, «Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog» [Познань] 2015, t. 5, с. 373–386.
5. *Образ России и Америки в творчестве Юрия Дружникова*, в кн.: *Литература русской эмиграции*, ed. 3. Пехал, Olomouc 2016, с. 68–76.

Иванова Наталья Борисовна — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, первый заместитель главного редактора журнала «Знамя», литературовед и литературный критик. Научные интересы: классическая, современная и новейшая русская литература, творчество Юрия Трифонова, Фазила Искандера, Бориса Пастернака.

E-mail: nativan1@gambler.ru

Избранные работы

1. *Пастернак и другие*, Москва 2003.
2. *Невеста Букера. Критический уровень 2003/2004*, Москва 2005.
3. *Борис Пастернак: времена жизни*, Москва 2007.
4. *Русский крест. Литература и читатель в начале века*, Москва 2011.
5. *Феникс поет перед солнцем*, Москва 2015.

Импости Габриэлла Элина (Imposti Gabriella Elina) — доктор филологических наук, профессор русской литературы Университета г. Болоньи, заведующая аспирантурой по современным языкам, литературам и культурам. Научные интересы: сравнительное изучение русского и итальянского футуризма, теория русского стихосложения начала XIX века, русский романтизм и его связи с английской литературой, творчество современных русских писательниц, гендерные исследования в Российской Федерации, тема фантастического в русскоязычной

литературе XIX–XXI веков, творчество Федора Достоевского и Льва Толстого, теория и практика автоперевода, кинематограф Анджея Вайды.

E-mail: gabriella.imposti@unibo.it

Избранные работы

1. *Aleksandr Christoforovič Vostokov: dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, Bologna 2000.
2. *Роль звукоподражания в поэтиках итальянского и русского футуризма. Маринетти, Крученых и Хлебников*, в кн.: *Поэзия и живопись: сборник статей в честь Н. И. Харджиева*, сост. и общая ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова, Москва 2000, с. 469–479.
3. *La grande muta si è messa a parlare*, в кн.: *LEI. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, G. Imposti, N. Fateeva, Pisa 2008, с. 5–20.
4. *Janus Bifrons, Janus Cerus: strategie traduttive e autotraduttive in Nabokov*, в кн.: *Autotraduzione e Riscrittura*, a cura di A. Ceccherelli, G. Imposti, M. Perotto, Bologna 2013, с. 255–266.
5. *The First World War in Italian and Russian Futurism: F. T. Marinetti, Vladimir Mayakovsky and Velimir Khlebnikov*, в кн.: *International Yearbook of Futurism Studies*, ed. by G. Berghaus, Berlin–Boston 2016, с. 269–301.

Калафатич Жужанна (Kalafatics Zsuzsanna) — кандидат филологических наук, старший преподаватель Будапештского экономического университета, заведующая кафедрой русского языка. Область научных интересов: культура Серебряного века, творчество Алексея Ремизова, поэтика модернистской прозы, постмодернистский роман.

E-mail: kalafatics.zsuzsanna@uni-bge.hu

Избранные работы

1. *Театральная утопия А. Ремизова в контексте театральных исканий начала XX века*, «Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae» [Будапешт] 2008, № 53, с. 365–373.
2. *Вариации на тему распада (Постсоветская действительность и ее художественные интерпретации в современной русской прозе)*, в кн.: *От модернизма к постмодернизму: сборник статей в честь профессора Халины Вашкелевич*, ред. А. Скотницка и Я. Свежий, Краков 2014, с. 623–633.
3. *Дискурс насилия и тема смерти в русской постмодернистской прозе*, в кн.: *Мортальность в литературе и культуре*, сост. А. Г. Степанов, В. Ю. Лебедев, Москва 2015, с. 368–375.
4. *Реализация тропов как риторический прием Владимира Сорокина*, в кн.: *Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne*, red. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 2016, с. 107–116.
5. *Posztmodernen innen és túl. A kortárs orosz próza dilemmái*, Budapest 2018.

Каманьи Филиппо (Camagni Filippo) — магистр, аспирант филологического факультета Ягеллонского университета. Область научных интересов: жизнь, смерть и бессмертие как онтологические проблемы в русской литературе XXI века.
E-mail: filiprocamagni@gmail.com

Избранные работы

1. *Герой Сергея Довлатова на краю экзистенциальной бездны*, «Przegląd Rusycystyczny» [Катовице] 2016, № 2 (154), с. 155–160.
2. «Анабасис» в романе Михаила Шишкина «Венерин волос», в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 249–263.
3. *Человеческое бессмертие в романе Евгения Водолазкина «Авиатор»*, в кн.: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 13: *Tanatos*, cz. 1, pod red. E. Tyszkowskiej-Kasprzak we współpracy z S. Kamińską-Maciąg (= «Slavica Wratislaviensia», nr 167), Wrocław 2018, с. 615–625.

Кахла Элина (Kahla Elina) — доктор философии, адъюнкт-профессор русской истории культуры, сотрудник Александровского института при Хельсинкском университете, менеджер по связям с общественностью, редактор. Переводчик на финский язык, в частности текстов Нины Берберовой, Евгения Водолазкина, Грэма Грина, Майи Кучерской, Людмилы Улицкой, Марины Цветаевой, Бориса Ширяева. Сфера научных интересов: русская культура и литература, Православная церковь, культура и общество, социология.

E-mail: elina.kahla@helsinki.fi

Избранные работы

1. *Life as Exploit: Representations of the Twentieth-Century Saintly Women in Russia* [докторская диссертация], Helsinki 2007.
2. *Tuli ja valo. Kertomuksia pyhistä naisista* [*Огонь и свет. Рассказы о святых женах*], Irina Zatulovskajan kuvitus [с иллюстрациями Ирины Затоловской], Helsinki 2010.
3. *Kirjallisuuden varhaisvaiheet: 900-luvulta 1600-luvun loppuun* [*Ранняя эпоха русской литературы X–XVII века*], в кн.: *Venäläisen kirjallisuuden historia* [*История русской литературы*], toim. K. Ekonen ja S. Turoma, Helsinki 2010 (2-е изд. 2015), с. 15–92.
4. *The Russian Orthodox Church Today: Transformations between Secular and Sacred*, в кн.: *Philosophical and Cultural Interpretations of Russian Modernisation*, ed. by K. Lehtisaari & A. Mustajoki, Abingdon 2015, с. 59–74.
5. *Размышляющий пейзаж: русская Финляндия и финский Петербург*, под ред. Э. Кахла, Санкт-Петербург 2017.

Козиол Александра (Kozioł Aleksandra) — магистр, выпускница Института восточнославянской филологии, аспирантка факультета международных и политических исследований Ягеллонского университета. Сфера научных интересов: современная русская литература, теоретические и практические аспекты перевода, культура и общество России.

E-mail: koziol.sasza@gmail.com

Избранные работы

1. *Cechy szczególne konfliktu w dramacie «Три сестры» Antona Czechowa*, «(W)koło Rosji» [Краков] 2015, nr 1, с. 13–20.
2. *Kobieta jako kamień probierczy zbędnego człowieka (na przykładzie wybranych utworów Iwana Turgieniewa)*, «(W)koło Rosji» [Краков] 2015, nr 2, с. 33–42.
3. *Satyra w «Martwych duszach» Nikołaja Gogola*, «(W)koło Rosji» [Краков] 2015, nr 3, с. 7–12.
4. Е. Водолазкин, «*Лавр*» [перевод на польский язык фрагментов романа], «(W)koło Rosji» [Краков] 2017, nr 1, с. 59–62.
5. *Реалии как потенциальный носитель чуждости в тексте перевода*, в кн.: *Слово, фраза, текст глазами молодого филолога*, научн. ред. В. Мякишев, Варшава 2017, с. 155–166.

Кравченкова Евгения Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы филологического факультета Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина в Москве. Научные интересы: русская проза XX–XXI веков.

E-mail: eakr@mail.ru

Избранные работы

1. *Московское подполье в романе В. С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»*, в кн.: *Москва и «московский текст» в русской литературе XX века: материалы VIII Виноградовских чтений*, ред.-сост. Н. М. Малыгина, Москва 2005, с. 109–125.
2. *Эволюция пространственной организации произведений В. С. Маканина*, в кн.: *Восток — Запад: пространство русской литературы: материалы Международной научной конференции (заочной)*, отв. ред. А. М. Буланов, Волгоград 2005, с. 404–414.
3. «*Цитаты из вечности*» и их роль в творчестве В. С. Маканина, в кн.: *Славянскія літаратуры у кантэкście сусветнай = Slavonic Literatures within the World Context: VII Міжнародная навуковая канферэнцыя: у 3 т., т. 2*, рэдкал.: Г. М. Бутырчык [и др.], Мінск 2010, с. 219–224.
4. «*Once GPU came to Aesop...*»: *Political Fables in Russian Literature of the Twentieth and Twenty-First Centuries*, в кн.: *Aesopic voices: Re-framing truth through concealed ways of presentation in the 20th and 21st centuries*, ed. by G. Reifarth and Ph. Morrissey, Cambridge 2011, с. 101–127.
5. *Образ преподавателя в университетских романах Д. Лоджа и И. Грековой*, в кн.: *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13–20.09.2015)*, редкол.: Л. А. Вербицкая, К. А. Рогова, Т. И. Попова [и др.], в 15 т., т. 14, Санкт-Петербург 2015, с. 303–308.

Красильников Роман Леонидович — доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории, истории культуры и этнологии Института культуры и туризма Вологодского государственного университета. Научные интересы: поэтика русской литературы, литература и новые медиа, литературоведческая танатология.

E-mail: krasilnikov.rl@gmail.com

Избранные работы

1. *К проблеме героического в теории и истории литературы*, «Вестник Московского университета», серия 9: «Филология» 2010, № 2, с. 70–80.
2. *Танатологические мотивы в художественной литературе: (введение в литературоведческую танатологию)*, Москва 2015.
3. *Об эстетическом анализе художественной литературы*, «Вестник Вологодского государственного университета», серия: «Гуманитарные, общественные, педагогические науки» 2016, № 3, с. 56–60.
4. *Современная российская литература и Интернет: проблемы взаимодействия*, «Вестник Череповецкого государственного университета» 2017, № 6, с. 105–112.
5. *Современная российская поэзия на телевидении (на примере передачи «Вслух»)*, «Вестник Московского городского педагогического университета», серия: «Филология. Теория языка. Языковое образование» 2017, № 4 (28), с. 16–24.

Кун Михаэль (Kuhn Michael) — магистр, выпускник Института славистики и кавказологии философского факультета Йенского университета имени Фридриха Шиллера, аспирант филологического факультета Ягеллонского университета. Научные интересы: новейшая русская литература, немецкие мотивы в русской литературе XXI века, творчество Ивана Тургенева.

E-mail: michael.kuhn.slavistik@gmail.com

Избранные работы

1. *Bedeutungen und Wirkung der Gerechtigkeitsgöttin-Statuette im Roman «Aviator» von Evgenij Vodolazkin*, в кн.: *Junge Slavistik im Dialog VIII: Beiträge zur XIII. Internationalen Slavistischen Konferenz*, hg. A. Weigl, N. Nübler, Y. Movchan [и др.], Hamburg 2019, с. 67–77.

Липовецкий Марк Наумович (Lipovetsky Mark) — доктор филологических наук, профессор университета Колумбия в Нью-Йорке, литературовед и литературный критик, автор десяти монографий и около двухсот статей, выходящих в российской и зарубежной научной и литературной периодике. Соавтор академических учебников по русской литературе. Научные интересы: русская литература XX–XXI веков, русский постмодернизм, постсоветская культура.

E-mail: mark.leiderman@colorado.edu

Избранные работы

1. *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х–2000-х годов*, Москва 2008 (итальянский перевод: *Paralogie. Trasformazioni del discorso (post)modernista nella cultura russa dagli anni Venti*

- agli anni Duemila*, traduttore M. Ghilarducci, Rome 2014; польский перевод: *Paralogie: Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*, tłum. P. Fast, K. Syska, Katowice 2018).
2. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Bristol–Chicago 2009 (изд. на русском языке: *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой русской драмы*, Москва 2012) [соавтор Б. Боймерс].
 3. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture*, Boston 2011.
 4. *Postmodern Crises: From «Lolita» to Pussy Riot*, Brighton, MA 2017.
 5. *A History of Russian Literature*, Oxford 2018 [соавторы А. Kahn, S. Sandler, I. Reyfman].

Мальцева Вероника Валериевна (Мальцева Вероніка Валеріївна) — преподаватель, аспирант кафедры русского языка филологического факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. Сфера научных интересов: дискурс-анализ, постмодернизм.

E-mail: veromalts@gmail.com

Избранные работы

1. *Дискурс во власти стереотипов. Деконструкция языка в романе Владимира Сорокина «Норма»*, «Вісник Дніпропетровського університету», серія: «Мовознавство» 2017, № 23 (1), с. 69–77.
2. *Полидискурсивность как преодоление линейности текста (на материале романа Е. Г. Водолазкина «Лавр»)*, «Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды» 2017, № 1 (60), с. 28–33.
3. *В поисках утраченной идентичности: полидискурсивность в романе Саши Соколова «Школа для дураков»*, «Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки» 2017, № 44, с. 213–218.
4. *Чужое слово чуждого мира: проблематизация власти дискурса в романе Виктора Пелевина «Т»*, «Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна», серія: «Філологія» 2017, вип. 77, с. 75–80.
5. *Лингвистические методы анализа художественного дискурса*, «Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды» 2018, № 4 (66), с. 11–17.

Маркуччи Джулия (Marcucci Giulia) — доктор филологических наук, славист, научный сотрудник Университета для иностранцев г. Сиены. Научные интересы: современная русская литература, русский язык художественного текста, русское кино, перевод, поэтика Антона Чехова, автобиографические тексты.

E-mail: marcucci@unistrasi.it

Избранные работы

1. *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909–1973)*, Roma 2011.
2. *Осколки «Демона» итальянского пионера русского кино Дж. Витротти*, в кн.: *Лермонтовские чтения — 2015. Синтез искусств в Лермонтовском наследии: сборник статей = Lermontov Readings — 2015. The Synthesis of Arts in Lermontov's Heritage: A Collection of Papers*, ред. совет: О. В. Миллер, Е. И. Анненкова, Г. В. Москвин, Н. Н. Акимова, Санкт-Петербург 2016, с. 148–154.
3. A. Astvacaturov, *Tra tradizione e innovazione. Il racconto russo oggi*, в кн.: *Falce senza martello. Racconti post-sovietici* [перевод с русского под ред. Дж. Маркуччи], Bari 2017, с. 239–264.
4. *Cinema/Letteratura: Il passato stregato riflesso nel presente senza futuro. (God literacy, Vera, Intervista con Aleksandr Snegirev)*, «Avtobiografija» [Падуя] 2017, № 6, с. 235–253.
5. *Smells, Things, Sounds: Signs of the Past in the Works by A. A. Astvatsurov*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2018, т. 11, № 3, с. 374–384.

Мартьянова Ирина Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена в Санкт-Петербурге. Научные интересы: киноинтерпретация текстов разных жанров, дискурс современной русской прозы, русский язык как иностранный, теоретические и прикладные аспекты риторики, синтаксис русского языка.

E-mail: irine.pismo@gmail.com

Избранные работы

1. *Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографичности*, Санкт-Петербург 2001.
2. *Текст киносценария и киносценарий текста*, Санкт-Петербург 2003.
3. *Кинематограф русского текста*, Санкт-Петербург 2009.
4. *Практический курс русского языка для переводчиков*, Санкт-Петербург 2010.
5. *Текстообразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры*, Санкт-Петербург 2014.

Михайлова Галина Павловна (Michailova Galina) — доктор гуманитарных наук, профессор кафедры русской филологии Института языков и культур Балтийского региона филологического факультета Вильнюсского университета. Сфера научных интересов: история, теория и поэтика русской литературы XX–XXI веков.

E-mail: galina.michailova@ff.vu.lt

Избранные работы

1. *Анализ и интерпретация художественного текста. Русская литература XX века*, Vilnius 2000.
2. *Lectures en civilisation russe: histoire et culture contemporaine*, Paris 2003.

3. *Ankstyvasis rusų futurizmas = Ранний футуризм*, Vilnius 2017.
4. «Пусть все сказал Шекспир...». *Культурные контексты Анны Ахматовой*, Vilnius 2017.
5. *The Russian European: The Phenomenon of Mikhail Shishkin*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2017, т. 9, № 10, с. 1368–1381.

Мотеюнайте Илона Витаутасовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы факультета русской филологии и иностранных языков Псковского государственного университета. Научные интересы: история русской литературы, современная русская литература, «толстый» журнал в современном литературном процессе, теория литературы.

E-mail: ilona_motya@mail.ru

Избранные работы

1. *Образ «цельного» человека в хрониках Н. С. Лескова «Соборяне», «Захудалый род» и диалоги П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», «На горах»*, Псков 2004.
2. *Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков*, Псков 2006.
3. *Герои Василия Шукшина и литература: чтение «простого советского человека»*, «Slāvu lasījumi — Славянские чтения — Slavic Readings», вып. 10, гл. ред. А. Станкевич, Daugavpils 2014, с. 158–168.
4. *Женщина, государство и материнство в романах Елены Чижовой (на материале романов «Время женщин» и «Терракотная старуха»)*, «ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie» [Гренобль] 2017, № 29.
5. *Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 227–238.

Мякишев Владимир Павлович (Miakiszew Władimir) — хабилированный доктор, профессор кафедры русского языкознания Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета. Научные интересы: языки Великого княжества Литовского, восточнославянские рукописи и старопечатные книги, судьбы книг и библиотечных собраний, язык переводной литературы Московской Руси XVI века, межязыковая омонимия, историческая антропонимика, инновационные процессы в русском языке.

E-mail: wladimir.miakiszew@uj.edu.pl

Избранные работы

1. *«Слово о полку Игореве» в рукописном комментарии и судьбе анонимного исследователя XIX века*, Воронеж 2000 [соавтор Н. М. Федосова].
2. *Язык Литовского Статута 1588 года*, Kraków 2008.
3. *Кириллические издания Литовского Статута 1588 года*, Kraków 2014.

4. *Иконостас Иосифовского собора в Могилеве: обращение к прошлому с надеждой на будущее*, в кн.: *Гісторыя Магілева: мінулае і сучаснасць*, укл. М. А. Баццокоў, І. А. Пушкін, Магілёў 2017, с. 298–311.
5. *Неразделимое творческое наследие: стихотворения Виславы Шимборской в переводе Анны Ахматовой и Анатолия Наймана*, «Slavia Orientalis» [Варшава] 2018, nr 1, с. 143–164.

Палфальви Лайош (Pálfalvi Lajos) — хабилитированный доктор, доцент, заведующий кафедрой польской филологии Католического университета имени Петра Пазманя в Будапеште. Научные интересы: польская литература XX–XXI веков, польская школа эссе, средневропейский постколониализм.

E-mail: palfalvi.lajos@indamail.hu

Избранные работы

1. *Выратаванне з Умоніі ў гісторыю*, «Arche» [Минск] 2014, № 5, с. 553–566.
2. *A Transz-atlantik megállói*. Gombrowicz, Budapest 2015.
3. *Węgierski Gibraltar i serbskie Ateny*, в кн.: *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej: Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja*, red. nauk. B. Bakula [и др.], Poznań 2015, с. 447–459.
4. *The «Hungarian Singer» on the Carpathian Hasidim*, в кн.: *Galician Poliphony. Places and Voices*, ed. by A. Molisak and J. Wierzejska, Warsaw 2015, с. 157–165.
5. *Janek und Xenia. Ethnische Stereotype über Polen in einem preußischen Unterhaltungsroman*, в кн.: *Verschränkte Kulturen. Polnisch-deutschler und ungarisch-deutscher Literatur- und Kulturtransfer*, hg. T. Harmat, Z. Soproni, Berlin 2018, с. 35–50.

Пацyno Витольд (Pacyno Witold) — магистр, аспирант филологического факультета Ягеллонского университета. Научные интересы: медиэвализм в новейшей русской литературе, а также влияние средневековых заимствований на современное российское общество.

E-mail: witoldpacyno@gmail.com

Избранные работы

1. *Jurodiwy — leksyka ekspresywno-emocjonalna jako element stylizacji*, в кн.: *Przekład i emocje*, pod red. P. Fasta, T. Brzostowskiej-Tereszkiewicz, J. Pisarskiej (= «Studia o Przekładzie», nr 45), Katowice 2017, с. 185–203.
2. *Медиэвалистический текст в современной русской литературе как ответ на поиски идентичности после распада СССР*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2019, t. 44, № 1, с. 201–210.

Разумовская Вероника Адольфовна — кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры делового иностранного языка Института экономики, управления и природопользования Сибирского федерального университета в Красноярске, руководитель Красноярского регионального отделения Союза переводчиков России. Научные интересы: переводоведение, теория языка, семиотика, фоносемантика, языки малочисленных народов России.

E-mail: veronica_raz@hotmail.com

Избранные работы

1. *Translating Aboriginal Siberian and Circumpolar Cultures in Russia*, в кн.: *Translators, Interpreters, and Cultural Negotiators Mediating and Communicating Power from the Middle Ages to the Modern Era*, ed. by F. M. Federici and D. Tessicini, London 2014, с. 190–212.
2. *Тексты русского традиционализма в переводах: случай В. Астафьева*, в кн.: *Русский традиционализм: история идеология, поэтика, литературная рефлексия*, отв. ред. Н. В. Ковтун, Москва 2016, с. 406–420.
3. *Переводимость культурной информации и стратегии художественного перевода*, «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета», серия 9: «Филология. Востоковедение. Журналистика» 2016, № 4, с. 110–121.
4. «Урок каллиграфии» Михаила Шишкина как объект перевода и вызов переводчикам, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 423–438.
5. «Strong» *Texts of the Russian Literature in Translations: Cultural and Language Comprehension*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2018, т. 11, № 1, с. 139–145.

Распопов Александр (Rasapou Aliaksandr) — доктор, адъюнкт кафедры русской литературы в Институте русской и украинской филологии Университета имени Адама Мицкевича в Познани. Научные интересы: современная русская литература и кино, вопросы теории и практики перевода.

E-mail: arasr@amu.edu.pl

Избранные работы

1. «Trznadle» *Denisa Osokina: tradycja, rytuał, fikcja*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2012, z. 37, с. 212–218.
2. «Недоверие к грамматике» как условие творчества А. Введенского и Л. Витгенштейна, «Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog» [Познань] 2015, t. 5, с. 285–298.
3. *Александр Введенский и традиция абсурда* [монография], Poznań 2016.
4. *К вопросу о функционировании анималистической образности в прозе Михаила Шишкина*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 147–163.
5. *Особенности временной организации в романе Е. Водолазкина «Авиатор»*, в кн.: *Антропология времени: сборник научных статей: в двух частях*, ч. 1, ред. Т. Е. Автухович, Гродно 2017, с. 220–228.

Рыбальченко Татьяна Леонидовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Томского государственного университета. Научные интересы: русская литература второй половины XX–начала XXI века: поэтика, философская проблематика, художественные течения.

E-mail: talery.48@mail.ru

Избранные работы

1. «Палата № 6» А. П. Чехова как предтеча «палат номер...» в русской прозе второй половины XX в., в кн.: *Чехов и время: сборник статей*, ред. Е. Г. Новикова (= Русская классика: Исследования и материалы, вып. 7), Томск 2011, с. 166–194.
2. *Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе*, «Вестник Томского государственного университета. Филология» 2013, № 6, с. 87–100.
3. *The Life of the Canon in the Various Forms of Reference to the Classics by Contemporary Russian Writers*, в кн.: *Russian Classical Literature Today: The Challenges /Trials of Messianism and Mass Culture*, ed. by Y. Lyutskanov, H. Manolakev and R. Rusev, Cambridge 2014, с. 72–88.
4. *Музыкальные знаки интертекста в романе Л. Леонова «Русский лес» («Серенада» Брага в романе Леонова и рассказе А. П. Чехова «Черный монах»)*, «Сибирский филологический журнал» [Новосибирск] 2015, № 1, с. 79–86.
5. *Роман А. Иличевского «Матисс» в контексте романа А. Платонова «Счастливая Москва»: антропологический аспект*, «Вестник Томского государственного университета. Филология» 2016, № 3 (41), с. 135–155.

Сабо Тюнде (Szabó Tünde) — хабилитированный доктор, доцент кафедры славянской филологии Печского университета. Сфера научных интересов: поэтика романов Федора Достоевского, проблемы современной русской прозы на фоне литературной традиции.

E-mail: sztunde1512@gmail.com

Избранные работы

1. *Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой* [монография], Szombathely 2015, <https://szlavftblog.wordpress.com/2017/02/06/megjelent-szabo-tunde>.
2. *Гетеротопии истории и гетеротопии наррации — роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»*, в кн.: *Гетеротопии: миры, границы, повествование*, ред. Г. Михайлова, И. Видугирите, П. Лавринец (= «Literatūra», vol. 57, № 5), Вильнюс 2015, с. 316–325, <http://www.journals.vu.lt/literatura/article/view/10221>.
3. *Двойная динамика сюжета в произведениях Л. Улицкой «Веселые похороны» и «Искренне ваши Шурик»*, «Studia Slavica Savariensia» [Сомбатхей] 2016, № 1–2, с. 397–404, http://bib.irb.hr/datoteka/865090.SSS_2016.1-2.pdf.
4. *Биография и орнаментализм в постмодернистском романе о Достоевском («Лето в Бадене» Л. Цыпкина)*, «Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica» 2017, № 10, с. 67–80.
5. *Достоевский-игрок: реальность и художественный образ*, «Mundo Eslavo» [Гранада] 2017, № 16, с. 254–261, <http://www.mundoeslavo.com/index.php/meslav/article/view/253>.

Савкина Ирина Леонардовна (Savkina Irina) — кандидат филологических наук, доктор философии, университетский лектор отделения русского языка,

культуры и перевода Тамперского университета. Сфера научных интересов: автодокументальные жанры, гендерные исследования, современная российская литература.

E-mail: irina.savkina@tuni.fi

Избранные работы

1. *Род/дом: семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова*, в кн.: *Семейные узы: модели для сборки*, кн. 1, сост. и ред. С. Ушакин, Москва 2004, с. 156–184.
2. *Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*, Москва 2007.
3. *Heroes of Capitalist Labor and Consumer Shock Brigades*, «Russian Studies in Literature» [Армонк, Нью-Йорк] 2012, vol. 48, № 1, с. 47–65.
4. *Картографируя популярное*, в кн.: *Топографии популярной культуры: сборник статей*, ред.-сост. А. Розенхольм, И. Савкина, Москва 2015, с. 5–32 [соавтор А. Розенхольм].
5. *Читать нельзя изучать. Книга о массовой культуре для учителей и учеников*, Москва–Екатеринбург 2017 [соавтор М. А. Литовская].

Саргсян Мария Артемовна — бакалавр, магистрант Российско-Армянского университета в Ереване. Научные интересы: англоязычная литература XX–XXI веков, современная русская литература, сравнительное литературоведение.

E-mail: lonskayamari@gmail.com

Избранные работы

1. *О некоторых особенностях поэтики Боба Дилана*, в кн.: *Студенческая годичная научная конференция (18–20 апреля 2017 г.): посвящена 20-летию основания РАУ: сборник научных статей*, [авторская ред.], Ереван 2017, [с. 849–853], http://science.rau.am/uploads/blocks/3/34/3481/files/Sbornik_stud.god.nauch.konferencii_18-20.04.2017-1_-1.pdf.

Семёнова Наталья Валерьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Сфера научных интересов: советский театр, драматургия XX и XXI веков, современная литература, проблемы биографии, перформативные искусства.

E-mail: n.v.semenova@spbu.ru

Избранные работы

1. *«В этом имени теперь колхоз...»: отзвуки «Вишневого сада» в советской драматургии 1930-х годов*, в кн.: *Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: коллективная монография*, редкол.: А. Г. Головачёва, В. В. Гульченко (гл. ред.), Ю. В. Доманский (отв. ред.), Москва 2015, с. 137–145.
2. *Детство поэта и биографический нарратив о Пушкине: «Ученик Лицея» Андрея Платонова*, «Avtobiografija» [Падуя] 2015, № 4, с. 165–186.

3. *Формирование медийного образа Ленина и Октябрьской революции в кино-текстах 1927 года («Новый ЛЕФ»)*, «Медиалингвистика» [Санкт-Петербург] 2016, № 2 (12), с. 113–120.
4. *Проблема биографии в соцреалистическом каноне: повествование о жизни в контексте истории страны*, в кн.: *Проблемы каноничности русской литературы: теория, эволюция, перевод*, под ред. К. Ястшембской, М. Охняк и Э. Пилярчик, Краков 2017, с. 83–94.
5. *Трансформации «Повести о дикой собаке Динго» Рувима Фраермана: от семейной драмы к ностальгии*, в кн.: *Русская литература: проблемы, феномены, константы*, под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак, Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018, с. 167–177.

Скотницка Анна (Skotnicka Anna) — хабилированный доктор, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института восточнославянской филологии Ягеллонского университета. Научные интересы: русская литература XX–XXI веков, философские и библейские контексты современной и новейшей русской литературы.

E-mail: anna.skotnicka@uj.edu.pl

Избранные работы

1. *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953–1978. Autobiografia — dokument — autotematyzm*, Katowice 1991.
2. *Model prozy «innej» w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
3. *Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина: постановка вопроса*, «Уральский филологический вестник», серия: «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» [Екатеринбург] 2014, № 4, с. 77–90.
4. *«Талант с неправильной пропиской». Михаил Шишкин в зеркале критики*, «Русская литература и журналистика в движении времени. Ежегодник 2014» [Москва] 2015, с. 116–135 [соавтор А. Ярек].
5. *«Творчество — это проявление высшей любви к жизни». Михаил Шишкин о Роберте Вальзере*, в кн.: *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee. Problemy. Tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015, с. 95–115.

Солдаткина Янина Викторовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии Московского педагогического государственного университета. Научные интересы: русская литература и журналистика XX века, современная русская проза, сетература, компаративистика, медиапроцессы.

E-mail: jaseneva@yandex.ru

Избранные работы

1. *Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции*, Москва 2009.
2. *Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике*, Москва 2015.

3. *Творческое наследие А. П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А. Н. Варламов «Мысленный волк», А. В. Иванов «Ненастье»)*, «Вестник Российского университета дружбы народов», серия: «Литературоведение. Журналистика» [Москва] 2016, № 1, с. 45–54.
4. *Понятие «медиасловесность» и актуальные процессы в современной культуре*, «Преподаватель XXI век» [Москва] 2017, № 2, ч. 2, с. 356–368.
5. *Современная русская историческая проза в контексте литературного процесса 2000–2010-х годов*, «Вестник Российского университета дружбы народов», серия: «Литературоведение. Журналистика» [Москва] 2017, т. 22, № 1, с. 47–54.

Тарасенко Татьяна Васильевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры общественных связей Института социального инжиниринга Сибирского государственного университета науки и технологий имени академика М. Ф. Решетнёва. Научные интересы: семантический синтаксис, теория языка, переводоведение, жанроведение.

E-mail: tv.tarasenko@yandex.ru

Избранные работы

1. *Situation of Alcohol Drinking: Semantics, Linguistics and Translation Aspects (Based on the Novel by M. A. Bulgakov «The Master and Margarita» and its Japanese Translation)*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2012, т. 5, № 5, с. 880–888 [соавтор V. E. Tarasenko].
2. *Обыденный мир в художественном тексте*, в кн.: *Trends in Slavic Studies: коллективная монография*, под ред. Э. Ф. Керо Хервилья, Б. Баррос Гарсия, Т. Р. Копыловой, Москва 2015, с. 309–320.
3. *The Semantics of Russian Life at the Lessons of Russian as a Foreign Language: Linguistic and Methodological Aspects (a Case Study)*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2015, т. 8, № 1, с. 83–90.
4. *Everyday Culture in the Original Novel and its Translation (based on the translations of «The Master and Margarita» novel by M. A. Bulgakov into the Spanish Language)*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2015, т. 8, № 12, с. 2848–2860 [соавтор E. F. Quero Gervilla].
5. *Повседневная культура и ее элементы в художественном и переводном тексте (На материале переводов на испанский язык романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*, «Вестник Московского университета», серия 19: «Лингвистика и межкультурная коммуникация» 2016, № 3, с. 14–26 [соавтор Э. Ф. Керо Хервилья].

Тышковска-Каспшак Эльжбета (Tyszkowska-Kasprzak Elżbieta) — хабилитированный доктор, профессор кафедры русской литературы и культуры Института славянской филологии Вроцлавского университета. Сфера научных интересов: современная русская литература, русский авангард, польско-русские литературные связи, культурная антропология.

E-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl

Избранные работы

1. *Rosyjska poezja pokolenia «odwilżowego» w Polsce*, Wrocław 1997.
2. *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowлатова*, Wrocław 2014.
3. «*Вся власть сонетам*». Деконструкция языка идеологии в творчестве Вагрича Бахчаняна, «Przegląd Rusycystyczny» [Жатовице] 2015, nr 4, с. 63–73.
4. *Память/забвение в романе Михаила Шишкина «Всех ожидает одна ночь»*, в кн.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин: коллективная монография*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков 2017, с. 265–276.
5. *Образы грузин в современной русской прозе: миф и антимиф (Творчество Василия Димова)*, в кн.: *Русская литература: проблемы, феномены, константы*, под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак, Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018, с. 233–247.

Тюпа Валерий Игоревич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета в Москве. Область научных интересов: теория литературы, анализ художественного текста, нарратология, теория коммуникации и дискурсный анализ, компаративистика, пушкинистика, чеховедение, технологии литературного образования.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

Избранные работы

1. *Литература и ментальность*, Москва 2009 (2-е изд. 2018).
2. *Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике*, Москва 2010 (2-е изд. 2018).
3. *Дискурс / Жанр*, Москва 2013.
4. *Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: коллективная монография*, под ред. В. И. Тюпы, Москва 2014.
5. *Введение в сравнительную нарратологию*, Москва 2016.

Шайкин Александр Александрович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XI–XIX веков Института филологии Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева. Сфера научных интересов: древнерусская словесность, средневековые литературы.

E-mail: ashaikin@yandex.ru

Избранные работы

1. «*Се повестьи времянных лѣт...*». *От Кия до Мономаха*, Москва 1989.
2. *Поэтика начал и концовок в «Повести временных лет»*, «Русская литература» [Санкт-Петербург] 2002, № 4, с. 13–31.
3. *Поэтика и история: на материале памятников русской литературы XI–XVI веков: учебное пособие*, Москва 2005.
4. «*Повесть временных лет*»: *история и поэтика*, Москва 2011.
5. *История и нарратив в летописном повествовании*, «Slavia Orientalis» [Варшава] 2013, t. 62, nr 1, с. 45–67.

Шубин Роман Владимирович (Szubin Roman) — кандидат филологических наук, адъюнкт кафедры коммуникативной прагматики иностранных языков Института русской и украинской филологии Университета имени Адама Мицкевича в Познани. Сфера научных интересов: литературная герменевтика, проза XX–XXI веков, творчество Василия Шукшина, Михаила Пришвина, сквозная тема мирового человека в работах русских писателей и философов.

E-mail: szubin@amu.edu.pl

Избранные работы

1. *Егор в литературе XX века*, в кн.: *Русская литература в меняющемся мире: сборник статей*, Ереван 2006, с. 207–220.
2. *О понятии «статуарность» и «статуарные» имена в творчестве В. М. Шукшина*, в кн.: *Epoka a literatura i języki w Ślowiańszczyźnie Wschodniej*, pod red. A. Ksienicza, P. Stasińskiej, N. Bielniak, A. Urban-Podolan, Zielona Góra 2013, с. 191–199.
3. *Thumacz contra twórco. Kreatywność w hermeneutyce Wardana Hayrapetiana*, в кн.: *Kreatywność w nauce, sztuce i kulturze. Prace Humanistycznego Centrum Badań «Dyskurs Wielokulturowy»*, pod red. H. Chałacińskiej, B. Waligórskiej-Olejniczak, Poznań 2014, с. 153–167.
4. *От каменного человека к человеку с железным желудком. К образу мирового человека в творчестве В. Шукшина*, в кн.: *Традиции творчества В. М. Шукшина в современной культуре: материалы Международной научной конференции, посвященной 85-летию со дня рождения В. М. Шукшина*, отв. ред. С. М. Козлова, Барнаул 2014, с. 272–287.
5. *Письмо Михаила Пришвина Франклину Рузвельту как поиск личной идентичности*, «Филологос» [Елец] 2015, № 3 (26), с. 89–97.

Шуников Владимир Леонтьевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета в Москве. Сфера научных интересов: коммуникативные стратегии нарратива, поэтика прозы 20-х годов XX века и новейшей литературы, теория и практика межкультурной коммуникации, жанрология.

E-mail: vlshunikov@mail.ru

Избранные работы

1. *Трансформации нарративных инстанций в новейшей русской романистике*, «Филологический журнал» [Москва] 2005, № 1, с. 98–112.
2. *Драматизация эпоса и лирики в новейшей российской литературе*, «Вестник РГГУ» [Москва] 2015, № 8 (151), с. 43–52.
3. *(Пост)бахтинская школа в современной русской теории литературы*, «Ег(г)го. Teoria. Literatura. Kultura» [Катовице] 2015, № 2 (31), с. 27–38.
4. *Российская сетевая драма*, «Миргород» [Седльце] 2015, № 2 (6), с. 105–110.
5. *Жанровые и дискурсивные стратегии современной российской драмы*, в кн.: *Социолингвистические исследования в теории и практике. Междисциплинарный подход*, т. 3, под ред. И. Мампе и Л. Овчинниковой, Гданьск 2016, с. 177–188.

Яворски Матеуш (Jaworski Mateusz) — доктор, адъюнкт кафедры русской литературы Института русской и украинской филологии Университета имени Адама Мицкевича в Познани. Научные интересы: новейшая русская литература, теория литературы, постмодернистская философия.

E-mail: matjaw@amu.edu.pl

Избранные работы

1. *Глобализация и постсоветская идентичность в прозе Виктора Пелевина*, в кн.: *(Non)Belonging: (Re)Reading Identities*, red. L. Sikorska, J. Jarzab, M. Frączak, Poznań 2016, с. 176–185.
2. *Twórcza reinterpretacja mitów narodowych. Próba współ-odczytania «Trans-Atlantyku» Witolda Gombrowicza i «Małego palca Buddy» Wiktora Pielewina*, «Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog» [Познань] 2016, т. 6, с. 75–82.
3. *Historiozofia alternatywna w prozie Wiktora Pielewina. Na przykładzie powieści «Empire V» i «Batman Apollo»*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2016, z. 41, с. 95–104.
4. *Солипсизм в романной поэтике Виктора Пелевина*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2017, z. 42, с. 5–17.
5. *Проблема автотеличности языка в романах Виктора Пелевина*, «Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog» [Познань] 2017, т. 7, с. 65–78.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Указатель содержит имена и фамилии писателей и исследователей (кроме Е. Г. Водолазкина), редакторов, переводчиков, исторических лиц. В список не включены библейские, мифологические и литературные персонажи, а также формы прилагательных, образованных от имен и фамилий. При составлении указателя не учитывались заглавия текстов и другие названия, упоминаемые в статьях, оглавление, колонтитулы, англоязычные резюме, ключевые слова и раздел *Сведения об авторах*.

А

- Абаза Виктор Вениаминович 583
Абашев Владимир Васильевич 15,
284, 286, 287, 289
Абашева Марина Петровна 13, 15, 39,
284, 286, 287, 289
Абдуллаев Евгений Викторович 42
Аверинцев Сергей Сергеевич 54, 362,
423, 425
Автономова Наталия Сергеевна 217
Автухович Татьяна Евгеньевна 274
Агамбен Джорджо 275
Агеев Владимир Николаевич 98
Агратаин Андрей Евгеньевич 267
Агрикола Микаэль 445
Адмони Владимир Григорьевич 498, 499
Адрианова-Перетц Варвара Павловна
538
Азадовский Константин Маркович 449
Айвазовский Иван Константинович
115, 361
Айерман Рон 45
Айрапетян Вардан 17, 145–149, 151–
153, 155–157
Акимова Галина Николаевна 498
Аксаков Сергей Тимофеевич 41
Акунин Борис 255, 442
Александр Джеффри 45
Александр Македонский
(Александр III Великий), царь
110–114, 187, 238, 539
Алексеев Василий Николаевич
см. Митрофан (Алексеев), монах
Алексиевич Светлана Александровна
46
Алешковский Петр Маркович 16, 255,
257, 259
Альдранди Улиссе 561
Альфен Эрнст ван 254
Амберг Лоренцо 16, 20
Амвросий Медиоланский, святитель
113, 236

- Андреев Леонид Николаевич 15, 41, 304, 307
 Андрей Критский, святитель 269
 Антиох IV Епифан, царь 541
 Антифонт Афинский 111
 Аппель Альфред 147
 Апполонов Егор Николаевич 523
 Апт Соломон Константинович 409
 Ардамацкая Диана Александровна 272–275
 Арендт Ханна 281
 Ариас-Вихиль Марина Альбиновна 277
 Аристотель 219
 Арсений Великий, преподобный 137, 225, 236, 446, 480
 Арсеньев Владимир Клавдиевич 463
 Архангельская Анна Валерьевна 261
 Арьев Андрей Юрьевич 525
 Арьес Филипп 521
 Аскольд, князь 544
 Ассман Алейда 45
 Ассман Ян 45
 Астафьев Виктор Петрович 411
 Аствацатуров Андрей Алексеевич 369
 Афанасий Никитин 437
 Ахапкина Дарья Николаевна 85, 127, 320, 325, 359, 361
 Ахматова Анна Андреевна 397, 448
- Б**
- Бабенко Людмила Григорьевна 525
 Бабенко Наталья Григорьевна 498
 Бабук Александр Вадимович 481
 Байрау Дитрих 300
 Бакши Наталия Александровна 276
 Балинт Уйлаки 452
 Баринова Саша 405, 556
 Барскова Полина Юрьевна 46
 Барт Ролан 52, 53, 99, 197, 198, 226, 514
 Басинский Павел Валерьевич 212
 Батай Жорж 333
 Батюк Галина Михайловна 49
 Бауман Зигмунт 53
- Бауэр Збигнев 435
 Бахтин Михаил Михайлович 17, 54, 61, 64, 118, 145–147, 149, 154, 155, 226, 287, 288, 348, 357, 509, 518
 Башляр Гастон 205
 Бегунов Юрий Константинович 422
 Безансон Ален 457
 Бекетова Мария Андреевна 386
 Белинский Виссарион Григорьевич 288
 Белолипская Галина Сергеевна 389
 Белый Андрей 397
 Бельский Мартин 557, 558, 560–567, 568
 Беляева Галина Сергеевна 521
 Белянин Андрей Олегович 463
 Бем Альфред Людвигович 69
 Беньковска Ева 415
 Беньямин Вальтер 477, 478
 Бергер Питер 512
 Бердяев Николай Александрович 51, 52
 Бернацкая Ада Александровна 410
 Биbihин Владимир Вениаминович 217
 Биргер Лиза 476
 Битов Андрей Георгиевич 24, 292, 393, 527
 Блажес Валентин Владимирович 566
 Блауберг Ирина Игоревна 408
 Блок Александр Александрович 16, 41, 183, 184, 186–189, 292, 301, 311, 386, 387, 391, 448
 Блок Иван Леонтьевич 386
 Боброва Татьяна Александровна 419
 Бодрийяр Жан 162
 Бойм Светлана Юрьевна 45
 Большаков Валерий Павлович 522
 Бонакорси Эмануэла 476
 Бондарь Константин Витальевич 14
 Бортновски Антони 16
 Борхес Хорхе Луис 547
 Ботвинник Марк Наумович 111
 Боттичелли Сандро 183
 Бочаров Сергей Георгиевич 157
 Брежнев Леонид Ильич 575
 Броджи-Беркофф Джованна 537

Бродский Иосиф Александрович 401, 548, 576
Бросса Ален 274
Брюсов Валерий Яковлевич 15, 188, 302, 303, 306, 311
Булгаков Михаил Афанасьевич 15, 311, 318, 412
Булгаков Сергей Николаевич, протоиерей 194
Булла Карл Карлович 300
Булычёв Кир 463
Бунин Иван Алексеевич 15, 41, 42, 311, 322, 323, 325, 497
Быков Дмитрий Львович 39, 284, 285, 286, 393, 501

В

Вагнер Рихард 386
Вайнер Георгий Александрович 463
Вайнрих Мартин 561
Валевский Алексей Леонидович 170
Валькова Юлия Евгеньевна 481
Варлаам Керетский, преподобный 443
Варламов Алексей Николаевич 38, 314
Вартема Лодовико 558
Василенко Светлана Владимировна 16, 255–257
Василий III Иванович, великий князь 557
Вачева Ангелина 540
Вдовина Ирена Сергеевна 192, 408, 516
Вейсман Ирина Зиновьевна 396
Величко Константин Иванович 300
Вентцель Елена Сергеевна
см. И. Грекова
Венути Лоренс 481
Венцлова Томас 458
Веспуччи Америго 558, 564
Виар Доминик 274
Визель Михаил Яковлевич 547
Винокурова Надежда Владимировна 477

Винчи Леонардо да 183
Вирильо Поль 273
Виролайнен Мария Наумовна 547, 554
Витович Божена 437, 438
Витчак Патрик 131
Вишневецкий Игорь Георгиевич 324
Владимир Всеволодович Мономах, великий князь, святой 543
Владимир I Святославич, великий князь, святой 545
Влахов Сергей Иванович 462
Войводич Ясмина 209
Войнович Владимир Николаевич 463
Волков Олег Васильевич 285
Волос Андрей Германович 284
Волохова Наталья Николаевна 188
Выготский Лев Семенович 349
Высокосова Валерия Олеговна 502
Выходилова Зденька 19, 488
Вьевьорка Аннет 274
Вяльцева Анастасия Дмитриевна 361, 402

Г

Габович Михаил Евгеньевич 45
Гаврилов Александр Константинович 536, 556
Гаврилова Галина Федоровна 498
Галеева Венера Рамилевна 475
Галь Нора 514
Ганиева Алиса Аркадьевна 367
Гармаш Анастасия Васильевна 161
Гаспар Кароли 452, 453
Гаспаров Борис Михайлович 498, 499
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 288, 415
Гейгер Ханс Вильгельм 391
Геласимов Андрей Валерьевич 42
Генис Александр Александрович 498
Геннадий Новгородский, святитель 469
Георгиева Валентина Лазаревна 503
Герасимов Юрий Константинович 386
Герасимова Елена Евгеньевна 333

- Герберштейн Сигизмунд 557, 558, 566
 Геродот Галикарнасский 563
 Геснер Конрад 559
 Гёте Иоганн Вольфганг фон 415
 Гиголашвили Михаил Георгиевич 39
 Гинзбург Евгения Соломоновна 285
 Гитлер Адольф 379
 Гитович Нина Ильинична 385
 Глебовская Александра Викторовна 523
 Глинка Михаил Иванович 583
 Гловинский Михал 432
 Говорухина Юлия Анатольевна 16, 18
 Гоголь Николай Васильевич 16, 92, 399, 448
 Годар Жан-Люк 26
 Голд Герберт 147
 Гольшев Виктор Петрович 45
 Гончаров Иван Александрович 385
 Горбаневская Наталья Евгеньевна 155
 Горбенко Александр Юрьевич 18
 Гордон Ной 16, 245–252
 Горький Максим 156
 Гослинг Сэм 397
 Гранин Даниил Александрович 393
 Гримова Ольга Александровна 14, 16, 270
 Грин Александр Степанович 41
 Гринеус Симон 558
 Грицанов Александр Алексеевич 217
 Гроссман Василий Семенович 411
 Грякалова Наталия Юрьевна 386
 Губский Леонид Леонидович 477
 Гумен Юлия Сергеевна 477
 Гуревич Арон Яковлевич 77, 207
 Гуркин Владимир Александрович 300
 Гусдорф Жорж 173, 174
 Гусейнов Гасан Чингизович 46, 254, 258, 261
 Гуттих Иоганн 558
- Д**
 Д'Аннунцио Габриэле 188
 Дадян Марк Артурович 147
- Даль Владимир Иванович 37, 147, 387, 463
 Данилкин Лев Александрович 39
 Данилов-Данильян Виктор Иванович 391
 Данте Алигьери 16, 183, 184, 187, 189
 Делёз Жиль 277
 Деликатный Константин Гаврилович 140, 141
 Делленбах Люсьен 110
 Деотт Жан-Луи 273, 274, 278, 279
 Деррида Жак 14, 217–219, 477
 Дефо Даниэль 16, 41, 115, 268, 287, 292, 346, 386
 Ди Каприо Леонардо 493
 Дир, князь 544
 Дмитриев Лев Александрович 238, 243
 Добренко Евгений Александрович 100
 Добровольская Варвара Евгеньевна 125, 130
 Довлатов Сергей Донатович 525, 576
 Домогацкий Владимир Владимирович 16, 321, 325
 Домогацкий Федор Владимирович 321, 326–329
 Донцова Дарья 463
 Дорофеева Людмила Григорьевна 209
 Достоевский Федор Михайлович 16, 31, 140, 147, 156, 238, 314, 434
 Драгунская Ксения Викторовна 46
 Дубин Борис Владимирович 172–174
 Дугин Александр Гельевич 55, 56
 Дьёндьёши Мария 386
 Дюби Жорж 521
 Дюма Александр (отец) 86
- Е**
 Евреинов Николай Николаевич 188
 Евфросиния Полоцкая, преподобная 458
 Елизавета Петровна, императрица 386
 Елисеев Никита Львович 393
 Епифаний Премудрый, преподобный 546
 Ерёмин Игорь Петрович 540, 543

Ермилов Анатолий Петрович 192
Ерофеев Виктор Владимирович 442
Есаулов Иван Андреевич 237
Есипов Валерий Васильевич 285

Ж

Жанна д'Арк, святая 141
Жданов Андрей Александрович 401
Жданов Иван Васильевич 401, 402
Жданов Николай Васильевич 401, 402
Жданова Анна Владимировна 268
Желтова Елена Леонидовна 300, 306
Женетт Жерар 97
Женовач Сергей Васильевич 477
Жеребин Алексей Иосифович 83
Жид Андре 110
Жуковский Василий Андреевич 126
Журавель Ольга Дмитриевна 18

З

Зайцев Борис Константинович 325
Залески Марек 414
Замятин Евгений Иванович 311
Зарецкий Юрий Петрович 170, 173
Зебальд Винфрид Георг Макс 375
Зенкевич Михаил Александрович 41
Зенкин Сергей Николаевич 53, 197, 226
Зименков Алексей Павлович 305
Золотова Галина Александровна 526
Зусман Валерий Григорьевич 159
Зывэрт Александра 18

И

И. Грекова (Вентцель Елена Сергеевна) 14, 419–425, 427, 428
Иван IV Грозный, царь 457
Иванов Алексей Викторович 255
Иванов Алексей Георгиевич 46
Иванов Вячеслав Всеволодович 333
Иванова Екатерина Александровна 216
Иванова Наталья Борисовна 13, 14, 254, 255, 261, 367, 375, 376
Ивлева Татьяна Геннадьевна 530

Игорь Рюрикович, князь 544
Иисус Христос 51, 79, 123, 137, 227, 228, 239, 242, 276, 316, 334, 336, 488, 539, 549, 561
Иконникова Светлана Николаевна 522
Иларион Киевский, митрополит, святитель 241
Ильенко Сакмара Георгиевна 498, 502
Ильин Илья Петрович 511
Ильф Илья Арнольдович 173
Импости Габриэлла Элина 15, 41
Ингарден Роман 191, 192
Иоанн Златоуст, святитель 79
Ирод I Великий, царь 541
Искандер Фазиль Абдулович 29, 34
Истрин Василий Михайлович 535
Ихалайнен Эммироса 449
Ичин Корнелия 209

Й

Йоргенсен Марианне В. 511, 512

К

Кабакчи Виктор Владимирович 480
Кабрал Педру Алвариш 558
Каволис Витаутас 209
Кадамосто Альвизе да 558
Казавчинская Тамара Яковлевна 91
Казакова Наталия Александровна 558, 565
Калафатич Жужанна 16
Калинин Илья Александрович 46, 94, 291
Каллисфен 110
Кальвин Жан 558
Кальниченко Юлия Олеговна 499
Каманьи Филиппо 14
Каменский Василий Васильевич 15, 41, 305, 306
Капкан Мария Владимировна 525
Карамзин Николай Михайлович 522
Карпов Владимир Анатольевич 405
Карут Кэти 263, 264, 266

- Касаткина Татьяна Александровна 146
 Каспэ Ирина Михайловна 39
 Катишонок Елена Александровна 286
 Катушкина Лидия Георгиевна 565
 Кахла Элина 19, 448
 Качалов Алексей А. 162
 Каштанов Павел 521
 Кейроль Жан 15, 276–278, 281
 Керо Хервилья Энрике Федерико 522
 Кибиров Тимур Юрьевич 46
 Кирилл (Константин) Философ, святой 453
 Кирилл Белозерский, преподобный 443, 445
 Кирилл Туровский, святитель 546
 Кирющенко Виталий Владимирович 103
 Киселёва Анна Аркадьевна 511
 Кислова Наталия Владимировна 205
 Китанина Элла Анатольевна 161
 Климович Елена Александровна 273, 274, 276–278
 Книппер-Чехова Ольга Леонардовна 385
 Кнорозов Юрий Валентинович 140, 426, 427
 Кобзарь Елена Рашитовна 310
 Ковтун Наталья Вадимовна 367, 368
 Козиол Александра 19
 Колопотин Максим Владиславович 103
 Колумб Христофор 558, 564
 Колчинский Эдуард Израилевич 300
 Колядина Елена Владимировна 255
 Комиссаржевская Вера Федоровна 188
 Конечный Альбин Михайлович 522
 Коноплев Евгений 42
 Константин Философ *см.* Кирилл (Константин) Философ, святой
 Копотев Михаил Вячеславович 449
 Корецкая Ольга Владимировна 216
 Корнилов Борис Петрович 321
 Королёв Анатолий Васильевич 32
 Косиков Георгий Константинович 53, 226, 514
 Костюкович Елена Александровна 38
 Кочарова Анна 288
 Коэльо Паоло 245, 246
 Кравченкова Евгения Алексеевна 13, 14
 Красильников Роман Леонидович 16, 408
 Кронгауз Максим Анисимович 368
 Кручёных Алексей Елисеевич 15, 304
 Крылов Григорий Александрович 374
 Крысин Леонид Петрович 384
 Ксения Петербургская, блаженная 240, 443
 Кулешов Лев Владимирович 101
 Куликов Дмитрий Константинович 216
 Куллер Джонатан 199, 200
 Куля Мариуш 433
 Кун Михаэль 16, 17,
 Куприн Александр Иванович 41
 Курицын Вячеслав Николаевич 498
 Кучерская Майя Александровна 38, 394, 505
 Кучина Татьяна Геннадьевна 85, 127, 320, 325, 359, 361
 Куш Александр 436
 Какшто Наталия Николаевна 498
- Л**
- Лавренёв Борис Андреевич 409
 Лавренова Ольга Александровна 205
 Лавров Александр Васильевич 386
 Ладария Нодар 476
 Лазарева Екатерина Андреевна 306
 Лайус Юлия Александровна 300
 Лакан Жак 511
 ЛаКапра Доминик 45, 263, 264, 268
 Лапицкий Виктор Евгеньевич 197, 273
 Ларионова Екатерина Олеговна 522
 Лассин Джейкоб 446
 Лашова Светлана Николаевна 39
 Лебедев Владимир Владиславович 300
 Лебедев Сергей Сергеевич 47
 Левин Юрий Иосифович 198
 Левинас Эммануэль 192–195, 200, 201

Левинг Юрий 400, 401
Левонтина Ирина Борисовна 368
Левченко Ян Сергеевич 122
Лейдерман Наум Лазаревич 111
Лексин Владимир Николаевич 128
Леонид I, царь 85, 86
Лермонтов Михаил Юрьевич 299, 492, 548
Лесков Николай Семенович 147, 574
Лехциер Виталий Леонидович 273
Лимонов Эдуард Вениаминович 83
Линдгрэн Астрид 577
Линецкий Вадим Вадимович 146
Лиотар Жан-Франсуа 53
Липкин Семен Израилевич 23
Липовецкий Марк Наумович 13, 45, 46, 149, 204, 254, 284, 411, 512
Литаврин Геннадий Григорьевич 538
Лихачёв Дмитрий Сергеевич 12, 13, 17, 24, 25, 27–30, 33, 42, 43, 129, 149, 150, 153, 154, 156, 157, 238, 239, 243, 275, 314, 397–399, 412, 420–422, 424, 427, 448, 451, 505, 511, 515, 517, 536, 538, 544, 553, 559, 565, 571
Лицети Фортуньо 561
Лобин Александр Михайлович 284
Лобкова Екатерина 397
Логинова Маргарита Алексеевна 272
Лодж Дэвид 425
Лозинский Михаил Леонидович 187
Лосев Лев Владимирович 425
Лось-Лосев Юзеф Доминикович 398
Лотман Юрий Михайлович 53, 99, 100, 369, 395, 396, 480, 510, 522
Лукач Георг 288
Лукман Томас 512
Лукьяненко Сергей Васильевич 463
Лунгин Павел Семенович 438
Лурье Яков Соломонович 111
Лученко Ксения Валерьевна 309, 433, 479, 499
Любимова Татьяна Борисовна 146
Лютер Мартин 558

М

Маканин Владимир Семенович 34
Макаров Владимир Сергеевич 47
Макаров Михаил Львович 513
Макеев Елена 257, 259
Максимилиан Трансильван 565
Максимова Наталья Викторовна 389
Малеин Александр Иустинович 566
Малкина Виктория Яковлевна 246
Мальцева Вероника Валериевна 19, 513
Мальчивецкая Юлия Вячеславовна 223, 235
Мамардашвили Мераб Константинович 38, 44
Мандельштам Осип Эмильевич 361, 397, 501
Манн Томас 409, 414, 415
Маньковская Надежда Борисовна 162
Маринетти Филиппо Томмазо 306
Маркин Александр Николаевич 563
Марков Борис Васильевич 522, 530
Маркс Карл 379
Маркуччи Джулия 14
Мартянова Ирина Анатольевна 19, 504
Маслов Андрей Сергеевич 408
Матич Ольга 94, 188
Махина Наталья Георгиевна 479, 482
Мацеевич Лев Макарович 300, 301, 304
Мачульская Ольга Игоревна 408
Медведев Игорь Павлович 537, 538
Меднис Нина Елисеевна 185, 186
Меерсон Ольга 146
Мейлах Михаил Борисович 147
Меланхтон Филипп 558
Мельников Николай Георгиевич 147
Местецкий Михаил Леонидович 154
Мефодий Моравский, святой 453
Микеланджело Буонарроти 183
Милуков Павел Николаевич 454
Минушин Валерий Григорьевич 147
Минц Зара Григорьевна 83
Митридат VI Евпатор, царь 86
Митрофан (Алексеев), монах 198, 200

- Митрохин Николай Александрович 25
 Михаил III, император 539
 Михайлик Елена Юрьевна 285
 Михайлин Вадим Юрьевич 521
 Михайлов Александр Викторович 287
 Михайлова Галина Павловна 18
 Михайлова Марина Валентиновна 547, 554
 Мишланов Валерий Александрович 503
 Молок Юрий Александрович 305
 Морев Глеб Алексеевич 149
 Мороз Оксана Владимировна 285
 Морозова Елена Вячеславовна 559
 Морозова Н. В. 103
 Морозова Татьяна 26, 245
 Морсон Гэри Сол 64
 Мосеева А. Ю. 45
 Мотеюнайте Илона Витаутасовна 15, 289, 406
 Мотыль Александр 459
 Муравьева Лариса Евгеньевна 110
 Муравьева Ольга Сергеевна 522
 Мурат Владилена Павловна 514
 Мюнстер Себастиан 558, 560, 562
 Мюшембле Робер 559
 Мякишев Владимир Павлович 13
- Н**
- Набоков Владимир Владимирович 15, 17, 33, 40–42, 145, 146–152, 286, 311, 323–327, 330, 398, 504, 574, 575
 Навуходоносор II, царь 572
 Надсон Семен Яковлевич 126
 Назаренко Александр Васильевич 566
 Наринская Анна Анатольевна 289
 Насонов Арсений Николаевич 538
 Настопка Кястутис 204
 Натитник Анна 309
 Некипелов Александр Дмитриевич 391
 Неклюдова Мария Сергеевна 521
 Неклюдова Ольга Александровна 320
 Немшаев Клавдий Семенович 582–584
 Немцев Михаил Юрьевич 254
- Нечаева Лидия Георгиевна 140, 426, 427
 Николаевич Сергей Игоревич 393, 394
 Никольский Сергей Васильевич 536
 Николокин Александр Николаевич 156
 Нил Сорский, преподобный 242, 243
 Ниньо Педро Алонсо 558
 Ницше Фридрих 386, 415
 Нора Пьер 45
- О**
- Окопень-Славиньская Александра 198, 199
 Олаф Магнус 460
 Олег, великий князь 544, 545
 Ольга, княгиня, святая 545
 Ольдерогге Дмитрий Алексеевич 426
 Ольховиков Григорий Константинович 45
 Ополовников Александр Викторович 130
 Ополовникова Елена Александровна 130
 Орлов Александр Сергеевич 539
 Орлова Любовь Петровна 321
 Осоргин Михаил Андреевич 41, 324
 Останин Борис Владимирович 273
 Островская Елена Сергеевна 94
 Отто Рудольф 211
 Ошис Владимир Васильевич 512
- П**
- Павел Апостол, святой 27, 241
 Павлов Евгений 477
 Павлова Маргарита Михайловна 188
 Палфальви Лайош 19, 451
 Панайотти Ольга Петровна 521
 Панасенко Анастасия Игоревна 414
 Панченко Алексей Михайлович 38
 Паперно Ирина Ароновна 91
 Папина Аза Феодосьевна 140, 141
 Паре Амбруз 560
 Парибок Андрей Всеволодович 194
 Пастернак Борис Леонидович 15, 31, 33, 314, 315, 318, 323–325, 330, 444

Пахомий Логофет 546
Пацино Витольд 16, 262
Пелевин Виктор Олегович 219, 284, 285,
497, 499, 506
Пелешян Артавазд 232
Перумов Ник 463
Петр I Великий, император 397
Петрарка Франческо 16, 183–185, 189
Петров Евгений Петрович 173
Петрова Ольга Владимировна 461
Петрушевская Людмила Стефановна
497, 499, 505, 506
Печерин Владимир Сергеевич, монах 177
Пешеходько Зоя Андреевна 289
Пильняк Борис Андреевич 409
Пименов Юрий 321
Пинсон Висенте Яньес 558, 564
Пиретто Джан Пьеро 369
Пиросмани Нико 574
Пирс Чарльз Сандерс 103
Платен Август фон 415
Платон 408
Платонов Андрей Платонович 15, 237,
312, 313, 318, 324, 361
Плимington Джордж А. 147
Плиний Старший 567
Плутарх 18, 355, 357, 362
Подорога Валерий Александрович 510
Покровский Никита Евгеньевич 103
Полякова Татьяна Викторовна 463
Попов Андрей Николаевич 557
Попова Татьяна Георгиевна 223, 235
Поселягин Николай Владимирович 45
Похлёбкин Вильям Васильевич 526
Пригов Дмитрий Александрович 148
Прилепин Захар 38, 39, 83, 283
Примаченко Мария Авксентьевна 574
Пришвин Михаил Михайлович 147
Прохорова Ирина Дмитриевна 442
Пруст Марсель 42, 298, 401
Пульсон Клариса 406
Путин Владимир Владимирович 54
Путна Мартин Ц. 453–455

Пушкин Александр Сергеевич 24, 54,
129, 177, 273
Пюлюсика Михаил 443, 444
Пюлюккёнен Ханну 445–447
Пятницына Татьяна Валериевна 521

Р

Рабинович Елена Георгиевна 324
Рабле Франсуа 54
Разгон Лев Эммануилович 285
Разумовская Вероника Адольфовна 19,
478
Райт Орвилл 300, 302
Райт Уилбур 300, 302
Ранер Карл 60
Рансьер Жак 273, 274
Ранчин Андрей Михайлович 547, 548,
554
Раскин Давид Иосифович 522
Распопов Александр 15, 274
Рафаэль Санти 183
Резяпкин Андрей 410
Рейтблат Абрам Ильич 170
Ремизов Алексей Михайлович 324
Ремнёв Анатолий Викторович 215
Рентфруу Джейсон 397
Решетникова Екатерина Сергеевна 521
Рикёр Поль 17, 40, 42, 345–347, 349,
350, 408, 413, 516
Ричардсон Сэмюэл 287
Робинсон Роберт 147
Рождественская Милена Всеволодовна
396
Розанов Василий Васильевич 156
Розенхольм Арья 283, 287, 288
Романов Борис Александрович 538
Романовский Николай Валентинович 45
Ромодановская Елена Константиновна
68, 78
Ронделе Гильом 559
Росова Анна 487
Росси Жак 155
Россомахин Андрей Анатольевич 306

- Рубина Дина Ильинична 442, 497
 Рудалёв Андрей Геннадьевич 389
 Руди Татьяна Робертовна 12, 17, 31, 42, 380
 Руднев Вадим Петрович 397
 Руссо Жан-Жак 219
 Руткевич Алексей Михайлович 211
 Руткевич Елена Дмитриевна 512
 Рыбальченко Татьяна Леонидовна 16
 Рыклин Михаил Кузьмич 99
 Рюрик, князь 544
 Рябинин Юрий Валерьевич 124
 Ясов Анатолий Владимирович 407
- С**
- Сабо Тюнде 16, 18
 Савицкий Евгений Евгеньевич 255
 Савкина Ирина Леонардовна 14, 283, 287, 288
 Садов Сергей 463
 Саргсян Мария Артемовна 13
 Свежий Януш 11, 20, 185, 370, 406, 484, 493
 Свердиолос Арунас 208
 Святополк Владимирович Окаянный, великий князь 541, 543
 Святополк Изяславич, великий князь 539
 Святослав Игоревич, великий князь 545
 Сдобников Вадим Витальевич 461
 Сдобнов Сергей 122
 Северянин Игорь 15, 303
 Седакова Ольга Александровна 314
 Селиванов В. И. 510
 Сельвинский Илья Львович 576
 Семёнова Наталья Валерьевна 13, 18
 Семухина Ирина Александровна 414
 Семячко Светлана Алексеевна 42
 Сенека Луций Анней 126
 Сенокосов Юрий Петрович 38
 Сент-Экзюпери Антуан де 514
 Сенчин Роман Валерьевич 369, 442
 Серио Патрик 510
- Сидорова Марина Михайловна 479, 482
 Силантьев Игорь Витальевич 18, 68, 79
 Симановский Дмитрий Леонидович 396
 Синельникова Лара Николаевна 515
 Скорсезе Мартин 493
 Скотница Анна 11, 18, 20, 185, 370, 406, 484, 493, 571
 Скуратов Борис Михайлович 121, 277, 347
 Скурска Эва 259, 433, 435, 462
 Славко Татьяна Вадимовна 40, 345
 Славуцкий Александр 189
 Сливовская Виктория 437
 Сливовский Рене 437
 Слука Николай Александрович 391
 Снегирёв Александр 371, 373, 374, 376
 Созина Елена Константиновна 566
 Соколовская Наталия Евгеньевна 398
 Сокольская Мария Мироновна 45
 Солдаткина Янина Викторовна 15, 185, 217, 255, 257, 299, 312, 315, 320, 324, 361, 389, 417
 Солженицын Александр Исаевич 240, 285, 448, 463
 Соловьёв Владимир Сергеевич 324, 327
 Соловьёв Сергей Александрович 497
 Соловьёв Сергей Михайлович 139
 Сологуб Федор Кузьмич 398, 399
 Сонтаг Сьюзен 45
 Сорокин Владимир Георгиевич 55, 255, 284, 285, 442
 Соссюр Фердинанд де 217, 219
 Стайн Гертруда 575
 Сталин Иосиф Виссарионович 31, 79, 156, 258, 260, 327, 329
 Старобинец Анна Альфредовна 463
 Стендаль 87
 Степанов Юрий Сергеевич 165
 Степанова Мария Михайловна 46, 53, 375
 Степнова Марина Львовна 286
 Стерн Лоренс 54
 Стратановский Георгий Андреевич 563

Струве Василий Васильевич 140
Стругацкий Аркадий Натанович 463
Стругацкий Борис Натанович 463
Суверина Екатерина Викторовна 285
Суперанская Александра Васильевна 246
Сыска Катажина 437, 438
Сюецян Цзоу 522, 527

Т

Тавризян Гаянэ Михайловна 408
Тайганова Татьяна Эмильевна 256, 262
Тамарченко Натан Давидович 246
Тамаш Печи 452
Тамми Пекка 145, 145
Тарасенко Татьяна Васильевна 20, 522, 523
Татаренко Юрий Анатольевич 27
Тацит Публий Корнелий 18, 355, 362
Твен Марк 350
Творогов Олег Викторович 111, 535, 540, 557, 559
Теве Андре 559
Терёхина Вера Николаевна 305
Тимина Светлана Ивановна 498
Тихон (Шевкунов), митрополит 438
Токарев Сергей Александрович 333
Токарева Марина Евгеньевна 32, 56, 203, 499
Толмачёв Василий Михайлович 277
Толстая Светлана Михайловна 333
Толстая Татьяна Никитична 393, 444, 505
Толстой Алексей Николаевич 323, 398
Толстой Владимир Ильич 548
Толстой Лев Николаевич 41, 64, 157, 434, 501
Томпсон Эва 456
Топоров Владимир Николаевич 19, 324, 394, 395
Трамп Дональд 54
Трифонов Юрий Валентинович 34, 64, 400, 401, 403
Троицкий Артемий Кивович 442
Трофимова Елена Ивановна 256

Трофимова Нина Владимировна 310, 483, 514
Трояновска Уршуля 439
Трубачёв Олег Николаевич 67, 383
Трубецкой Николай Сергеевич 455, 458
Тургенев Иван Сергеевич 463
Тучков Владимир Яковлевич 497, 506
Тынянов Юрий Николаевич 32, 483, 577
Тышковска-Каспшак Эльжбета 19
Тюпа Валерий Игоревич 16, 17, 78, 265, 355, 356, 360

У

Уайльд Оскар 188
Улицкая Людмила Евгеньевна 46, 442
Унбегаун Борис Генрихович 236
Уотт Ян 287
Успенский Борис Андреевич 510
Успенский Лев Васильевич 300, 301
Утехин Илья Владимирович 396
Ушакин Сергей Александрович 46
Уэллс Герберт Джордж 114

Ф

Фадеев Александр Александрович 171
Фарино Ежи 407, 497, 523
Фасмер Макс 67, 383
Фаулз Джон 346
Федорчук Екатерина Алексеевна 475
Федосов Денис Геннадиевич 147
Федосова Нина Митрофановна 557
Фёдоров Б. 192
Фёдоров Николай Федорович 92–94, 312, 339, 341
Филатов Кирилл Сергеевич 388
Филдинг Генри 287
Филлипс Луиза Дж. 511, 512
Флоренский Павел Александрович, священник 155
Флорида Ричард 397
Флорин Сидер 462
Фокин Сергей Леонидович 333
Фокс Ральф 288

Фоменко Игорь Владимирович 530
Фредерикс Владимир Борисович, барон
402
Фрейд Зигмунд 284, 408
Фрейденберг Ольга Михайловна 348
Фуко Мишель 14, 84, 121, 122, 132, 333
Фукуяма Фрэнсис 51

Х

Хазанов Борис 46,
Хазерли Оуэн 395, 396
Хайдеггер Мартин 14, 217
Хальбвакс Морис 45, 47
Хапаева Дина Рафаиловна 46
Харламов Никита Алексеевич 121
Харланова Ксения Михайловна 45
Хейден Лиза 477, 484
Хейзинга Йохан 512
Химик Василий Васильевич 529
Хирш Марианна 45
Хлебников Борис Николаевич 45
Хлебников Велимир 41, 298, 494, 498
Ходакевич Марек Ян 458, 459
Ходасевич Владислав Фелицианович
15, 304, 324
Хопрова Татьяна Александровна 187
Хорошкевич Анна Леонидовна 566
Храпченко Михаил Борисович 38
Хрущёв Никита Сергеевич 164
Хрящева Нина Петровна 370
Хуттунен Томи 443, 446

Ц

Целан Пауль 275
Цивьян Татьяна Владимировна 153, 154
Цинато Эмануэле 375
Циолковский Константин Эдуардович
336, 343
Цира Матеуш 436

Ч

Чайковская Ирина Исааковна 183, 386,
387, 389

Чайковский Петр Ильич 187
Чеботаревская Анастасия Николаевна
398, 399
Чекалов Кирилл Александрович 187,
188
Чекова Илиана 540
Чернов Светозар 522
Чернышевский Николай Гаврилович
90, 91, 398
Черняк Валентина Данииловна 498
Черняк Мария Александровна 367, 498
Чехов Антон Павлович 54, 64, 92, 369,
385, 391, 530, 574
Чечель Ирина Дмитриевна 254
Чёрный Игорь Витальевич 216
Чигиринская Ольга Александровна 274
Чижова Елена Семеновна 289, 442
Чистова Ирина Сергеевна 522
Чичуров Игорь Сергеевич 538
Чуковский Корней Иванович 23, 34, 302
Чурсина Л. И. 386, 387

Ш

Шагал Марк Захарович 86
Шайкин Александр Александрович 13,
540, 541, 543, 545, 551–554
Шаламов Варлам Тихонович 33, 265,
275, 285, 286, 448
Шанский Николай Максимович 419
Шаров Владимир Александрович 16,
38, 285, 334–340, 342, 343
Шатин Юрий Васильевич 78
Шатобриан Франсуа Рене де 177
Шахадат Шамма 83, 88, 93
Шахматов Алексей Александрович 539
Шевченко Тарас Григорьевич 162
Шемякин Михаил Михайлович 90, 169,
548
Шестакова Элеонора Георгиевна 125
Шефнер Вадим Сергеевич 94
Ширяев Борис Николаевич 448
Шишкин Михаил Павлович 11, 38, 42,
43, 149, 442, 484, 493

Шкловский Виктор Борисович 93, 94, 154, 481

Шлиман Генрих 84

Шматко Наталья Анатольевна 53

Шмелёв Иван Сергеевич 41, 323

Шмелёва Татьяна Викторовна 524

Шмид Вольф 97

Шмидт Сигурд Оттович 129

Шопен Фридерик 92, 581

Шор-Чудновская Анна 253, 258, 260, 261

Шостакович Дмитрий Дмитриевич 321

Шпенглер Освальд 453

Штомпка Петр 45, 103

Шуберт Франц 583

Шубин Роман Владимирович 13, 17, 18

Шубина Елена Даниловна 381, 393, 394, 398

Шуников Владимир Леонтьевич 18

Щ

Щерба Лев Владимирович 518

Э

Эйзенштейн Сергей Михайлович 98

Эйхенбаум Борис Михайлович 138, 139

Эко Умберто 38, 52, 245, 251, 259, 435, 476, 523, 574, 576

Энгельгардт Михаил Александрович 306

Эпштейн Михаил Наумович 369, 370, 478

Эренбург Илья Григорьевич 15, 303, 304

Эриксон Эрик 347

Эрно Анни 375

Эстерберг Ира 449

Эткинд Александр Маркович 254, 284

Эткинд Ефим Григорьевич 184

Ю

Юдин Григорий Борисович 122

Юдина Мария Вениаминовна 31

Юзефович Галина Леонидовна 259, 310, 379, 389, 476, 524

Юзефович Леонид Абрамович 577

Юлиан Отступник, император 541

Я

Яворски Матеуш 14, 219

Якобсон Роман 478

Ямпольский Михаил Бениаминович 280, 281

Янин Валентин Лаврентьевич 566

Ярополк Изяславич, князь, святой 540

Яхина Гузель Шамилевна 15, 38, 283, 284, 287–292

А

Ahola Suvi 443

Aldrovandi Ulisses *см.* Альдрованди Улиссе

Arendt Hannah *см.* Арендт Ханна

В

Bauer Zbigniew *см.* Бауэр Збигнев

Bauman Zygmunt *см.* Бауман Зигмунт

Beilharz Peter 53

Besançon Alain *см.* Безансон Ален

Bialik Włodzimierz 431

Białek Edward 415

Bielski Marcin *см.* Бельский Мартин

Bieńkowska Ewa *см.* Беньковская Ева

Böhmig Michaela 304

Bołocka Rita 436

Borkowski Robert 415

Borzák István 111

Branigan Edward 103

Brower Reuben Arthur 478

С

Calabrese Omar 402

Całek Anita 439

Caruth Cathy *см.* Карут Кэти

Cayrol Jean *см.* Кейроль Жан

Chabanis Christian 201

Chlebnikov Velemir *см.* Хлебников Велимир

Chodakiewicz Marek Jan

см. Ходакевич Марек Ян

Csehy Zoltán 453

Culler Jonathan *см.* Куллер Джонатан

Cyra Mateusz *см.* Цира Матеуш

D

Dällenbach Lucien *см.* Делленбах Люсьен

Defoe Daniel *см.* Дефо Даниэль

Dvořák Milan 492

Dybczak Krzysztof 433

E

Eco Umberto *см.* Эко Умберто

Erikson Erik H. *см.* Эриксон Эрик

F

Faryno Jerzy *см.* Фарино Ежи

Ferré Vincent 255

Filek Jacek 201

G

Galič Aleksandr 492

Garetto Elda 146

Genette Gérard *см.* Женетт Жерар

Gesner Conrad *см.* Геснер Конрад

Głowiński Michał *см.* Гловиньский Михал

Godlewski Grzegorz 413

Gordon Noah *см.* Гордон Ной

Grynaeus Simon *см.* Гринеус Симон

Gusdorf George *см.* Гусдорф Жорж

Gyöngyösi Mária *см.* Дьёндьёши Мария

H

Hansen-Kokoruš Renate 153

Hayden Lisa C. 50

Huttich Johann *см.* Гуттих Иоганн

Huttunen Tomi *см.* Хуттунен Томи

J

Jakobson Roman *см.* Якобсон Роман

Jauss Hans Robert 431

Jaworski Mateusz *см.* Яворски Матеуш

K

Kahla Elina *см.* Кахла Элина

Karpowicz Agnieszka 413

Kavolis Vytautas *см.* Каволис Витаутас

Kmita Jerzy 436

Kowal Grzegorz 415

Kozielska Barbara 415

Krzyżanowski Julian 464

Kula Mariusz *см.* Куля Мариуш

Kurz Iwona 413

Kusz Aleksander *см.* Куш Александр

Kuzborska Alina 458

L

LaCapra Dominick *см.* ЛаКапра

Доминик

Lalewicz Janusz 200

Lambert Charles 204

Lambert Gregg 204

Lassin Jacob *см.* Лассин Джейкоб

Legeżyńska Anna 433

Lermontov Michail *см.* Лермонтов

Михаил Юрьевич

Lewicki Roman 467

Liceti Fortunio *см.* Лицети Фортуньо

M

Marčanová Marie 492

Markiewicz Henryk 432, 433, 436

Maryl Maciej 434

Maślanka Łukasz 457

McHale Brian 192

Mencwel Andrzej 413

Michalska Martyna 436

Mikołajczak Kamila 413

Montoya Alicia C. 255

Morson Gary Saul *см.* Морсон Гари Сол

Münster Sebastian *см.* Мюнстер

Себастиан

N

Nabokov Vladimir *см.* Набоков

Владимир Владимирович

Nastopka Kęstutis *см.* Настопка
Кястутис
Nowak Andrzej 459

O

Okopień-Sławińska Aleksandra
см. Окопень-Славиньская
Александра
Olney James 173
Orłowski Hubert 431
Orzechowski Rafał 413
Oushakine Serguei Alex. *см.* Ушакин
Сергей Александрович

P

Pálfalvi Lajos *см.* Палфальви Лайош
Paré Ambroise *см.* Паре Амбруаз
Pawelec Dariusz 197, 199
Pieniążek Paweł 415
Piotrowski Igor 413
Piretto Gian Piero *см.* Пиретто Джан
Пьеро
Płaza Maciej 192
Pokorzyna Ewa 467
Porter Burton Frederick 211
Putna Martin C. *см.* Путна Мартин Ц.
Pylsy Mika Mihail *см.* Пюлсю Мика
Михаил
Puukkönen Hannu *см.* Пююккёнен
Ханну

R

Rahner Karl *см.* Ранер Карл
Regiewicz Adam 255
Richter Angela 153
Ricoeur Paul *см.* Рикёр Поль
Rodak Paweł 413
Ronchetti Barbara 300
Rondelet Guillaume *см.* Ронделе
Гильом
Rose Katherine Mae 255
Rybicka Elżbieta 413

S

Schwartländer Johannes 201
Sempre Libera 226
Skórska Ewa *см.* Скурска Эва
Sławiński Janusz 432
Sverdiolas Arūnas *см.* Свердиолос
Арунас
Syska Katarzyna *см.* Сыска Катажина
Szczęśniak Katarzyna 437

Ś

Śliwowska Wiktoria *см.* Сливовская
Виктория
Śliwowski René *см.* Сливовский Рене

T

Tammi Pekka *см.* Тамми Пекка
Tarasenko Tatiana V. *см.* Тарасенко
Татьяна Васильевна
Tarasenko Vasilisa E. 523
Tauszyńska Anna Danuta 201
Thevet André *см.* Теве Андре
Thompson M. Ewa *см.* Томпсон Эва

V

Venclova Tomas *см.* Венцлова Томас
Venuti Lawrence *см.* Венути Лоренс
Vychodilová Zdeňka *см.* Выходилова
Зденька

W

Watt Ian *см.* Уотт Ян
Weaver William 52
Weinrich Martin *см.* Вайнрих Мартин
Witowicz Bożena *см.* Витович Божена
Wołk Marcin 416

Z

Zaleski Marek *см.* Залески Марек
Zinato Emanuele *см.* Цинато Эмануэле

Redaktor prowadzący
Józefa Kunicka-Synowiec

Adiustacja
Janusz Świeży

Korekta
Halina Hoffman

Skład i łamanie
Marian Hanik

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, fax 12-663-23-83