

Феномен

A black and white photograph of a fountain pen writing on a page. The pen is positioned diagonally from the top right towards the center. The ink is spreading on the paper, creating a textured, splattered effect. A large, stylized, grey 'F' is overlaid on the image, with its top bar extending across the top of the page and its vertical stem extending down towards the bottom. The background is a light grey, and the overall composition is dynamic and artistic.

F

в литературе

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФЕНОМЕН *НЕ*
В ЛИТЕРАТУРЕ
THE PHENOMENON
OF *NO* IN FICTION

Монография

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

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2025

УДК 81'42
ББК Ш400
Ф42

Авторы:

И. Е. Васильев (разд. 1, гл. 4), И. Т. Вепрева (разд. 1, гл. 1), Ю. А. Говорухина (разд. 1, гл. 6),
Й. Догнал (разд. 2, гл. 2), А. О. Дроздова (разд. 2, гл. 3), Е. И. Колесникова (разд. 2, гл. 7),
А. В. Кубасов (разд. 2, гл. 4), В. Б. Куликов (вместо заключения), Н. А. Купина (разд. 2,
гл. 8), А. М. Меньщикова (разд. 2, гл. 6), О. А. Михайлова (разд. 1, гл. 1), Зд. Пехал
(разд. 2, гл. 1), А. В. Подчиненов (предисловие; разд. 3, гл. 5), Е. В. Пономарева (разд. 1,
гл. 5), А. И. Попович (разд. 3, гл. 1), Н. В. Пращерук (разд. 3, гл. 4), Е. Е. Приказчикова
(разд. 1, гл. 3), Н. А. Рогачева (разд. 2, гл. 5), Ю. А. Русина (разд. 3, гл. 2), А. В. Снигирев
(разд. 3, гл. 3), Т. А. Снигирева (предисловие; разд. 3, гл. 5), О. Н. Турышева (разд. 1, гл. 2).

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Т. Ф. Семьян*
(Южно-Уральский государственный университет);
доктор филологических наук, профессор *Т. Н. Бреева*
(Казанский (Приволжский) федеральный университет)

Феномен *HE* в литературе = The Phenomenon of *NO* in Fiction :
Ф42 монография / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. —
Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2025. — 476 с. : ил. — 100 экз. —
ISBN 978-5-7996-3950-1. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-7996-3950-1

DOI 10.15826/B978-5-7996-3950-1

В монографии, продолжающей серию работ по феноменологии и психологии художественного творчества, впервые предпринята попытка системного описания феномена *HE* в литературе, ставится задача выявить хотя бы относительные границы его функциональности, негативный и творческий потенциалы.

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

This monograph, which continues a series of works on the phenomenology and psychology of artistic creation, for the first time presents an attempt to systematically describe the phenomenon *NO* in literature, sets the task of identifying at least the relative boundaries of its functionality, negative and creative potentials.

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

УДК 81'42

ББК Ш400

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	7
------------------	---

Раздел 1

ЭНЕРГИЯ ОТРИЦАНИЯ

Глава 1. Грани русского отрицания.....	21
Глава 2. Heros vs auctor: «неестественный» сюжет в повествовательном искусстве.....	39
Глава 3. Литература non grata: злоключения жанра романа в XVIII в.....	73
Глава 4. Отрицание как фактор формирования авангардной парадигмы художественности в русской живописи и поэзии 1910-х гг.....	96
Глава 5. Отрицание как катализатор художественного эксперимента в новеллистике 1920-х гг.....	135
Глава 6. Апофатика как тип литературно-критического мышления: эпистемологическая неуверенность vs прием.....	172

Раздел 2

ОТРИЦАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ

Глава 1. <i>НЕТ</i> в «Двойнике» Ф. М. Достоевского как оппозиция <i>Я</i> и <i>не-Я</i>	199
Глава 2. «Роковые яйца»: булгаковское <i>НЕ</i> массмедиальной гонке за сенсацией.....	223

Глава 3. «Not flimsy nonsense, but a web of <i>sense</i> »: ограничения восприятия в романе В. Набокова «Pale Fire» («Бледный огонь»).....	234
Глава 4. Художественные и лингвистические метаморфозы <i>НЕТ</i> и <i>НЕ</i> в рассказе С. Д. Кржижановского «Страна нетов».....	255
Глава 5. «Как слепоглухонемая...»: деформация художественной оптики в поэзии Анны Ахматовой.....	273
Глава 6. Не написаны, но зафиксированы: творческие планы А. Ахматовой.....	286
Глава 7. Минус-прием в рассказах Рида Грачева.....	314
Глава 8. Стратегическое использование отрицания в тексте романа об истории феноменального дара, любви и предательства: «Чагин» Евгения Водолазкина.....	325

Раздел 3

ПРЕОДОЛЕНИЕ НОРМЫ

Глава 1. «Non dictum»: история проповеди Стефана Яворского на день Иоанна Златоуста (1708).....	343
Глава 2. «Почему я не подписал Стокгольмское воззвание»: путь несогласия поэта Виктора Некипелова.....	366
Глава 3. Пять <i>НЕ</i> братьев Стругацких.....	386
Глава 4. <i>НЕ публиковаться</i> как проявление особого отношения к литературному труду и форма творческого поведения.....	415
Глава 5. Литературный проект «Анонимус»: технология подмены.....	429
Вместо заключения. <i>Ничто</i> как метафизический вопрос. Послание Мартина Хайдеггера.....	445
Об авторах.....	468
About authors.....	471
Summary.....	474

CONTENTS

Foreword.....	7
---------------	---

Part 1

THE ENERGY OF DENIAL

Chapter 1. The facets of Russian denial.....	21
Chapter 2. Heros vs auctor: “unnatural” plot in narrative art.....	39
Chapter 3. Non grata literature: misadventures of the novel genre in the 18th century.....	73
Chapter 4. Denial as a factor in the formation of the avant-garde paradigm of artistry in Russian painting and poetry of the 1910s.....	96
Chapter 5. Denial as a catalyst for artistic experiment in the novelistics of the 1920s.....	135
Chapter 6. Apophatics as a type of literary critical thinking: epistemological uncertainty vs technique.....	172

Part 2

DENIAL AS A TOOL OF ARTISTIC STRATEGY

Chapter 1. <i>NO</i> in F.M. Dostoevsky’s Double as the opposition of “I” and “Not-I”.....	199
Chapter 2. “Fatal eggs”: Bulgakov’s <i>NOT</i> mass-medial race for sensation.....	223
Chapter 3. “Not flimsy nonsense, but a web of <i>sense</i> ”: the limitations of perception in V. Nabokov’s “Pale Fire”.....	234
Chapter 4. Artistic and linguistic metamorphoses of <i>NO</i> and <i>NOT</i> in the story by S. D. Krzhizhanovsky “The country of Nets”.....	255

Chapter 5. “Like a deaf-blind...”: the deformation of artistic optics in the poetry of Anna Akhmatova.....	273
Chapter 6. It’s fixed, but not written: about the plans of Anna Akhmatova’s creative activity.....	286
Chapter 7. The default-method in the stories of Reed Grachev.....	314
Chapter 8. The strategic use of denial in the text of a novel about the history of phenomenal gift, love and betrayal: “Chagin” by Evgeny Vodolazkin.....	325

Part 3

OVERCOMING THE NORM

Chapter 1. “Non dictum”: a history of the sermon of Stefan Yavorsky on the day of St John Chrysostom (1708).....	343
Chapter 2. “Why didn’t I sign the Stockholm invocation”: poet Viktor Nekipelov’s dissents’ way (1928–1989).....	366
Chapter 3. Five <i>NON</i> -Strugatsky brothers.....	386
Chapter 4. Not to publish as a manifestation of a special attitude towards literary work and a form of creative behavior.....	415
Chapter 5. The Anonymous Project: substitution technology.....	429
Instead of a conclusion. <i>Nothing</i> like a metaphysical question.	
The Message of Martin Heidegger.....	445
About authors.....	471
Summary.....	474

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

Постановка проблемы творческой неудачи в первой монографии серии как проблемы очевидной, но не заявленной специально и обособленно от иных теоретических и историко-литературных вопросов, предполагала необходимость прочертить основные векторы исследования обозначенного феномена и наметить те концептуальные узлы, без решения которых невозможно осмысление парадоксальной сути этого феномена. Прежде всего, необходимо было определиться с объектом и предметом исследования, что влекло за собой очерчивание границ понятия «творческая неудача», поэтому предисловие монографии было посвящено лингвистическому анализу семантики лексемы «неудача» в соотнесенности с понятием «творческая неудача». Определение же того литера-

¹ См.: Феномен творческой неудачи / под. общ. ред. [и с предисл.] А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011; Феномен незавершенного / под. общ. ред. [и с предисл.] Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2014; Феномен творческого кризиса : монография / [Т. А. Снигирева и др.] ; под общ. ред. [и с предисл.] Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2017; Феномен затекста / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов, О. А. Михайлова и [др.] ; под общ. ред. [и с предисл.] Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2021.

турного материала, который является репрезентативным для избранного аспекта, сразу выявило всю непростоту (сложность) феномена, столь часто употребляемого в литературном обиходе («это явная неудача!») и столь трудно поддающегося теоретическому осмыслению. Понятие, в котором заложено отрицание, по определению, несет в себе «минус-эстетику», когда высший идеал может быть преподнесен только в отрицательной форме, как отступление от него или недостижение, и своеобразную отрицательную энергию, способную переходить в положительную, что заставило предположить, что в феномене творческой неудачи заложено креативное начало. В рамках первой постановки проблемы, посвященной феномену творческой неудачи, нас главным образом интересовало творчество писателей, которые неоднократно доказали свою художественную состоятельность, стали или общепризнанными классиками литературы, или неоспоримыми, ключевыми фигурами определенной литературной эпохи. И здесь, естественно, возникал такой ассоциативный ряд, как «прозванный гений», «забытый писатель», «непрочитанное, забытое произведение великого писателя», и в первую очередь — отдельная творческая неудача большого художника.

Было выделено четыре проблемных блока, связанных с возможностями исследования феномена творческой неудачи, обнаруживающих разные, но взаимосвязанные и взаимообусловленные пересечения и составившие основные разделы монографии: «Художественная неудача: причины и следствия»; «Творческая неудача: рецептивный и коммуникативный аспекты»; «Литературная рефлексия творческой неудачи»; «Креативный потенциал “неуспешного” текста». Внутренняя конфликтность понятия «творческая неудача» по мере углубления в его суть становилась все более очевидной, что в какой-то мере подтверждается знаменитой строчкой: «Но поражения от победы ты сам не должен отличать». «Творческая неудача» — феномен и безусловно существующий, и в то же время противоречивый, поскольку творчество не бывает абсолютной неудачей: несовершенство письма может приобретать эстетические функции; рискованный эксперимент, «ломающий»

текст и норму, может повлиять на будущие креативные поиски литературы. Время расставляет акценты и оценки, и самый «неудачный» и «неуспешный» текст может стать классическим.

Феномен незавершенного, ставший предметом коллективного исследования во второй монографии, как явление истории литературы и как сознательный авторский прием чаще всего описывается путем активного подключения своеобразной филологической поэтики «не»: мотив невоплощенного, семантические лакуны, «отсутствие наличия», «коммуникативный провал» (который, сразу заметим, ведет к невозможности однолинейного прочтения текста), «ощутимый отказ», семантика неопределенности, редуцированный (открытый) финал, несостоявшееся, категория отсутствия, реконструктивный отказ, отсутствующая структура, недошедшее произведение, «заметочность», недосказанность, недоовоплощенность, недовыраженность, скрытая потенциальность смысла, знаковое отсутствие, недоговоренность. Другим инструментом описания незавершенного является принцип противопоставления, в котором доминантным становится оппозиция «завершенность как целостность — незавершенность». М. М. Бахтин настаивал: «Завершенность — специфическая особенность искусства в отличие от других областей идеологии. У каждого искусства в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения»².

Развивая классическую концепцию полифонического романа, созданную более поздним М. Бахтиным, Л. Силлард справедливо пишет о «принципиальной незавершенности романов Достоевского»³. Рассматривая жанр с точки зрения целостности художественного высказывания, Н. Л. Лейдерман в своем итоговом труде «Теория жанра» неоднократно обращается к проблеме незавершенного. Так, размышляя о создании литературного произведения как образа

² Медведев П. Н. [Бахтин М. М.]. Формальный метод в литературоведении : Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 176.

³ Карнавальное сознание, карнавализация // Russian Literature (Amsterdam). 1985. Vol. 18. P. 16.

и модели мира, ученый замечает: «Количественные и сугубо формальные критерии здесь не работают. Целостный образ мира может возникать даже в таких произведениях, которые представлены читателю как демонстративно неоконченные. Весьма характерный пример — стихотворение А. С. Пушкина “Осень”. Душа ввергает себя в простор, мир разомкнут, но дали неведомы... Таков образ мира в пушкинской “Осени”. Он вполне целостен и концептуально завершен, при всей своей формальной фрагментарности и демонстративной синтаксической недосказанности. В принципе каждое художественное произведение несет в себе диалектическое противоречие: оно становится законченным, завершенным в тот миг, когда в нем возникает принципиально бесконечный, раскрытый в вечность образ мира»⁴.

Еще одним из комплексов вопросов, связанных с проблемой незавершенного, становится вопрос о разграничении «неоконченного» и «незавершенного». В монографии «неоконченное» рассматривается как факт житейской и/или творческой биографии, «незавершенное» — как факт художественной авторской воли, главное последствие которой — появление некоей особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента). История литературы свидетельствует, что незавершенное может быть как знаком творческой индивидуальности, проявлением особого типа художественного мышления, так и знаком определенного литературного течения (модернизма и особенно постмодернизма, активно работающего с поэтикой фрагмента, осколка, мозаики). Более того, существуют целые культуры, поэтика которых строится на принципе незавершенности (например, японская). Незавершенность финала (оборванный или открытый финал), незавершенность внутри текста (обрыв, пропуск, пустая страница, пробел, отточие, многоточие, графически обозначенный пропуск предложения, абзаца и даже целой страницы), т. е. «отсутствие наличия» (Ж. Деррида), создают поле особого напряжения, особую энергетику. Так, Ю. Н. Тынянов убежден в том, что знаменитые

⁴ Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 55.

пушкинские пропуски стихов не что иное, как «эквивалент текста», они «не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных элементов»⁵. В результате в тексте возникает «не черновое перечисление, а беловое отсутствие» (Т. Подкорытова). Незавершенное, понятое как разомкнутое, коррелирующее со значимым отсутствием, имеющее установку на диалог с читательским сознанием, может иметь и имеет свое особое, специфически реализуемое смыслообразующее значение.

«Мысль не пошла в слова...» — строка, сопровождающая исследование феномена творческого кризиса, которому посвящена третья монография. В предисловии к ней было замечено, что понятие «кризис» может быть рассмотрено как концептуальное для рубежной эпохи. А творческий кризис, т. е. состояние, при котором автор теряет способность писать, испытывает непреодолимую сложность при создании новых произведений, что в иных случаях ведет к многолетнему страху «белого/чистого листа», к молчанию, логично определить как одно из частных проявлений кризисного состояния социума. Но порой именно кризисные и даже катастрофические состояния общества способны инициировать расцвет, а отнюдь не упадок творчества, что блистательно показала история русской литературы.

Причины возникновения творческого кризиса на первый взгляд лежат на поверхности. Это и биографические (тяжелое детство, несчастная любовь, уход близких людей, болезнь, нищета), и мировоззренческие (разочарование в определенных идеалах, прощание с иллюзиями, утрата смысла жизнедеятельности), и духовные (отпадение от веры, сомнения в существовании «истины-добра-красоты», в возможности достижения идеала, экзистенциальное разочарование), и социально-политические (резкое и немотивированное переустройство действительности, войны, экологические катастрофы). Наконец, собственно творческие: неудовлетворенность сделанным, вдруг подступающее ощущение своей неталантливости, неспособность к новому качественному письму. Однако и это не требует

⁵ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка : статьи. М., 1965. С. 43, 49.

особых доказательств, каждый из элементов возможных причин творческого кризиса легко может быть опровергнут. Достаточно вспомнить, сколь важна для высокого искусства личная любовная драма художника. Формы проявления творческого кризиса также очевидны: молчание, немота, кризисное письмо (худшее повторение себя, тиражирование найденных приемов, отсутствие органики, «затрудненность дыхания», явственная «усталость пера»), утрата социального и литературного статуса («исписался»), потеря себя и, как крайний случай, — вынужденный уход из литературы при жизни («пережил себя», «пережил свое время»). Понятие «творческий кризис» применительно к каждому большому писателю несет в себе некую психологическую тайну и связано, возможно, не только с быто-бытийными, но и экзистенциальными свойствами его жизни и судьбы. Это понятие можно соотнести с такими категориями, как «страх», «грех» и, прежде всего, «тоска», точнее, по Кьеркегору — «объективная тоска»⁶, по Бердяеву — «тоска по трансцендентному»⁷, по Толстому — «духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная»⁸. Самоопределений, самопризнаний о пришедшем кризисе творчества и в литературе предостаточно: от формульного — «Не пишется. Душа нема...», «Ни дня без строчки друг мой точит, а у меня ни дней, ни строчек», «И хватъ писать — пропал запал!» — до развернутого размышления о настигшей поэта беде: «Беда откроется не вдруг, / Она сперва сроднится с вами / Как неизбежный недосуг / За неотложными делами. / Дела, дела, дела, дела — / Одно, другое руки вяжет, / Их слава жизни придала — / А славу надобно уважить. / Дела зовут туда, сюда, / И невдомек еще поэту, / Что это исподволь беда / Пришла сживать его со свету»⁹.

Комплекс проблем, связанных с феноменом творческого кризиса, предварительно обсужденный на научном семинаре, а также исследования специфики его проявления определили структурно-

⁶ См.: Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.

⁷ См.: Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991.

⁸ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 48.

⁹ Твардовский А. Т. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 3. С. 22.

композиционное решение книги: «Причины и варианты творческого кризиса», «Кризис как литературный факт», «Кризис как факт литературной биографии», «Способы выхода из кризисного состояния».

Итоговые размышления, прежде всего о феномене незавершенного, обусловили возникновение следующего аспекта исследования существующего, но системно не осмысленного, периферийного явления филологии — феномена затекста, которому посвящено четвертое коллективное исследование. Кроме того, в данном случае в наших интенциях присутствовало желание сосредоточить внимание на ассоциативных связях литературы с другими видами искусства, ощутить «воздух филологии», существование которого не только дает возможность глубже понять творческий мир писателя, но является одним из условий наслаждения «домашностью» (О. Мандельштам) филологии, ощущения себя «своим» в ее мире.

Первоначально в понятие «затекст» вкладывалось представление о том, что возникает «после текста» (не случайно и перевод на английский язык звучит как *aftertext*). Иначе говоря, предмет исследования сводился к основным формам художественно оформленной реакции (рецепции) на результат литературного творчества, что стимулировало обращение к разнообразным жанрам как текстового характера (мемуары, эпистолярные, интервью, диалоги, литературная критика, сайты и т. д.), так и других видов искусства и пр., созданных по мотивам литературных произведений. Но в ходе совместной работы понятие, вынесенное в заглавие монографии, было уточнено, в основном благодаря системному описанию феномена затекста, выработке различных методов и методик его исследования. Этому кругу вопросов посвящен первый раздел монографии — «Исследование феномена затекста: возможности и ограничения». Термин «затекст» достаточно активно использовался в философии, он обозначал скрытую реальность, обнаруживающую себя в процессе восприятия, что стало основанием для создания рецептивной эстетики (исследования В. Дильтея, Э. Гуссерля, Х. Г. Гадамера, Х. Р. Яусса), но в литературоведении изначально затекст не обладал подобным статусом, хотя как термин был введен (или пытался быть введен-

ным) в лингвистической науке¹⁰. В этих работах затекст понимается весьма односторонне, как отсылка к неким событиям, реальным или вымышленным, как некий контекст произведения.

Феномен затекста в монографии предлагается рассматривать как систему (совокупность) культурных явлений, возникающих «за» (в значении «после») текстом. Иначе, затекст — это произведения литературного творчества, иных видов искусств, а также философской рефлексии, созданные в результате воздействия литературы. Позиции, которые стали ключевыми для развертывания научного сюжета совместной работы: динамика — незавершенность — сотворчество. Динамика прохождения произведения напрямую связана с проблемой смыслопорождения в культуре. Бесконечное циклическое движение читательской мысли в текст и из текста, заставляющее реципиента то идентифицировать, то дистанцировать себя по отношению к нему, обусловлено тем, что художественный текст обладает свойством живой подвижности, нефиксированности, даже, по словам Марти, «внутренней негативностью»¹¹, продуктивной противоречивостью. Это, в свою очередь, постоянно корректирует понимание того общего языка, которым текст написан, обеспечивает, по Жану Левайану, «бесконечное пространство коммуникации»¹². Идея незавершенности, центральная во второй монографии, с подключением затекстового аспекта получила свое неожиданное продолжение и связывается с понятием сотворчества, по-новому осмысливается известное размышление Р. Ингардена: «Литературное произведение может конкретизироваться с разных принципиальных позиций, например, с наивной позиции простого потребителя литературы, со специфически эстетической позиции, с позиции человека, имеющего определенные политические или, скажем, религиозные интересы и ищущего в художественной литературе пропагандистских средств, наконец, с чисто исследователь-

¹⁰ См.: *Белянин В. П.* Психоллингвистика. М., 2003; *Рожкова Е. М.* Затекст как форма проявления действительности в художественном тексте // *Вестн. КемГУ.* 2001. № 4 (48). С. 212–216.

¹¹ *Wissenschaft der Logik*, red. Lasson. Leipzig, 1923. Bd. 1. S. 38.

¹² *Генетическая критика во Франции* : антология. М., 1999. С. 129.

ских позиций... В каждом из этих случаев налицо иные способы дополнения мест неполной определенности...»¹³.

Возникала возможность определить варианты «дополнения мест неполной определенности», в нашем случае — варианты затекстовых решений: 1) виртуальное домысливание; 2) дописывание; 3) интерпретация и др. Во всех случаях происходит реализация «отсроченного завершения», главным стимулом которого является энергия литературного произведения, вызывающая к сотворчеству. Основные импульсы, обусловившие явление: постоянная динамика смыслообразования в культуре, внутренняя незавершенность, текучесть, процессуальность его, непременность реакции, вновь порождающей творчество и стимулирующей сотворчество, позволили выделить два типа затекста — авторский и рецепционный, которые организовали структуру монографии и название ее разделов («Затекст как форма авторской рефлексии» и «За-текст как рецепция и со-творчество»), следующих после постановочно-теоретической части. При исследовании затекста как формы авторской саморефлексии в центре внимания оказались как традиционные жанры (мемуары, дневники, записные книжки и т. д.), так и те формы, которые уже в конце XX в. во многом заместили собой «творческую лабораторию» — блоги, интервью, иные медийные выступления, в которых писатель объясняет / интерпретирует / оценивает свое творчество или жизненную судьбу, что порой завершается сознательным / бессознательным аутомифотворчеством, корректирующим литературную репутацию, а порой задающим вектор ее создания. Анализ за-текста как факта рецептивного пространства, как факта сотворчества заставил сосредоточиться на ином материале — на художественной и научной рецепции — и исследовать ее возможности и ограничения, связанные с постоянно возникающим вопросом дозволенного и недозволенного в интерпретации литературного произведения.

В какой-то степени в итоговом коллективном труде «Феномен *НЕ*», внутренне объединяющем все предыдущие научные се-

¹³ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 85.

минары и монографии, созданные по их итогам, вновь осуществлена актуализация периферийных, «маргинальных», не основных, но важных понятий современной филологии. Поставленная проблема вполне логична и консеквентна по отношению ко всем предыдущим. Как было уже замечено выше, анализ истоков творческой неудачи влечет за собой разговор об отрицательной эстетике, «минус-эстетике»; феномен незавершенного как явление истории литературы и как сознательный авторский прием часто описывается через поэтику «не»: мотив невоплощенного, семантические лакуны, конструктивный отказ, отсутствующая структура, знаковое отсутствие и пр.; к формам проявления творческого кризиса относятся молчание, немота, кризисное письмо, утрата социального и литературного статуса, та же творческая неудача. Но одновременно НЕ, отрицание, выражает связь двух последовательных стадий развивающегося объекта, условие его изменения, при котором некоторые элементы не уничтожаются, а сохраняются в новом качестве, более высокого уровня. Отсюда проистекает еще одна кардинальная, концептуальная установка всех семинаров — поиск креативных начал в отрицании. Это выражается и в способности отрицательной эстетики переходить в положительную, и в том, что незавершенное, понятое как разомкнутое, коррелирующее со значимым отсутствием, может иметь особое, специфически реализуемое смыслообразующее значение, и в том, наконец, что кризисные и даже катастрофические состояния общества способны инициировать расцвет, а отнюдь не кризис творчества. Задача итоговой монографии — попытаться описать сам феномен НЕ в литературе и искусстве, выявить его функциональность, негативный и творческий потенциалы. Безусловно, с феноменом НЕ ассоциируется все, что выламывается из классической парадигмы, не соответствует общепринятому канону, становясь нетипичным литературным явлением. НЕ несет в себе семантику не только отрицания, но и утверждения, активизируя возможности и необходимость соотношения, сопоставления, сравнения. НЕ обладает уникальной «дифференцирующей функцией» (определение Е. В. Пономаревой). Границы НЕ, по сути,

безграничны. Настоящая монография — первая попытка выявить хотя бы относительные границы этого феномена.

Очень важным для формирования общей концепции книги стал традиционный для всех коллективных работ лингвистический анализ предмета исследования, в данном случае проведенный О. А. Михайловой совместно с И. Т. Вепревой. Частица НЕ, рассмотренная с точки зрения семантико-прагматического потенциала в русском языке, выражает градуальную семантику. Помимо главного отрицательного значения — «отсутствия предмета, признака, действия и т. д.», она может выражать отрицательные чувственные реакции говорящего, негативные проявления человеческой психики по отношению к действительности. Отрицательная конструкция может говорить о менее категоричной форме отрицания, а также, будучи употребленной в функции эвфемизма, смягчать характер отрицания. Использование частицы НЕ в высказывании может соответствовать и положительному суждению, выражая подчеркнутое утверждение. Такая палитра смыслов частицы НЕ как языкового явления позволяет наметить литературоведческие векторы исследования феномена *НЕ*. Значение полного отрицания соответствует тому, что какое-либо литературное явление «выпадает» из классической парадигмы, его невозможно причислить к рядоположенным. Частица НЕ, означая неполное отрицание, может маркировать НЕпринадлежность литературного явления к какому-то жестко дифференцированному феномену. Если НЕ находится на другом, положительном полюсе шкалы, имеет значение «утверждения», тогда литературное явление становится обновлением традиции и звучит как НЕО- (неореализм, неоромантизм и др.). В заключение мы поместили философское эссе В. Б. Куликова, посвященное Мартину Хайдеггеру, который наиболее масштабно осмысливает феномен *НЕ* (Ничто) в своем фундаментальном проекте как глубочайший метафизический вопрос нашего времени. При этом творчество немецкого мыслителя вплетено в динамику российского интеллектуального пространства. Более того, феномен *НЕ* (Ничто) наличествует в повседневной практике любого человека, являя свой экзистенциальный характер.

Исходя из опыта предыдущей коллективной работы, теоретико-лингвистической определенности понятия, материала, избранного авторами с учетом предложенного вектора исследования, в данной монографии выделено три раздела: «Энергия отрицания», «Отрицание как инструмент художественной стратегии», «Преодоление нормы».

Не скроем, что коллективный труд, посвященный феномену *НЕ*, создававшийся, как и четыре предыдущие монографии, по итогам междисциплинарного научного семинара, внутренне был нацелен на закрепление «горизонтальных связей» (В. Дубин) между учеными разных современных гуманитарных научных школ, заинтересовавшимися одной проблемой. Не скроем также, что, возможно, ощущение кризиса, охватившего все стороны быта и бытия современного человека, в том числе и кризиса логоцентризма, наложило определенный отпечаток на сам процесс создания коллективного труда, который оказался не прост, но радостен, поскольку, как это ни парадоксально, исследование феномена *НЕ* не дало ни одного случая этической или эстетической негативности, провала, сомнительности, напротив, только подчеркнуло креативный потенциал отрицания и несогласия, реализуемых в творческом пространстве разных времен и разных национальных культур. Тем глубже благодарность нашим друзьям по научному сообществу, принявшим участие в семинаре и сумевшим преодолеть «тесноту обстоятельств», благодаря чему наша инициатива смогла найти свое воплощение в данном общем труде.

Раздел 1

ЭНЕРГИЯ ОТРИЦАНИЯ

Глава 1

ГРАНИ РУССКОГО ОТРИЦАНИЯ

Категория отрицания как в высшей степени отвлеченное понятие в процессе познания человеческой реальности представляет собой онтологический концепт со сложной и многоаспектной семантикой. Универсальность категории отрицания и ее многогранность обусловили интерес к ней ученых из разных областей гуманитарного знания.

Выделяемый в философии метафизический тип отрицания, идущий от Аристотеля, получил дальнейшую интерпретацию в трудах И. Канта и Г. Гегеля. Развивая идеи Канта, Гегель включил понятие отрицания в контекст диалектического метода для философии, в центре которой стоит логика¹. Положения единства и борьбы противоположностей конституируют гегелевский диалектический метод², суть которого заключается в том, что «во всяком противоречии отрицаемое не уничтожается, но переходит в такое *ничто*, которое порождает более высокое и богатое по содержанию понятие»³.

Типология отрицаний, разрабатываемая как в отечественной, так и в зарубежной современной философии, позволила выявить проблему соотношения категории отрицания и категорий небытия-

¹ См.: Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Ч. 1 : Объективная логика ; Ч. 2 : Субъективная логика : [перевод] / вступ. ст. Е. С. Линькова. СПб., 1997.

² См.: Sparby T. Hegel's Conception of the Determinate Negation (Critical Studies in German Idealism). Boston ; Leiden, 2014.

³ Протопопов И. А. Диалектический метод и понятие отрицания в философии Гегеля // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. 2020. № 1. С. 25–32.

инобытия, что проявляется в принятии или отторжении реальной действительности человеком. Отрицание — это логико-философская категория, которая определяет несуществование или непризнание и выражается средствами естественного или искусственного языка. В логике отрицание точно так же, как и утверждение, считается одним из признаков суждения и рассматривается как логический эквивалент отрицательного высказывания «неверно, что...» или отрицательной частицы НЕ. Составляющими логического содержания категории «отрицание» являются небытие и инобытие. Данный аспект становится интересен специалистам в области психологии, где отрицание рассматривается как феномен психологической защиты. Отрицание — один из примитивных способов справиться с травмирующей ситуацией. Оно проявляется в полном отказе от принятия ситуации и от самой ситуации в целом. Когда случается стрессовая ситуация, первая реакция человека на нее — несогласие с происходящим⁴. Отрицание происходит по принципу «я этого не принимаю, значит, этого нет и все будет хорошо»⁵.

Лингвистическая категория «отрицание» подразумевает отсутствие предметов, явлений и присущих им признаков, а также отсутствие связи между предметами объективной реальности⁶. Однако семантико-прагматический потенциал отрицательных высказываний оказывается гораздо богаче.

Языковая категория «отрицание/негация» есть во всех языках мира, она входит в «универсальный грамматический набор»⁷. Интересно, что *все* человеческие языки способны выражать категорию отрицания, однако отрицание ни разу не обнаруживали в коммуникации животных, и даже обученные человеческим языкам птицы и звери никогда не использовали слов типа «нет».

⁴ Фрейд З. Психоаналитические этюды. URL: https://bookap.info/book/freyd_psihoanaliticheskie_etyudy/gl9.shtml (дата обращения: 26.11.2023).

⁵ Там же.

⁶ См.: Русская грамматика : в 2 т. Т. 2 : Синтаксис / Академия наук СССР, Ин-т русского языка. М., 1980.

⁷ Плунгян В. А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. М., 2011.

Эта категория относится к числу семантически неразложимых, т. е. она «не поддается определению через более простые семантические элементы»⁸.

Отрицание получает свое выражение с помощью самых разных средств языка — специализированных (прежде всего, это частица НЕ) и неспециализированных, которые находятся на периферии плана выражения. Например, значение отсутствия можно передать лексически через семантику слов: *сирота* — ‘отсутствие родителей’; *дилетант* — ‘отсутствие профессиональных навыков’, *бедный* — ‘отсутствие средств’, а также значением различных приставок (*разлюбить, отговорить, проиграть; безумный, бестолковый, безрадостный*), отрицание может передаваться и синтаксическими конструкциями, и интонационно и т. д.

В центре нашего внимания будет специализированное языковое средство — это частица НЕ, которая способна выражать разнообразные значения, поворачиваясь к адресату разными гранями.

Частица НЕ считается одной из самых древних индоевропейских частиц. Она регулярно встречается в древнерусских текстах при предикатах и других знаменательных словах — в Лаврентьевской, Новгородской и других летописях: *ни хлеба, ни воды не примаше; не преступати никомуже в жребий братень; ини же несвьдуще рекоша*. В современном русском языке не ограничен круг партнеров частицы НЕ, но «сфера действия»⁹ этой частицы во многом определяет специфику категории отрицания.

Если сфера действия частицы — это предикат, т. е. частица НЕ стоит перед сказуемым/предикатом, то она задает отрицательное значение всему высказыванию, служит для выражения идеи о том, что какое-то положение вещей не имеет места: *Это не поможет; Не надо думать о проблемах; Дождь не идет*. Частица НЕ в таком случае выражает значение полного и неограниченного отрицания.

⁸ Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990. С. 354.

⁹ Богуславский И. М. Сфера действия лексических единиц. М., 1996.

Для передачи такого же значения служит модель «А не В». Например:

Сам я в бедности тяжкой родился, / Сам имею детей, **я не зверь!**
(Н. А. Некрасов);

Лукашенко снял маску в «красной зоне» в доказательство того, что **он не двойник** (Ведомости. 2021.11);

Министр правовых отношений Мвигулу Нчемба написал в Twitter, что президент не обязан появляться на публике, так как **он «не телеведущий**, чтобы постоянно быть в эфире» (NEWSru.com. 2021.03);

Чолтеску подчеркнул, что **он не расист** (Lenta.ru. 2020.12).

Эта модель предполагает невозможность полного и безусловного отождествления сопоставляемых предметов (лиц, явлений). Отрицательная частица в таких предложениях имеет двойную функцию — собственно негативную и выделительную. Она выделяет некоторые свойства, присущие тому, что названо в предикате, и объявляет их нехарактерными для лица, которое обозначено подлежащим¹⁰:

Паскуале — не Дженнато; он не мудр, а наивен, как ребенок
(М. Шагинян. Зарубежные письма);

...**он «не проект** Кремля, а скорее народный заказ» (Коммерсант. 2020.11).

В современной разговорной речи рассмотренная конструкция получила известную трансформацию путем включения наречий степени, в частности наречия *очень*:

А он теперь **очень не дурак** пощекотать — для лучшего сварения — свои нервишки за чужой счет (Известия. 2010.11);

¹⁰ *Огольцева Е. В.* Психологический параллелизм и отрицательное сравнение в поэзии Н. А. Некрасова // Некрасовский текст и некрасовское слово как объект филологической рефлексии : монография / под ред. В. Д. Черняк, А. И. Дунева. СПб., 2023. С. 21–31.

«Прости меня, Лев, но ты все-таки *очень не Пушкин*», — огорченно сетует Элла Эрнестовна, супруга Андрея Ивановича, также заслуженная артистка, но другой республики (Л. Филатов, И. Шевцов. Сукины дети);

По петрографии самый талантливый человек это Чермак в Вене, но уже *очень не геолог* (Письма А. О. Ковалевскому);

Так что я *очень не поклонник* его последних лет; и едва ли он опомнился (В. В. Биbihин. Алексей Федорович Лосев).

Такие конструкции единично встречались и в XIX в. Например, у Н. В. Гоголя:

«*Очень не дрянь*», — сказал Чичиков, пожав ему руку (Мертвые души).

Или у А. И. Герцена:

Мы были уж *очень не дети*; в 1842 году мне стукнуло тридцать лет; мы слишком хорошо знали, куда нас вела наша деятельность, но шли (Былое и думы. Ч. 4).

Из группы наречий меры и степени в современных публикациях нередко используется наречие *немного*:

Есть мужчина, который воюет и защищает страну, он человек, и есть женщина при нем, а женщины, которые воевали наравне с мужчинами, они как бы уже *немного не женщины* (Н. Назарова. «Был ли Ленин феминистом или все-таки сексистом»);

Так, мол, и так, дорогая Ольга Митрофановна, говорил ветеринар, человек я уже не молодой и возраста, можно сказать, предпенсионного, мужчина я вдовый, и вы, как мне сказали, вдовая, а зовут меня Дмитрием Фаддеевичем, да и вы тоже отнюдь *немного не пионерка-комсомолка*, ах какое было время! (С. И. Шуляк. Квартира номер девять. Роман с чертовщиной).

В XVIII–XIX вв. интересно употребление сочетания *немного не* со словами, называющими количество или время:

Ободривши себя такими замечаниями, он упросил Дороша, который посредством протекции ключника имел иногда вход в панские погреба, вытащить сулею сивухи, и оба приятеля, севши под сараем, вытянули **немного не полведра**, так что философ, вдруг поднявшись на ноги, закричал: «Музыкантов! непременно музыкантов!» и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать тропака (Н. В. Гоголь. Вий);

Недостанет сил все описать, и памяти не станет, когда вспомнишь, что это было в 1794 или 95 году, а ныне 1841; стало быть, тому назад 47 лет, **немного не полвека!** (А. А. Башилов. Молодость А. А. Башилова (1841));

Много лет прошло с тех пор, — **немного не четверть столетия**, — но и самого беглого взгляда было достаточно, чтобы узнать в этом кремне-фельдфебеле сурового ворчуна Сударчикова (Ф. Ф. Тютчев. Беглец);

А пушие из них воры и заводчики, и у них за их воровство ломаны руки и ноги колесами, и те колеса взоткнуты были на Красной площади на колье, и те стрелы за свое воровство ломаны живые, положены были на те колеса, и живы были на тех колесах **немного не сутки**, и на тех колесах стонали и охали (И. А. Желябужский. Дневные записки).

Такие сочетания выражают неточное, приблизительное количество.

Появились и совсем новые конструкции, в которых в роли наречий-интенсификаторов выступают предложно-падежные конструкции:

Я ни разу не генетик, но такую штуку просто нельзя пропустить;
Что-то у вас *ни капли не зима*¹¹.

¹¹ Примеры из: Баранова В. В. Конструкции с отрицательными элементами *ни капли* и *ни разу* в русском языке // Вопр. языкознания. 2021. № 5. С. 93–105.

В указанных словосочетаниях, построенных по модели «наречия степени *очень, немного, немножко* и др. + частица НЕ + существительное», актуализируется градуирование признака. Значимость приобретает не само качество объекта, а степень полноты его проявления. Как писал В. В. Виноградов, чисто отрицательная модальность выделяется «различиями в степени и в энергии отрицания»¹², т. е. типичное для объекта качество отклоняется либо в сторону уменьшения, либо в сторону увеличения.

Повышение признака достигается употреблением маркеров усиленного отрицания — частиц *далеко (не), вовсе (не), отнюдь (не)*, сочетания *совсем + не*. Ср.:

Как рассказал нам на условиях анонимности *далеко не последний* в программе человек (Собеседник. 2011.43);

Тяжелейший пресс общественного мнения выдержит *далеко не каждый* (АиФ-Москва. 2023.01.02).

Меньшая степень признака выражается сочетанием частицы НЕ с наречиями предположения *едва ли не, чуть ли не*:

Люди упрасивали меня не ехать, ссылаясь на пророческие сны и *едва ли не* видения (АиФ-Москва. 2023.07.06);

Судя по послужному списку, он *едва ли не* самый результативный танкист (Там же. 13.09);

Тот же фонд Сороса стал *чуть ли не* основным мировым центром по планированию и осуществлению цветных революций (Там же. 11.01);

Всего в русском языке насчитывают около 150 тыс. слов. Сколько из них заимствований, сказать трудно. Одни исследователи называют цифру 10 %, другие — *чуть ли не* 50 % (Там же. 09.03).

Отрицание НЕ в рассмотренных словосочетаниях с наречиями имеет в сфере действия еще и семантические признаки, входящие в значение существительного. Так, если слово *блондинка* выражает

¹² Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1972. С. 526.

значение ‘привлекательная, но глупая женщина’, то словосочетание *немного не блондинка* актуализирует признак *глупая*. См. также примеры выше: *немного не женщины*; *немного не пионерка-комсомолка*.

Все перечисленные наречия сочетаются в подавляющем большинстве случаев с существительными, характеризующими в том или ином отношении людей, и семантика таких конструкций предполагает экспрессивное отрицание. Употребление отрицания при именах качества создает эффект иронии, и вся конструкция также заряжается аксиологическими признаками:

Обычные для нас чувства — не чувства Гоголя: любовь — не любовь; веселье — и **очень не веселье**; смех — какой там смех: просто рев над бекешей Ивана Ивановича, и притом такой рев, как будто «два быка, поставленные друг против друга, замычали разом» (Андрей Белый. Гоголь);

И все тем же, немного не своим и **немного не военным** тоном капитан сказал, что ночью за ров пойдет разведка и что от штаба ополченского полка должны тянуть сюда связь и должны подойти соседи слева и справа (К. Воробьев. Убиты под Москвой).

В подобных отрицательных конструкциях наблюдается, по замечанию Т. В. Шмелевой¹³, преуменьшение называемого признака, поэтому они служат средством смягчения резкости и категоричности высказывания:

Соня **не в восторге** от глубинки, а отношения у «городской модницы» с местной ребятнёй не складываются (Известия. 2023.24.03);

Субъекты, которые умеют зарабатывать сами, явно **не в восторге** от такого положения вещей, но их никто не спрашивает (Московский комсомолец [далее — МК]. 2023.18.12);

Скандал разворачивается **нешуточный** (Русский репортер. 2013. № 26);

¹³ Шмелева Т. В. Гипербола, мейозис, литота: фрагмент обыденной риторики // Риторика и семантические структуры : тез. докл. и сообщ. Красноярск, 1988. С. 321–322.

Такая мера предосторожности сейчас **не лишняя** (Известия. 2023.25.09).

Будучи менее категоричной формой по отношению к семантически соотносимому положительному высказыванию, отрицание может выполнять также функцию эвфемизма:

Мне сообщил это еврей, торговец дамскими ботинками, в совершенно темном вагоне, в Спб., в Варшавском вокзале: он был, что такая у них редкость, **немного не трезв** (В. В. Розанов. Апокалипсис нашего времени) — ироническое уменьшение признака «пьян»;

Надо сказать, что существует надежный природный механизм, который препятствует появлению на свет **нездорового** ребенка (АиФ-Москва. 2023.28.06) — ср.: «больного»;

Только **немолодых**, с седыми бородами и глубокими морщинами, актеров Пины Бауш было немного жаль (Коммерсантъ. 2023.27.09);

Как многие, поначалу Кожедуб считал, что автор песен — **немолодой** фронтовик (АиФ-Москва. 2023.25.01).

В любом языке частицы как часть речи принадлежат системе актуализаторов, и отрицательная частица НЕ, выражая значение отсутствия связей между явлениями действительности, является вербальным средством выражения коммуникативных категорий, вносит в предложение целый ряд дополнительных модальных оттенков. В. В. Виноградов отмечал, что отрицательная частица НЕ не только «обозначает разные степени отрицания — то полного и неограниченного, то несколько ограниченного и неопределенного (в зависимости от синтаксических и фразеологических условий), но и выражает также модально-экспрессивные оттенки»¹⁴.

Характеристика категории отрицания как модальной позволяет утверждать, что отрицания в реальности не существует, человек его формулирует сам в соответствии или несоответствии с имеющимися представлениями и нормами. Слова «не» и «нет» обладают

¹⁴ См.: Виноградов В. В. *Русский язык*. Грамматическое учение о слове. С. 525.

субъективным значением, поскольку выражают отношение самого говорящего, т. е. в речи прагматическая конвенция предпосылается грамматической. В теории семантических примитивов А. Вежбицкой отрицание трактуется как положительный акт волеизъявления человека, связанный с выражением субъективно-волевого примитива: *I don't want (I dis want)*¹⁵.

Негация, использование отрицательной частицы НЕ, является для говорящего инструментом, чтобы выразить свои коммуникативные интенции, намерения, например, такие:

— нежелание:

Еще один момент — лично мне не хотелось бы размыывать смыслы, вложенные в майские праздники (АиФ-Москва. 2023.12.04);

Если бы ты знал, как мне не хочется идти (Там же. 25.10);

— несогласие:

Я просто не отношусь к режиссерам, которые каждый год выпускают новое кино (Известия. 2023.21.03);

Я не специалист по траекториям перемещения благодати (Комсомольская правда. 2023.07.04);

— отклонить чье-либо мнение:

Я не прошу освободить меня от соблюдения закона Российской Федерации (МК. 2023.08.02);

Я никогда так не говорила и не просила оставить ее в покое (Там же. 2023.29.92);

А сейчас может оказаться, что он действительно не виноват (Комсомольская правда. 2023.27.04);

— запретить что-либо:

Выгнали меня и затем даже не пускали, чтобы забрать документы (АиФ-Москва. 2023.25.01) и др.

¹⁵ См.: Вежбицкая А. Семантика, культура и познание. Семантические универсалии и описание языков. М., 1983.

Отрицание в подобных высказываниях выступает не как выражение объективно существующей действительности, а как выражение отрицательных чувственных реакций говорящего.

Из многочисленных лексико-грамматических сюжетов, связанных с прагматическими свойствами русского отрицания, обратимся к характеристике одной синтаксической конструкции с семантикой противительности, которая позволяет субъективно интерпретировать объект на основе его несоответствия необходимой норме. И это несоответствие концептуализируется как отрицательная оценка. Рассмотрим конструкцию *это не литература, а...* с целью анализа вторых компонентов устойчивой модели, представляющих собой характеристику современной литературы.

Семантика противительности, которая выражена в этой конструкции, носит синкретичный характер. Выражая объективную идею противопоставления, она может трансформироваться в субъективную идею, предусматривающую обязательное включение оценки. «Семантика противительности сформировалась в языке именно с этой конкретной целью — целью выражения неравнодушного отношения к объекту»¹⁶.

В противопоставлении *это не литература, а...* субъективное отношение формируется логической последовательностью: в первом компоненте содержится исходная посылка, с которой говорящий не согласен. Это утверждение находится в пропозиции. Второй из противопоставленных компонентов маркирует коммуникативно важное сообщение и окрашивается субъективной модальностью. За этим компонентом стоит коммуникативно выделенная позиция говорящего, который утверждает несуществование, отсутствие в современном мире литературы в ее идеальном варианте, отсутствие настоящей литературы.

Эмпирической базой наших наблюдений является материал, собранный с использованием электронной базы данных Интегрум

¹⁶ Милованова М. С. Семантика противительности и категория оценки // Вестн. Нижегород. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 639–642.

(Intergrum.ru)¹⁷, которая содержит около 3,5 тыс. источников русскоязычных СМИ, охватывающих период с 1990-х гг. по настоящее время. В результате корпусной выборки мы получили 839 контекстов с данной конструкцией.

Прежде чем анализировать второй компонент синтаксической конструкции, приведем контекст из нашей выборки, в котором (в противовес нелитературе) сформулирована авторская мысль о том, что такое настоящая литература. Определение литературы с большой буквы всегда индивидуально, поскольку зависит от многих факторов: от самой личности оценивающего, его эстетических предпочтений и фоновых знаний, опыта, степени открытости новым тенденциям или консервативности взглядов. В. Пьецух, на наш взгляд, сумел выразить общее представление о том, что составляет нерв настоящей (классической, высокой, серьезной) литературы:

Но главное, со временем я постиг, что настоящая литература — это совсем не то, чем она представляется простаку, пробующему перо, что это отнюдь не повествование, скажем, про Ваню, который проснулся, протер глаза, позавтракал, отправился на работу, попил пивка с приятелями после смены, вернулся домой, поужинал и лег спать; и как ты ни ерещешься, хоть излагай свои фантазии про Ваню по-матерному, хоть пиши слева направо, все равно выйдет **не литература, а протокол**; потому что **настоящая литература — это гомункулус из колбы, это белая магия, это ворожба** (Пьецух В. Исповедь дураля // Октябрь. 2011. № 8).

Итак, обратимся к классификации оценочных характеристик ненастоящей литературы, данных в анализируемой конструкции, где отрицание базируется на собственном представлении о норме.

Конструкция *это не литература, а...* предполагает ценностно маркированное осмысление современной литературы в целом. Выделим, прежде всего, группу единиц, с помощью которых дается общеоценочная характеристика, формируемая как с помощью

¹⁷ Интегрум : база данных и информ. услуг. URL: <https://integrum.ru/> (дата обращения: 18.01.2024).

прямооценочных пейоративных языковых лексем, так и лексем в переносном значении: *Это не литература, а абракадабра / белиберда / бред, бред собачий / барахло / клиника / макулатура / словесный мусор / отходы жизни / профанация / требуха сплошная / какая-то серая липкая паутина / халтура / филькина грамота / черт знает что и еще раз — черт знает что / черт-те что / так себе* и др.

Представленные оценочные единицы образуют единый ассоциативно-синонимический ряд со смысловой доминантой «то, что определяется как неуместное, бессмысленное, бездарное, ничем не примечательное, вызывающее возмущение, является заменой настоящему». Анализируемая конструкция вводит в речевой оборот класс негативно заряженных единиц в их приложении к характеристике литературы. Вторая часть конструкции включает как переносное употребление слов, характеризующих плохую литературу, например: *макулатура* — «2. *перен.* О бездарном литературном произведении (разг. пренебр.)»¹⁸, так и общеоценочную характеристику любого объекта, например: *барахло* — «(прост.) 2. О ком-чем-н. плохом, негодном»¹⁹. В число слов этой группы входят также эмоционально-оценочные единицы, например: *черт знает что* — разговорное «восклицание, выражающее возмущение»²⁰. Они отражают экспрессивную реакцию автора, которая представляет собой субъективное видение оценивающего.

Интенсификатором негативной оценки является предикативная функция этих слов в контексте высказывания. В квалификативно-оценочном²¹ значении они могут выступать как оскорбление, так как любое существительное с ярким оценочным значением в роли сказуемого «подчеркивает экспрессивность речи и категоричность выражаемой оценки»²². Усилителями интенсивности негативной

¹⁸ Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М., 2008. С. 425.

¹⁹ Там же. С. 30.

²⁰ Там же. С. 1092.

²¹ *Золотова Г. А.* Синтаксический словарь : Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. М., 1988.

²² *Герасименко Н. А.* Отражение человека в языке: связочно-субстантивное сказуемое // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. : Рус. филология. 2017. № 1. С. 14–20.

оценки могут являться повторы единиц, например: *черт знает что и еще раз — черт знает что / бред, бред собачий*, а также атрибутивные и параметрические характеризаторы слов, например: *какая-то серая липкая паутина / trebuха сплошная*.

Следующие группы слов в правом компоненте конструкции характеризуют литературу на основе конкретных признаков. В аксиологической ситуации чаще всего не определяется разносторонняя ценность объекта, частнооценочные характеристики дают «оценку одному из аспектов объекта с определенной точки зрения»²³.

Основу синтаксической конструкции составляет оппозиция *настоящая, высокая, классическая литература — беллетристика / массовая литература*. Разграничение понятий, входящих в правую часть противопоставления, является актуальной проблемой при изучении литературного процесса. Не углубляясь в терминологическое дискуссионное поле, примем за основу разведения двух терминов иерархическую концепцию М. А. Черняк, согласно которой вверху иерархии находится классическая литература, внизу — массовая литература, а беллетристика занимает промежуточное (срединное) положение между ними²⁴.

Выделим контексты, в которых разводятся понятия «классическая литература» и «беллетристика»: *Это не литература, а литературность / литературка / литературица / эпигонство (литература изобретается все время заново) / беллетристика / изящная словесность / красивое письмо / хорошие тексты*.

В основе противопоставления беллетристики и высокой литературы лежит уровень художественной ценности, присущий настоящей литературе, обязательное наличие писательского таланта, способного создать литературное произведение безусловного художественного достоинства. Для написания беллетристических произведений достаточно писательского мастерства (тем не менее беллетристика не лишена художественной ценности). К тому же к эстетическим оценкам настоящей литературы предъявляются

²³ Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988. С. 75.

²⁴ Черняк М. А. Массовая литература XX века : учеб. пособие. 3-е изд. М., 2009.

высокие требования уникальности, поскольку истинное искусство не терпит повторений.

Большую группу контекстов составляет характеристика массовой литературы, которая оценивается по нескольким основаниям.

Прежде всего отмечается сомнительная художественная ценность и тривиальность массовой литературы, подчеркивается атрофия способностей писателя: *Это не литература, а нечто другое, вроде одноразовой посуды / безвкусная жвачка / околотелитературный мусор / околотелитературный шлак / обыкновенная пошлость / бульварное чтиво / очередное жонглирование словами / попса / набор слов.*

Для массовой литературы характерна вторичность, опирающаяся на симуляцию настоящей литературы: *Это не литература, а кожзаменитель / телитературоподобие / суррогат / графомания / обыкновенная имитация изящной словесности / симулякр.*

Признак формульности массовой литературы и ее предсказуемости проявляется в использовании стандартизированных приемов и упрощении: *Это не литература, а набор технических приемов / ремесло / машинопись / интеллектуально-материальное производство / фразопромышленность / филологическая продукция / фабрика по производству текстов.*

В большинстве контекстов настоящей литературе противопоставляется признак коммерциализации массовой литературы, коммерческий спрос на произведения масскульта: *Это не литература, а модный бизнес-проект / хорошо продаваемый товар / коммерческий проект / бизнес / баблы и шуточки / конвейерный бизнес / определенный заработок денег / приемлемое соотношение цены и качества / шоу-бизнес / фактура / ширпотреб.*

Базовой характеристикой массовой литературы становится ее пагубное влияние на формирование мировоззренческих основ современного читателя, для которого цель жизни теперь состоит в потреблении и развлечениях. Культура массового читателя «как минимум не восприимчива ко всему сложному»²⁵, примитивизм

²⁵ Малащенко А. В., Нисневич Ю. А., Рябов А. В. Современное варварство: причины и следствия // Полития: Анализ. Хроника. Прогноз : журн. полит. философии и социологии политики. 2018. № 2 (89). С. 6–22.

духовной жизни массового читателя говорит об укреплении нового варварства и умирании культурных традиций внутри современной цивилизации²⁶: *Это не литература, а сплошное чмок-чмок / трэш для толпы / чепуха, вроде электронных игр, которые способствуют развитию массового идиотизма / верный способ отупления общества / вредная и гадкая манипуляция / литература на потребу низменным звериным инстинктам / идиотизм закомплексованных пубертатов.*

Истоки нынешней словесности видятся в наследовании советской литературы: *это не литература, а советская литература, как советское шампанское — не шампанское, а советское шампанское / оберег советской власти / социально-политические иллюстрации к литературе / конъюнктурные конструкции.* Советская литература в современном осмыслении получает целый ряд оценочных атрибутов: *официальная, лживая, пошлая, лакировочная литература*, а также номинацию *псевдолитература*: ... Трифионов писал о том, как «шумела несъедобной ботвой *кочетовская псевдолитература*» (Варламов А. Русский Гамлет // Новый мир. 2014. № 10).

Попутно отметим богатые словообразовательные возможности русского языка для передачи отрицания. Насчитывается шесть префиксов, с помощью которых образуются производные слова, синонимичные слову *нелитература*: *антилитература, квазилитература, недолитература, лжелитература, паралитература, псевдолитература.*

Итак, контрастивное отрицание в составе противительной конструкции, не являясь «чистым» отрицанием, может квалифицироваться как отрицание с выражением субъективной оценки говорящего и логически неизбежно вызывает представление о том, какой должна быть настоящая литература.

Возможность такого употребления отрицательной частицы НЕ легла в основу стилистического приема, который в лингвопоэтике называют отрицательным сравнением — «особой формой образного сравнения, в котором дается не сопоставление одного предмета

²⁶ См. об этом: Франк С. Л. Новое варварство (конспекты двух лекций) // Вопр. философии. 2018. № 1. С. 137–141.

с другим, как это делается во всяком прямом сравнении, а противопоставление одного предмета другому»²⁷.

Подобные структуры часто встречаются в фольклоре, в русской народной поэзии: *Не ветра шумят холодные, / Не пески бегут зыбучие, — / Снова горе подымается*. Или у Некрасова: *Не ветры веют буйные, / Не мать-земля колышется — / Шумит, поет, ругается, / Качается, валяется, / Дерется и целуется / У праздника народ!* (Кому на Руси жить хорошо. Сельская ярмонка). Автор как бы отрицает тождество явлений (событий, предметов), но посредством нарочитого отрицания тождества фактически актуализируется идея подобия.

Вместе с тем употребление частицы НЕ в высказывании может преследовать совсем иные цели, чем выражение отрицательного суждения: оно может соответствовать и положительному суждению. Это достигается конструкциями с двойным отрицанием, которые аннигилируют (взаимно уничтожают) отрицательное значение каждого компонента:

Мы **не можем не учитывать** их ядерные потенциалы (АиФ-Москва. 2023.01.03);

Они **не могут не пойти**, потому что уже продали это наступление на Западе (Там же. 2023.12.04);

Не могу не верить Никоненко — они ведь наверняка вместе были на закрытом просмотре (Там же. 2023.03.05);

Иноагенты Макаревич, Галкин и Шац желают удачи «нашим солдатам» (**не поймите неправильно** слово «наши») и собираются помогать ЦАХАЛу чем могут (МК. 2023.16.10);

С другой стороны, вы меня **не поймите неправильно**, я в фильме тоже дерусь, и немало (Известия. 2023.20.02).

Конструкции с двойным отрицанием, в отличие от обычных утвердительных предложений, содержат семантику подчеркнутого утверждения. Оно реализуется, если в предложении есть

²⁷ Вятковский А. П. Поэтический словарь. М., 2013. С. 189.

модальность возможности: *Но не могу не согласиться в том, что сделано недостаточно*. Или в высказывании присутствует квантор общности *все, каждый, всегда, никогда, вечно, никто*. Например, фраза *Никто не заставлял меня все это читать* равна по смыслу утвердительному высказыванию *я все это прочла*. Отрицательная форма идиоматичным образом может выражать и чисто положительную семантику, имплицитное содержание «действие имело место».

Подводя итоги, резюмируем: наблюдения над языком, широко использующим все лексико-грамматические и синтаксические грани категории отрицания, дают исследовательский импульс литературоведению — посмотреть на литературный процесс под знаком особого статуса семантики отрицания. Рефлексия над конвенциональными формами отрицания, интерпретация передачи усложненной семантики отрицания, поиск новой понятийности в отрицании помогают прийти к выводу, что «отрицательность как таковая может иметь различную энергию и разное происхождение и смысл»²⁸.

²⁸ Булгаков С. Н. Свет Невечерний : созерцания и умозрения : [подгот. текста и коммент. В. В. Сапова ; послесл. К. М. Долгова]. М., 1994. С. 130.

Глава 2

HEROS VS AUCTOR: «НЕЕСТЕСТВЕННЫЙ» СЮЖЕТ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ¹

«Неестественная» для литературы сюжетная ситуация, о которой пойдет речь, впервые получила свое описание в работе Льва Пумпянского «Достоевский и античность» (1922). Так он обозначил специфический мотив «соперничества в авторстве», разворачивающегося между изображенными в тексте субъектами литературы: автором и его героем. Раздел посвящен описанию этой сюжетной ситуации в типологическом и историческом ключе: квалифицируя мотив противостояния автора и героя в качестве особой формы металитературной рефлексии, мы рассмотрим историю его формирования и повествовательного воплощения, а также основные способы его художественного завершения, порожденные исследуемым типом самосознания литературы.

Однако оттолкнемся от сюжета научного — сюжета осмысления данного мотива в русской теоретической мысли начала XX в. Этот

¹ В основу главы легли фрагменты из предыдущих публикаций автора, дополненные рядом новых наблюдений, в том числе над материалом, который не вводился ранее. Имеются в виду следующие публикации: *Турьишева О. Н.* Герой в противоборстве с автором: к вопросу о неопisanном металитературном сюжете // Практики и интерпретации : журн. филол., образоват. и культур. исслед. 2021. Т. 6, № 3. С. 96–113; *Ее же.* Герой как «эстетический инициатор сюжета» (на материале новейшей литературы) // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков. Сер. : Универсалии культуры. Москва ; Красноярск, 2022. С. 116–126; *Ее же.* Мотив взаимодействия автора и героя: два романских варианта в сравнительно-типологическом освещении // Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации : монография. Екатеринбург, 2023. С. 16–30; *Ее же.* Система «реальность, нарратив, язык» в новейшей прозе (на материале романов Л. Бине «Седьмая функция языка» и Д. Быкова «Июнь») // Урал. филол. вестн. 2021. № 4. С. 194–202.

сюжет разворачивается в пространстве диалога двух мыслителей — Л. Пумпянского и М. Бахтина. В соответствии с нашим предположением, знаменитые бахтинские идеи — вневходимости, кризиса авторства, диалога, полифонического романа — непосредственно связаны с полемической реакцией Бахтина на статью Пумпянского «Достоевский и античность».

В этой работе Пумпянский представил опыт описания истории литературы сквозь призму концепта сопротивления героя «своему» автору. По Пумпянскому, это история завоевания героем статуса реального субъекта. С точки зрения мыслителя, она началась с Гамлета и в русской литературе нашла свое «последнее слово».

Пумпянский трактует «сопротивление героя» как противостояние автору, которое со стороны автора оборачивается ответной «борьбой с героем». Это «борьба сновидца с героем своего же сна, ищущим выступить из контекста художества». Именно так пишет он о Гамлете: «Принц Гамлет становится художником своих же судеб, и не удержавшись в фиктивном кругу замысла о себе, хочет реально... создать для себя удобные ему судьбы. Герой становится конкурентом своего поэта: один и тот же сюжет сочиняется дважды (и Шекспиром, и Гамлетом)»².

Присваивая Гамлету конкуренцию «со своим поэтом», Пумпянский имеет в виду театрализованное поведение шекспировского протагониста; по его словам, Гамлет «сценизирует» свой образ, становится драматургом самого себя, «создает галлюцинирующую реальность»³. Впрочем, думается, что выражение «бунт героя» в анализе шекспировской трагедии Пумпянский использует скорее метафорически: при том, что Гамлет действительно является в пьесе автором, режиссером и актером задуманного им спектакля, в противоборство с Шекспиром он никак не вступает и о том, что является литературным персонажем, не подозревает.

² Пумпянский Л. Достоевский и античность // Нева. 2011. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2011/12/dostoevskij-i-antichnost.html> (дата обращения: 01.06.2023).

³ Там же.

От бунта Гамлета, по Пумпянскому, черпает свои силы бунт героев Достоевского: «Спор поэта с героем в России заканчивается... Соппротивление героя становится основной темой русской литературы»⁴. Так, Раскольников Пумпянский называет «эстетическим инициатором» собственного сюжета. Это замечание поддерживает комментарий Р.Г. Назирова: «Я давно уже видел Свидригайлова как продолжение... сна [Раскольникова]»⁵. Принимая мысль о том, что Раскольников изображен Достоевским как творец своего жизненного сюжета, все-таки выразим сомнение в корректности формулировки о его «эстетической инициативе», инициативе «эстетического творца»: герой моделирует не сюжет, персонажем которого является (это делает Достоевский), а свою историю — ее этическое и поведенческое содержание. Здесь в размышлениях Пумпянского о Раскольникове мы наблюдаем тот же логический сдвиг, как и в размышлениях о Гамлете: и в том и в другом случае герой является «художником своей судьбы», но не художником ее литературного оформления.

Выдвинем гипотезу о том, что идея авторской внеаходимости у Бахтина сложилась в результате полемики с мыслью Пумпянского о конкуренции автора и героя в эстетической сфере. При этом сам концепт «бунт героя» Бахтин, очевидно, заимствует у Пумпянского. У Бахтина он появляется в работе «Проблемы поэтики Достоевского» (1929), а в ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности», написанной, видимо, чуть позднее статьи Пумпянского, Бахтин, процитируем его итальянского исследователя, «рассматривает восставшего героя как аномалию, которая подвергает риску основания формы...»⁶. Здесь Бахтин и формулирует идею авторской внеаходимости как «общую формулу основного эстетически продуктивного отношения автора к герою», и это не «борьба автора с героем», как пишет Пумпянский, а «отношения напряжен-

⁴ Пумпянский Л. Достоевский и античность.

⁵ Назиров Р. Конспект статьи Л. Пумпянского «Достоевский и античность» // Назировский архив. 2018. № 4 (22). С. 15–26.

⁶ Салиционни Р. Михаил Бахтин: автор и герой : пер. с итал. // Вестн. РУДН. Сер. : Философия. 2017. Т. 21, № 1. С. 99–100.

ной внаходимости автора всем моментам героя, <...> любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательным и этически безучастным зрителем⁷. Отступление творца от этой позиции, отказ от «точки зрения извне» Бахтин, напомним, назвал «кризисом авторства».

В то же время следование позиции внаходимости не может гарантировать автору смиренности героя. Так, в «Авторе и герое...» Бахтин рассматривает случай «сопротивления героя автору» — по типу «штуки», которую «удрала Татьяна» с автором «Евгения Онегина»⁸. Но Бахтин трактует «штуку» героя, имея в виду вовсе не его стремление перешагнуть границы собственного хронотопа (как это делает Пумпянский, присваивая Гамлету стремление «выйти из эстетической сферы в область реальной практики»), а его эстетическую активность внутри художественного мира произведения в отношении своего собственного образа: «...герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль»⁹.

Однако в книге «Проблемы поэтики Достоевского», по выражению Р. Салицони, «все внезапно переворачивается»¹⁰. Здесь завершенность героя начинает осмысляться Бахтиным не как эстетическая ценность, а как подавление его со стороны автора. Очевидно, такой поворот был связан с последующим опознанием Бахтиным в концепции внаходимости мощной репрессивной семантики. Репрессивную «тайнопись» «Автора и героя...» описала И. Сандомирская.

⁷ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 17–18.

⁸ «Представляете, какую штуку удрала со мной моя Татьяна... замуж вышла», передавал Л. Н. Толстому удивление автора «Евгения Онегина» С. П. Жихарев, не раз принимавший у себя Пушкина в 1826 г. (время активной работы поэта над седьмой и восьмой главами «Евгения Онегина»). — *Вольперт Л.* Роман Пушкина о верной жене (К проблеме зарождения гипотезы: «Евгений Онегин» и «Валери» Юлианы Крюденер) // *Соп атоге : исг.-филол. сб. в честь Л. Н. Киселевой.* М., 2010. С. 118.

⁹ Там же.

¹⁰ Салицони Р. Михаил Бахтин: автор и герой. С. 100.

В интерпретации И. Сандомирской постулированная Бахтиным в «Авторе и герое...» стратегия создания героя — это стратегия символического насилия: «между автором и героем царят отношения раба и господина»¹¹. «Ранний Бахтин, — пишет И. Сандомирская, — отказывается уважать своего героя как принципиально ему равного... и помещает в координаты “внеаходимости — простертости”»¹². Принося своего героя в жертву целостности романа, внеаходимый автор у Бахтина, по словам исследовательницы, «... “формирует” [его] методами, вызывающими ассоциации с методами политического контроля, репрессии и цензуры. Основная часть бахтинского текста читается как апология [насилия] ввиду высших “эстетических” целей создания цельности литературного произведения»¹³. Поэтому, по Сандомирской, образ автора у раннего Бахтина — «ужасающий в своей неустрашимой готовности “изымать” и “завершать”, в своем садистическом желании “оформлять и миловать”, в своем иезуитском понимании “внеаходимости” и “долга” — это автор Торквемада, Великий инквизитор»¹⁴.

В этой «оккупированности языка насилием» у раннего Бахтина И. Сандомирская видит причину того, что рукопись «Автора и героя...» осталась неоконченной: «...письмо, проникнутое духом насилия, и попытки мысли черпать в насилии энергию вдохновения привели к саморазрушению труда, оставленного без... завершения»¹⁵. Но не случайно же в «Проблемах поэтики Достоевского» идея внеаходимости автора сменится идеей диалога автора и героя, в основе которой лежит уже признание уникальности личностной позиции другого.

Видимо, в контексте преодоления семантики насилия в «Проблемах поэтики Достоевского» и появляется бахтинское понятие

¹¹ Сандомирская И. Свист, стон, тон: слово-террор и его пересмешники // Сандомирская И. Блокада в слове : очерки крит. теории и биополитики языка. М., 2013. С. 141.

¹² Там же. С. 145.

¹³ Там же. С. 156.

¹⁴ Там же. С. 146.

¹⁵ Там же. С. 160.

«бунт героя». «Бунт героя» здесь понимается двояко: во-первых, как противостояние героя предшествующему литературному образу, в котором он узнает себя — подобно Девушкину, который, в соответствии со знаменитым примером Бахтина, «увидел себя в образе героя “Шинели”... сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным»¹⁶. А во-вторых, «бунт героя» описывается как сопротивление персонажа завершающему слову о нем в устах других персонажей и самого автора. В последнем случае под бунтом героя Бахтин имеет в виду нечто иное, чем Пумпянский: не эстетическую активность героя (она представляется невозможной), а метафору особого устройства повествовательной формы, в которой герой подвергается объективации со стороны авторского сознания, превращается «из личности в вещь». Образец разрешения этой дисгармонии Бахтин и находит в «полифонической» форме романа Достоевского, где «неестественное», по словам Пумпянского и мысли Бахтина, «соперничество в авторстве» между героем и автором оказывается снято в идее их диалога. Достоевский «творит героя как равного себе автора действия», пишет Назиров, комментируя Бахтина¹⁷.

Таким образом, по мотивам рефлексии о «неестественном» сюжете, описанном Пумпянским, в творчестве Бахтина складываются четыре модели взаимоотношений автора и героя: завершение образа героя как целого со стороны внеаходимого автора (в рамках теоретической апологии авторского доминирования); «кризис авторства» (отступление от позиции внеаходимости); «бунт героя» против автора и, наконец, диалог автора с героем как носителем автономного и самодостаточного сознания (второе и третье, вероятно, в рамках преодоления репрессивного пафоса концепции внеаходимости).

Все четыре модели получили в искусстве XX в. свое сюжетное воплощение, но так как нас интересует нарративная репрезентация модели соперничества героя с автором, проследим ее развитие в исторической перспективе.

¹⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 142.

¹⁷ Назиров Р. Конспект статьи Л. Пумпянского... С. 24.

Сюжет противостояния автора и героя, как, впрочем, и сам метароманный нарратив, был изобретен Сервантесом¹⁸. В романе о Дон Кихоте отношения героя со своими создателями составляет важнейший, а во втором томе и сюжетообразующий мотив. Напомним, что авторов «Дон Кихота» в самом романе выведено двое: это мавр Сид Ахмед Бен-инхали — маска самого Сервантеса — и подложный продолжатель его романа Алонсо Фернандес де Авельянеда.

Полемику с фальсификатором Сервантес ведет, изображая реакцию Дон Кихота на оба повествования о себе самом: герой знакомится как с романом Бен-инхали, так и с романом Авельянеды и высказывается по поводу обеих версий своего образа. Изображение собственной персоны в романе «мудрого мавра» Дон Кихота вполне удовлетворяет, а вот трактовка Авельянеды — возмущает, и он пытается всячески дистанцироваться от «плохого Дон Кихота», подразумевая в качестве ориентира «Дон Кихота хорошего», т. е. того, который представлен в первом томе и авторство которого принадлежит Бен-инхали. Однако непосредственно со своими создателями Дон Кихот в хронотопе романа не встречается¹⁹.

Сюжет встречи автора и героя во внутреннем мире произведения — это изобретение XX в. В рамках этого сюжета герой и его создатель превращаются в сюжетных персонажей единого хронотопа, выясняющих друг с другом отношения. Частотность этого мотива в искусстве XX в. такова, что позволяет говорить об устойчивой нарративной тенденции. Представляется, что ее формирование связано с рефлексией искусства относительно характера собственных взаимоотношений с жизнью. Это тот случай, когда жизнь бросает вызов искусству на его же собственном поле.

Свойства тенденции этот мотив приобрел именно в искусстве XX в., но формирование его начинается во второй половине XIX в. — на почве реакции на доминирующую в классической литературе

¹⁸ Хотя его корни можно обнаружить в античном мифе о Пигмалионе и в библейском мифе про Иова, а именно в поэтических главах Книги Иова, где Иов вступает в спор с Богом, обвиняя его в несправедливости.

¹⁹ Хотя герой встречается с читателями романа о себе самом — другой вариант металитературного нарратива, изобретенного Сервантесом.

концепцию автора как всезнающего и всевластного субъекта. Собственно, уже в классической литературе эта концепция и начала разрушаться: в полифоническом романе Достоевского, предоставившего своим героям право самостоятельного голоса, или в практике имперсональной поэтики Флобера, стремящегося изъять прямое авторское слово из повествования о героях, так обеспечивая самостоятельность их самовыражения.

Причем реакция на концепцию автора как всезнающего демиурга в литературе XIX в. находит свое выражение не только в поэтике нарратива (как у Флобера и Достоевского), но и в поэтике сюжета. Яркий пример — повесть Н. Д. Ахшарумова «Натурщица», изданная в год публикации романа Достоевского «Преступление и наказание» (1866). Как пишет исследователь творчества Ахшарумова А. Е. Козлов, повесть представляет собой «своеобразное осмысление концепции автора и героя в добахтинском мире»²⁰.

Действительно, коллизию «Натурщицы» образует событие взаимодействия автора и героя: Елена Григорьевна Алищева обращается в суд, обвиняя беллетриста Чуйкина в том, что он «эксплуатирует ее... литературным образом». Алищева уверена, что является плодом писательского воображения Чуйкина и находится в его абсолютной власти:

Я вымысел романиста, которому предназначена роль на подмостках литературной сцены... я стала его рабой, и он повел меня за собой на веревке, как купленную собаку²¹.

Само изображение судебного разбирательства предвосхищает история «порабощения» Алищевой: Чуйкин в беседах с Еленой Григорьевной настаивает на том, чтобы она совершала поступки, которые он смог бы описать в своем романе о новой женщине, преодолевшей мрак скучной семейной жизни и бросившей вызов

²⁰ Козлов А. Е. Автор и герой в эстетической действительности повести Н. Д. Ахшарумова «Натурщица» // Сиб. филол. журн. 2018. № 1. С. 114.

²¹ Ахшарумов Н. Д. Натурщица // Ахшарумов Н. Д. Концы в воду. М., 1996. С. 259–260.

общественным условностям. Подчиняясь его увещаниям, насилию и угрозам («Вы вся во власти моей и... власть эта беспредельна... я могу уничтожить вас одним словом, могу заставить страдать, как вы никогда не страдали еще»²²), Алищева теряет мужа, дом, положение в обществе, самоуважение и, наконец, детей, в смерти которых она обвиняет Чуйкина: тот, с ее точки зрения, просто вычеркнул их из повествования из соображений подчинить ее жизнь выдуманному сюжету.

Повесть допускает разные, но равновозможные трактовки. С одной стороны, ее можно прочесть как «эстетический трактат» (А. Е. Козлов), посвященный вопросам взаимоотношения жизни и искусства, актуальным для 1860-х гг., и потому обостряющий их в фантастическом сюжете противоборства героя своему создателю и привлечения последнего к суду. Аргументацию в данном случае может составить, во-первых, содержание речей адвоката Чуйкина и его обвинителя, один из которых отстаивает право литературы «брать из жизни типы живых людей», а другой — ее способность моделировать саму жизнь. Во-вторых, фантастичность изображенного события подчеркивают также функционирование в сюжетном событии другого, действительно выдуманного Чуйкиным персонажа, а также наименование суда («суд общественной совести») и приговор, вынесенный Чуйкину и тут же осмеянный им: «...изгнать [автора] из мира действительной жизни и поселить навсегда в области отвлеченного мышления»²³. Осужденный презрительно покидает зал суда, настаивая на его иллюзорности (подзаголовок повести — «Юридическая фикция») и своих авторских правах обращаться с действительностью так, как ему захочется.

С другой стороны, повесть вполне поддается психологическому прочтению и, более того, содержит достаточные в его пользу подсказки. В этом случае Елена Григорьевна выглядит как носительница иллюзорного сознания и искаженного восприятия жизни: подчинившись власти шантажирующего ее литератора (в силу слабости воли и разочарования в браке), она убеждает себя в собственной

²² Ахшарумов Н. Д. *Натурщица*. С. 232.

²³ Там же. С. 301.

фикциональности, присвоив самому Чуйкину демиургические права. Недаром в повести подчеркивается, что срок знакомства Елены Григорьевны с Чуйкиным — всего два года: свидетельство того, что до встречи с ним она справлялась со своей жизнью без всякого вмешательства извне и не мнила себя литературным персонажем.

Повесть Ахшарумова — не единственный пример литературной рефлексии об отношениях автора и героя в классической литературе. В психологическом ключе она представлена и в романе И. А. Гончарова «Обрыв» (1869), но в отличие от повести Ахшарумова здесь акцент сделан на психологии начинающего автора, находящегося в процессе создания романа (в «Натурщице» все-таки исследуются переживания героини, обнаружившей, что ее жизнь — не что иное, как объект чужого сочинительства). При этом, как и Чуйкин у Ахшарумова, Райский у Гончарова не просто претворяет в художественную форму свои впечатления от живой жизни, а пытается ее преобразовать, внушить будущим героям своего романа (и себе самому — как одному из персонажей своего романа) «выгодные» для повествования переживания и поступки, ввергнуть их (и самого себя) «в самую тучу страсти»²⁴, т. е. сначала выстроить жизнь по законам романа, а потом перенести ее улучшенный образ на бумагу. Рассматривая людей как персонажей будущего повествования, Райский, как и Чуйкин, пренебрегает внаходимостью, которую Бахтин описал как единственно продуктивную позицию для художника, но это не мешает ему сохранить позицию доминирования над прототипами своих персонажей. Неразличение границы между реальностью и искусством, выстраивание жизни с целью претворения ее событий в сюжет романа, возможно, и стало, наряду с другими факторами, причиной неудачи Райского как писателя.

Наконец, еще одно сходство между писательской стратегией Чуйкина и Райского: Райский также пытается эстетизировать жизнь по образцу сюжета некрасовского стихотворения «Когда из мрака заблужденья...» и мифа о Пигмалионе и Галатее. Вспомним размышления Райского про Марфиньку:

²⁴ Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 409.

Способна ли она к дальнейшему развитию, или уже дошла до своих геркулесовых столпов? И если, «паче чаяния», в ней откроется ему [Райскому] внезапный золотиносный прииск, с богатыми залогами, — в женщинах не редки такие неожиданности, — тогда, конечно, он доставит здесь свой домашний жертвенник и посвятит себя развитию милого существа: она и искусство будут его кумирами²⁵.

Однако принципиальное отличие гончаровского варианта исследуемого вида метарефлексии — полное отсутствие фантастических коннотаций.

Еще один вариант художественного воплощения мысли о взаимоотношениях автора и героя в классической литературе — ироническая повесть А. О. Осиповича-Новодворского «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» (1877). Повествование в повести выстроено от лица некого Преображенского, который символизирует обобщенный тип героя русской классики, главные характеристики которого — «неудовлетворенность и стремление к идеалу» и в то же время — неуверенность и утомленность. Он, натура «вечно страдающая, вечно рвущаяся к свету»²⁶, является сыном Печорина и княжны Мери, внуком лермонтовского Демона, братом Базарова и Рудина, но при этом пытается преодолеть родовой индивидуализм и демонизм²⁷. Его «поход в народ» завершается неудачей, как неудачей завершается попытка самоубийства, последствия которой врачует Елена Инсарова, героиня романа Тургенева «Накануне», вернувшаяся после смерти мужа из Болгарии.

«Я-повествованию» Преображенского об этих событиях предшествует эпизод беседы И. С. Тургенева с героем своего романа «Новь» Соломиным. В этой беседе Преображенский характеризуется как человек измельчавший — по сравнению со своими предками, одер-

²⁵ Гончаров И. А. Обрыв. С. 248.

²⁶ Осипович-Новодворский А. О. Эпизод из жизни ни павы, ни вороны. URL: http://az.lib.ru/o/osipowichnowodworskij_a_o/text_0010.shtml (дата обращения: 14.08.2023).

²⁷ Данилова Е. А. Типологическое изучение персонажей (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. С. 180.

жимый сомнениями, с уязвленным самолюбием и наклонностями самоубийцы, т. е. «ни пава, ни ворона». Именно этот вводный фрагмент и является предметом нашего интереса в рамках исследуемой проблемы.

Тургенев изображен здесь как автор, ведущий беседу с прототипом персонажа своего будущего романа: «Через три года после этого разговора появилась “Новь”...» — сообщает безличный повествователь²⁸. Таким образом, Соломин, которого с Тургеневым связывает «глубокое взаимное уважение», выведен как реальное лицо, с которого впоследствии автором будет списан образ литературного героя. При кажущейся на первый взгляд фантастичности ситуации (встреча автора со своим героем), она имеет вполне достоверное разрешение и не противоречит принципу вневходимости автора.

В литературе XX в., особенным образом сосредоточенной на вопросах литературного самосознания, рефлексия об авторе и герое находит гораздо более активное сюжетное воплощение, лишаясь в изображении всяческой достоверности и какой-либо возможности психологического истолкования. Литература XX в., как будто следуя за мыслью Л. Пумпянского, присваивает герою эстетическую активность и протитворство с собственным создателем, о вневходимости и не помышляющем. При этом данный тип сюжета находит в повествовательном искусстве XX–XXI вв. разные формы реализации, в первую очередь отличающиеся способом завершения «рокового поединка» автора и героя. С очевидностью выделяется три варианта. Остановимся на каждом из них.

Первый вариант: герой бунтует и терпит поражение

Это хронологически самый ранний вариант, впервые он был использован в романе испанского писателя и сервантесоведа **М. Унамуно** «Туман» (1914), написанном примерно за десятилетие до полемики Бахтина и Пумпянского. Но и сам Унамуно на страницах своего романа предлагает теоретическую рефлексию относительно столь странного сюжета. В частности, тип романа, изображающий

²⁸ *Осипович-Новодворский А. О.* Эпизод из жизни ни павы, ни вороны.

восстание героя против автора, М. Унамуну устами одного из своих персонажей называет «руманом» (в противовес роману) или «ниволой» (в противовес новелле). Под «руманом» («ниволой») он подразумевает такой тип повествования, который воссоздает иллюзию эстетического равноправия автора и героя, отвергая реалистическую поэтику: это роман, но такой, в котором против автора «восстают его собственные создания»²⁹. Автор, изображенный Унамуну в «Тумане», носит его собственное имя — Мигель Унамуну. Создателем романа он превращен в обитателя самым им сконструированного художественного мира, причем обитателя, полемизирующего со своим героем.

Герой, который претендует на статус субъекта неподконтрольного автору действия и полноправного с ним сознания, — Аугусто Перес. С одной стороны, он сюжетный персонаж любовного нарратива, а с другой стороны — субъект спора с собственным создателем. В споре с Унамуну Аугусто настаивает на своей суверенности и самостоятельности. Так, он оспаривает право своего творца закончить историю по его собственному усмотрению, а именно гибелью героя. Сначала Аугусто умоляет Унамуну, потом безуспешно угрожает ему самоубийством, но получив отпор, выбирает другую угрозу: убить своего создателя. Эта угроза вызывает у Унамуну снисходительную жалость к своему герою и окончательный вердикт:

Ты не можешь больше жить. Так у меня написано и обжалованию не подлежит³⁰.

Унамуну прямо уравнивает героя-автора с Богом, обосновывая его «право делать [с героем] все, что [ему] придет в голову». На самом деле в форме диалога автора с персонажем Унамуну формулирует свою философию человеческой жизни, которая, с его точки зрения, есть трагическая иллюзия свободного самоосуществле-

²⁹ Унамуну М. Туман / пер. А. Грибанова // Унамуну М. Туман; Авель Санчес; Рамон дель Валье-Инклан; Тиран Бандерас; Пио Бароха; Салакаин Отважный; Вечера в Буэн-Ретира. М., 1973. С. 37–204.

³⁰ Там же. С. 181.

ния, «туман», «сон Бога»: Аугусто пребывает в «тумане» надежд на личную свободу и потому затевает бунт, а автор откровенно его высмеивает, празднуя над ним победу. Причем основания для его торжества предоставляет ему то, что Бахтин позднее назовет вне-находимостью, но без ее христианского содержания: если у Бахтина автор любит своего героя, у Унамуно автор — жестокий и карающий бог, самовольно распоряжающийся судьбами своих героев исходя из прав, дарованных ему вне-находимостью.

Так же — поражением героя — завершаются отношения между героем и автором у **К. Вагинова**. Однако у Вагинова (и в «Козлиной песне» (1927), и в «Трудах и днях Свистонова» (1929)) автор теряет тот сакральный статус, которым он был наделен у Унамуно. Если у Унамуно положение автора осмысляется в рамках классической парадигмы — как создателя, который купирует малейшее неповиновение своего детища, то у Вагинова автор — не Бог, но властный демон, подобный черту Ивана Карамазова (так же «глуп и пошл»), и, возможно, в «Козлиной песне» — Тень своих героев (в юнговском смысле), отвратительное существо, зеркально воспроизводящее их «духовную мерзость». Недаром вагиновским авторам (Автору и Свистонову) вне-находимость не свойственна. Впрочем, развивая тему автора и героя, Вагинов своих героев лишает энергии протеста.

Тенденция десакрализации фигуры автора в сюжете поражения героя, пытающегося уйти из-под власти своего создателя, абсолютного воплощения достигает в постмодернистском искусстве. В качестве иллюстрации этого наблюдения обратимся к нарративу фильма **Д. Линча «Малхолланд Драйв»** (режиссер и сценарист Д. Линч, 2001). Основная сюжетная линия этого фильма, заслужившего репутацию произведения, не подлежащего никакой рациональной интерпретации, вполне поддается дешифровке в опоре на мотив взаимоотношений автора и героя.

Основной сюжет нарратива образован взаимодействием параллельных историй двух героинь. В первой истории молодая талантливая актриса Бетти Элмс, приехав в Голливуд, образует счастливый союз с девушкой, потерявшей в аварии память и назвавшей себя Ритой. Расследуя происшедшее с Ритой, подруги находят труп са-

моубийцы Дайяны Сэлвин. Во второй истории Дайяну, сыгранную той же актрисой, которая играла Бетти (Наоми Уоттс), оставляет ее бывшая возлюбленная Камилла (которую играет актриса, воплотившая в первой части фильма потерявшую память Риту, — Лаура Хэрринг), что заставляет ее нанять убийцу, чтобы отомстить неверной Камилле. Сцена, в которой Дайяна договаривается с киллером, намекает на то, что она готова присвоить себе имя Бетти. Заканчивается фильм самоубийством самой Дайяны-Бетти.

Самая популярная интерпретация фильма предлагает расшифровывать историю Бетти как сон отвергнутой Дайяны, в котором она безуспешно стремится найти компенсацию своим несчастьям. Самообман не удовлетворяет героиню, делая неизбежным роковой выстрел. В своей выдуманной истории (или своем сне) она неизбежно встречается с собственным поверженным образом.

Однако в повествовании есть два кажущихся второстепенными героя, фигурирующие в обеих линиях. Это пожилая пара, попутчики Бетти, прилетающей в Голливуд из Канады. Выходя вместе с ними из здания аэропорта в одной из первых сцен фильма, Бетти благодарит стариков за добрый совет, которому она обещает последовать. Представляется, что это и был совет отказаться от убийства неверной возлюбленной и «переписать» сюжет своих взаимоотношений с ней: представить ее зависимой, слабой, нуждающейся в помощи и обреченной на благодарность. Возможно предположить, что в самолет садилась Дайяна, но вдохновленная предложением стариков, она преобразается в свою противоположность — в Бетти, талантливую актрису, подающую надежды, обеспеченную любовью и поддержкой и способную облагодетельствовать другого, заручившись его любовью.

Но когда Бетти-Дайяна обнаруживает, что этот счастливый, но выдуманный сюжет ее не удовлетворяет, она кончает с собой. Причем перед выстрелом она пытается спастись от преследующих ее стариков, непонятно откуда взявшихся. В рамках нашей интерпретации пожилая пара и есть авторы истории Бетти: дав совет, они наслаждаются согласием своей послушной героини на его осуществление и не желают расставаться со своей выдумкой. Сюжет, изобретенный

стариками, — это сюжет манипулирования другим человеком, попавшим в беду, сюжет подчинения другого своему желанию. Но и сама Бетти-Дайяна — обреченная жертва авторской фантазии.

Преследование Дайяны стариками, с нашей точки зрения, символизирует власть автора над героем, с которой автор готов расстаться только выжав из своего героя все соки. Недаром в образах стариков подчеркнуты отталкивающие черты: они кровопийцы, мультипликационные карлики, протягивающие жадные ручки к своей жертве, пытающейся спастись от них в самоубийстве. Придуманый авторами сюжет счастливой жизни оказывается для разыгравшей его героини нестерпимой ложью.

Такая трактовка фильма позволяет раскодировать многие его странные мотивы и образы: мотив исчезновения Бетти и Риты в конце первой части фильма (обе они — придумка авторов и несчастной неудачницы Дайяны); мотив потрясения Бетти в клубе «Silentia» при словах конферансье о том, что все есть иллюзия; образ воплотившегося в реальность кошмарного сна одного из героев, также фигурирующего в обеих частях фильма (скорее всего, преследующее его чудовище — символ чудовищных намерений Дайяны, нанимающей киллера для своей подруги), и др.

Впрочем, так понимаемый сюжет фильма мог бы быть убедительным примером художественного воплощения «кризиса авторства»: авторы у Линча вторгаются в жизнь несчастливой Дайяны, превращая ее в свою героиню, и разрушают ее жизнь, с видимым удовольствием подпитывая свои дряхлые тела — подобно автору-упырю, изображенному у К. Вагинова. Но в отличие от героев — жертв вагиновского автора (Автора или Свистонова), героиня у Линча разоблачает убийственность замысла стариков и пытается его избежать, пусть и в самоубийстве, которое вполне возможно рассматривать как бунт. Как писал Бахтин, «жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы»³¹. Разоблачив корысть «извне

³¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 187.

формирующей силы), разочаровавшись в «доброте» «авторов» своей истории, Дайяна уходит из жизни.

Исследуемый мотив в искусстве XXI в. получил и комедийную реализацию, например, в фильме Алекса ван Вармердама (режиссер, сценарист, исполнитель главной роли) «**Официант**» (2006). Главный герой — официант Эдгар — знает, что его жизнь сочинена писателем Германом и, удрученный ее беспросветной унылостью, предъявляет своему автору претензию, сначала выпрашивая у того хотя бы толику счастья, а потом и требуя «поменять ему роль». Возмущенный неповиновением своего героя автор, безуспешно пытаясь выставить из своего кабинета собственную «выдумку», угрожает ему убийством, но первоначально решает отомстить другим способом: насытить его историю страстями и яркими событиями. Под пером автора персонаж избавляется от большой жены, переживает умопомрачительную любовную историю, закончившуюся самоубийством его обманутого друга, становится невольным заказчиком убийства досаждающей ему любовницы, а затем должником бандитов, мстителем, расстреливающим их из лука, и беглецом. Все более абсурдируя историю своего героя, автор добивается только его гнева и настойчивого требования хеппи-энда и, чтобы избежать прямого столкновения с ним, решает завершить историю своего героя его гибелью под колесами большегруза.

При всей комичности фигуры изображенного в фильме автора, ему все-таки присвоены демиургические права, которые он, правда, на протяжении всего киноповествования вынужден отстаивать — и в отношениях с подругой, критикующей его сценарий, и в отношениях с собственным героем. Но если подругу он просто выставляет за дверь, то взбунтовавшегося персонажа убивает. И именно за бунт против создателя.

Второй вариант: герой бунтует и побеждает

Одна из серьезных (при всей своей иронической тональности) реализаций этого мотива — роман Дж. Фаулза «**Мантисса**» (1982). С опорой на эротические метафоры роман описывает процесс создания текста и событие взаимодействия автора со своим героем,

вернее, героиней. Действие помещено в глубины мыслительной деятельности писателя Майлза Грина, переживающего творческий кризис. Внутри его сознания, изображенного в образе больничной палаты, разворачивается ироническая драма его взаимоотношений со своей героиней. Последняя выведена как собирательный образ женских персонажей любовной романистики Грина. В сознании автора он обретает хрупкую цельность в облике богини Эрато. Но являясь полиморфным существом, Эрато принимает самые разные облики: от строгой докторицы, подвергающей своего автора сексуальному насилию, до шекспировской Смуглой Леди и даже устрашающего существа, затянутого в БДСМ-костюм.

Сама Эрато называет себя «архетипом женщины»³². Будучи «бессмертно обижена»³³, она обвиняет автора в том, что в своих произведениях он «унижает женщин, превращая [их] в одномерные объекты сексуальных притязаний» — собственных и читательских³⁴. Требования, которые она предъявляет к автору, вполне соотносятся с требованиями героя Унамуно к «своему» писателю — признать собственную реальность:

Я не допущу, чтобы меня превращали всего лишь в женское тело, лишенное мозгов и готовое по мановению пальца удовлетворять ваши извращенные потребности. И вы забываете, что я не просто что-то такое из книжки. Я в высшей степени реальна³⁵.

Но в отличие от Аугусто Переса, она не умоляет своего автора, а требует извинений, отказа от сочинения эротических сюжетов, которые трактует как сексуальную эксплуатацию своего тела, и угрожает ему расправой. Впрочем, с расправы над автором и начинаются в романе их отношения. Но во второй части романа Эрато уже объясняет автору суть своих претензий. Сетуя на то, что автор лишил ее свободной воли, она говорит:

³² Фаулз Дж. Мантисса / пер. И. Бессмертная. Москва ; Augsburg, 2001. С. 75.

³³ Там же. С. 35.

³⁴ Там же. С. 30.

³⁵ Там же. С. 35.

Мне даже не позволено думать о том, какой я могла бы быть, если бы не имела несчастья быть созданной тобой. Не позволено думать обо всех тех чутких, умных, интеллектуально утонченных художниках, которые могли бы выдумать меня раньше, чем ты. Вместо этого мне приходится довольствоваться всего лишь гнилым плодом, прирожденным «сапожником», слонем в посудной лавке, не способным и за миллиарды лет оценить мою ранимость, деликатность и острый ум³⁶.

Упреки автору венчаются «научным консультированием», как говорит героиня:

Вы могли бы найти гораздо более спокойный, гораздо более современный тон повествования и сконцентрировали бы внимание на более серьезных, взрослых предметах. Взять хотя бы наш культурный фон. Или вот, например, политика. Проблема абортот. Насилие на улицах. Ядерное разоружение. Экология. Киты. Белый хлеб³⁷.

Однако попытка консультирования автора, который настаивает на своем первенстве в акте творчества, заканчивается неудачно: герои обмениваются ругательствами, обоюдно именуя друг друга фашистами, и в финале второй главы Эрато вынуждена нокаутировать несговорчивого противника, чтобы продолжить такого же рода прения в третьей части романа:

Микроскопическое ничтожество, амeboподобный трутень, трупная муха, заблудившаяся в полете сквозь неизмеримый зал вечности. Тогда как я — архетип женщины, наделенный архетипическим здравым смыслом, развивавшимся на протяжении многих тысячелетий архетипическим пониманием высших ценностей³⁸.

В ответ она получает уверение в ненависти.

³⁶ Фаулз Дж. Мантисса. С. 48.

³⁷ Там же. С. 54.

³⁸ Там же. С. 75.

Казалось бы, в четвертой части герои достигают согласия, закрепленного любовным сближением, однако, как только автор после мизогинического внутреннего монолога улетает в мечты о раблепной и безмолвствующей женщине (и героине), Эрато сначала превращает его в безобразного сатира, невзирая на его протесты, а потом погружает в состояние анабиоза и глубокого забытья, констатируя окончание прений словом «Занавес». Сам приступ мизогинии у автора возник на почве предположения, что литературу изобрели женщины, литература — заговор женщин против мужчин «чтобы отыграться [на них], нарочно запутать и отвлечь тех, кто настолько лучше и выше, то есть мужчин, заставить их попусту тратить свои жизненные соки и интеллектуальные устремления на всяческие мантиссы и банальности, на теневые фигуры на стене»³⁹.

Мантиссой — «добавлением сравнительно малой важности» к литературе — автор здесь именует женщину, «скользкое и двуличное существо». Но именно женщина-героиня превращает автора-мужчину в мантиссу. Творчество, как настаивает Эрато, принадлежит женщине-героине, мужчина-автор под ее влиянием лишь мантисса.

Таким образом, победительницей в споре с автором выходит героиня. Она лишает автора свободной воли, прерывая порочный круг его доминирования над героями. Очевидно, что фаулзовская фантазия о поражении творца-мужчины связана с феминистским разоблачением доминирования в культуре мужского начала⁴⁰, но отношения мужчины и женщины здесь безусловно спроецированы на отношения автора и героя. Поэтому другим и не менее важным основанием сюжета о победе героя над автором является концепция

³⁹ Фаулз Дж. Мантисса. С. 101.

⁴⁰ См. об этом: Курдаченко Т. А. Джон Фаулз: методология метанарратива (от «Коллекционера» к «Мантиссе») // Вопросы переводоведения, межкультурной коммуникации и зарубежной литературы : сб. науч. ст. Чебоксары, 2020. С. 316–320; Ют А., Бочкарева Н. С. Архетипическая природа женского образа в романе Дж. Фаулза «Мантисса». Проблемы метода и поэтики в мировой литературе : межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2005. С. 83–87; Tóth T. Спекулятивные культурные конструкты человеческого состояния в «Мантиссе» Джона Фаулза // *Ars Aeterna*, 2014. № 1 (6). С. 19–25.

смерти автора, на которую, кстати, непосредственно ссылаются антагонисты «Мантиссы». Мотив поражения автора в то же время следует рассматривать и в качестве полемической реакции на пост-модернистскую философию смерти субъекта.

Эту рефлексивную доминанту мы обнаруживаем в ряде других произведений, разрабатывающих мотив успешного бунта героя против своего творца. Среди новейших — роман французского писателя **Лорана Бине «Седьмая функция языка»** (2015), где также изображен герой, одерживающий над «своим» автором безусловную победу. Сам автор не имеет здесь статуса персонажа, но он вовсе не является иллюзией, порожденной воображением героя, а вполне явственно присутствует в изображенной действительности, проявляя свою волю чередой жестов, каждый из которых может стать для героя фатальным.

Сам металитературный сюжет противостояния автора и героя разворачивается только в финале романа Бине — в его «Эпилоге». На протяжении предыдущего повествования Бине был сосредоточен на другой проблематике — металингвистической. Здесь предлагается рефлексия о магической функции языка, которая понимается как его способность моделировать повороты истории, как частной, так и национальной. Сюжетогенным фактором для романа Бине является теория Р. Якобсона, а именно неразвернутый фрагмент из его статьи «Лингвистика и поэтика», в которой в качестве частного случая конативной функции Якобсон называет магическую, заклинательную функцию.

Роман Бине и ставит вопрос: «можно ли в реальности переделать мир» с помощью языка? Его нарратив посвящен поискам документа, который представляет собой неизвестную рукопись Якобсона о седьмой функции языка, расследованию преступлений, совершенных в погоне за ней, а также описаниям опытов ее применения — как удачных, так и катастрофических.

Первоначальным обладателем документа выведен Ролан Барт, поплатившийся жизнью за обладание им. Дальнейшая судьба рукописи в романе получает двойную реализацию: ее версия, фальсифицированная Жаком Деррида, была выкрадена Юлией Кристевой

и Филиппом Соллерсом. Последний, не зная о подлоге, применил ее на риторическом состязании тайного сообщества «Клуб “Логос”» в надежде победить Умберто Эко и отнять у него титул Великого Протагора, но проиграл, жестоко поплатившись за претензию. Оригинал же рукописи Якобсона попадает в руки Франсуа Миттерана, который благодаря ей выигрывает выборы у Жискара д’Эстена.

Герой, идущий по следу рукописи, — Симон Херцог, аспирант-филолог, привлеченный к расследованию смерти Барта. В финале, узнав, что магическая функция существует и действует, но засекречена новым президентом Франции, превратившим ее в свою собственность, Симон Херцог переживает это открытие как собственное поражение: вместе с детективом Жаком Байяром он шел по ложному следу, преследуя по всей Европе Кристеву и Соллерса, обладателей подделки. Прозрением Симона детективная линия погони за макгаффином оказывается исчерпана, хотя в изображении Бине эта линия последовательно утверждает существование магической техники убеждения и надежду на преобразование мира.

Однако в эпилоге романа предметом нарратива становится другой философский вопрос: не вопрос о том, возможно ли с помощью языка «переделать мир», а вопрос о том, владеет ли собственной судьбой «голый» человек, не имеющий надежды рассчитывать на обладание магическим артефактом? Может ли человек, опираясь только на свои силы, бросить вызов неблагоприятным обстоятельствам и Богу — великому Автору, которого Симон именуется романистом, сочинившим его самого. Фактически здесь ставится вопрос о самостоятельности героя перед лицом автора — вопрос, который получил свое сюжетное воплощение в романе М. Унамуно «Туман», созданном ровно сто лет назад.

Окончание детективной линии ознаменовано чудовищным открытием героя: как и Аугусто Перес, Симон Херцог начинает подозревать, что является героем нарратива, находящимся в зависимости от чужой воли. И подобно своему испанскому предшественнику, он вступает в противоборство со своим автором. В этом плане роман Бине в окказиональной номинации Унамуно есть не что иное, как «руман». Но если Перес терпит поражение в противоборстве со сво-

им автором и тот все-таки распоряжается его судьбой по своему усмотрению, то герой Л. Бине одерживает над автором победу.

В «Эпилоге» романа сообщается, что Симон «довольно высоко поднялся в иерархии «Клуба “Логос”» и как минимум трижды избежал смерти», причем опираясь исключительно на свои силы и вовсе не рассчитывая на магическую функцию языка. Но финал в лице повествователя «с садистскими причудами», как Симон именуется «своего» автора⁴¹, приготовил ему новое испытание: Симон оказывается под прицелом бандита каморры, но тратит последние секунды на выяснение отношений со «своим» романистом:

Симон вновь вступает в диалог с трансцендентной сущностью, которую ему так нравится представлять: если он застрял в романе, что за принцип нарративной экономии требует в конце концов его убить? Он перебирает нарратологические доводы, но они все выглядят спорными⁴².

В конце концов Симон приходит к решению:

С этим гипотетическим романистом надо как с Богом: поступать, будто его нет, ибо если он существует, это в лучшем случае скверный писака, не заслуживающий ни уважения, ни послушания. Изменить ход истории никогда не поздно. Вполне возможно, что воображаемый романист еще ничего не решил. Возможно, финал в руках его персонажа, а персонаж — это я. Я Симон Херцог. Персонаж **собственного** рассказа⁴³.

Думается, что в этом манифесте герой отказывается от сакрализации магической функции языка, которая реализуется, по Якобсону, в обращении к «отсутствующему 3-му лицу»: Симон обрывает разговор с трансцендентной сущностью, не рассчитывая на ее мощь и делая ставку только на свои силы.

⁴¹ Бине Л. Седьмая функция языка / пер. А. Захаревич. СПб., 2019. С. 511.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

В результате Симону удается овладеть реальностью вопреки воле автора и заставить стрелка каморры отвести оружие. Герой сам конструирует финал своей истории. Владение языком позволяет ему стать субъектом собственного (а не чужого) нарратива, переделать реальность и обратить ее сюжет в свою пользу.

Так, в романе Бине реальность идет навстречу усилиям героя, не вооруженного никакими заклинаниями и, более того, бросившего вызов высшей сущности в лице собственного творца, Бога. Думается, что, поддержав протест своего героя, Лоран Бине стремится разрушить миф постструктуралистской философии о смерти субъекта.

Такого же рода интенция обнаруживается и в других разработках «руманического сюжета» (так, с опорой на окказионализм М. И. Унамуно, мы будем называть сюжет соперничества автора и героя). Нередко она оборачивается не только десакрализацией, но и дегуманизацией творца⁴⁴.

Коллекцию таких произведений можно найти на портале иронической энциклопедии *Posmotre.li*. Автор статьи «Персонаж против автора», именующий себя Jack Frost, включает в нее примеры из литературы, кинематографа, сериального производства, рок-музыки, комиксов, аниме, манг и видеоигр⁴⁵.

Среди литературных произведений в списке Фроста помимо романов Пелевина («Циклоп», «t», «Шлем ужаса», «Смотритель», «Пространство Фридмана», «Созерцатель тени») фигурируют романский цикл С. Кинга «Темная Башня» (разбор его руманического аспекта см. ниже), повесть А. Максимова «Не стреляйте в Читателя Историй!» (в основе его нарратива — спор Р. Л. Стивенсона со своим героем Джоном Сильвером), роман А. Золотко «Анна Каренина-2» (героиня романа Анна — дочь Вронского и Карениной — угрожает Л. Толстому мщением за глумление над памятью своей матери, из-за чего он и совершает свой уход из Ясной Поля-

⁴⁴ Об этом, в частности, пишет И. В. Кабанова, анализирующая роман В. Пелевина «t» (2009): Кабанова И. В. Троица по Пелевину: автор — герой — читатель в романе «t» // Филологический класс. 2011. № 25. С. 15–20.

⁴⁵ Jack Frost. Персонаж против автора. URL: https://posmotre.li/Персонаж_против_автора (дата обращения: 03.08.2023).

ны), цикл фанфиков Н. Ипатовой «Нарния: утраченные сказания» (в фантазии фикрайтера герои Клайва Льюиса предъявляют очные претензии своему создателю), цикл романов «Чернильная трилогия» К. Функе (один из главных персонажей, Сажерук, пытается избежать смерти, назначенной ему его автором Мортимером), роман «Остров Русь» Ю. Буркина и С. Лукьяненко (в третьей части повествования авторы вынуждены держать ответ перед своими героями, понявшими, что они являются персонажами книг) и др. Фактически в каждом тексте персонаж, подобно первому руманическому герою — Аугусто Пересу из «Тумана», предъявляет своему создателю ту или иную претензию, но «ответчик по делу героя» безусловную и уверенную мощь автора М. Унамуну теряет. Результатом этого восстания в постмодернистской версии «руманического» сюжета, как правило, становится осмеяние, но не низвержение автора. В сознании восставшего героя «кумир поверженный — все Бог», но персонаж уже не молит о пощаде и не оправдывает бесчувствие творца своими слабостями и недостатками, а, наоборот, ищет его уязвимости, предъявляет ему счет и вменяет ответственность за свою судьбу или требует исполнения своих желаний и потребностей.

Подробнее остановимся на заключительных книгах цикла **Стивена Кинга «Темная Башня»**, в которых разворачивается любопытнейшая версия руманического сюжета. Герои цикла, одержимые миссией борьбы со злом (им необходимо дойти до Темной Башни, стоящей в центре мироздания, и так восстановить вселенский порядок), с легкостью пересекают границы миров, в том числе границу между миром «реальным» (в котором живет их автор — Стивен Кинг) и миром, где разворачивается то фантазийное действие, в которое волей автора С. Кинг их и поместил. При этом герои в разной степени оказываются причастны к сюжетам других романов Кинга: они взаимодействуют с персонажами его предыдущих произведений и в результате «с ужасом» осознают свою «придуманность» и зависимость своей истории от воли автора-творца. «Если он — Бог... наш Бог... я взгляну Ему в глаза и спрошу Его, как дойти до Баш-

ни!» — восклицает главный герой цикла⁴⁶. Это открытие мотивирует героев на путешествие в штат Мэн, где в маленьком ранчо вместе с женой и детьми живет С. Кинг, забросивший работу над историей о поисках Темной Башни и тем самым обрекший своих героев в отчаянии скитаться между мирами. Из 1999 г., в котором герои сталкиваются с неразрешимой ситуацией, они перемещаются в 1977 г. (год окончания работы Кинга над первым романом цикла), из внутреннего мира «своего» романа — в реальный мир «своего» автора для того, чтобы принудить его завершить сюжет о поисках Темной Башни, вырвав его из объятий лени, повседневных забот и алкоголя.

Однако С. Кинг, изображенный С. Кингом, пытается избежать принуждения и, узнав в гостях героев своего незавершенного романа, пускается наутек: «Роланд бросился за ним с быстротой молнии, как кот за птичкой»⁴⁷. Но напуганный и ошарашенный Кинг сопротивляется требованиям:

Я же сам вас и придумал. Вы не можете стоять передо мной, потому что есть одно-единственное место, где вы существуете. Здесь. — И он стукнул кулаком себе по лбу... Потом указал на дом <...> — И там. Полагаю, там вы тоже есть. В ящике стола, а может, в коробке в гараже. Вы — незаконченное произведение. Я не думал о вас уже...⁴⁸

Поэтому героям приходится прибегнуть к магии, которой их наделил их же создатель, и загипнотизировать его. В состоянии гипноза Кинг объясняет свою вину тем, что стал бояться за свою жизнь, придумав героев, вступивших в противоборство со злом. Однако герои внедряют в его сознание мысль о необходимости продолжить работу над романом. Так автор оказывается принужден к творчеству своими же персонажами!

Пересказанный нами эпизод принадлежит шестой книге цикла «Песнь Сюзанны». Она заканчивается дневниками Кинга-героя,

⁴⁶ Кинг С. Песнь Сюзанны. М., 2004. С. 192.

⁴⁷ Там же. С. 195.

⁴⁸ Там же. С. 196–197.

в которых он обдумывает возвращение к истории Роланда и его команды. Дневники охватывают более 20 лет, прерываясь газетным сообщением о гибели С. Кинга под колесами минивэна.

Однако в последнем — седьмом романе цикла, имеющем одноименное с ним название, Кинг-герой избегает смерти в автокатастрофе благодаря усилиям своих героев. Роланд понимает, что смерть автора будет означать и его смерть (недаром он физически чувствует боль своего раненного в аварии создателя). Герои снова совершают прыжок во времени и пространстве и ценой жизни одного из членов своей команды спасают Кинга-героя из-под колес автомобиля — чтобы он смог дописать их историю, что Кинг-автор и осуществляет в 2003 г.

«Темная Башня» С. Кинга намечает еще один мотив, вырастающий на поле нарратива о сопротивлении героя своему автору: это мотив их взаимозависимости, разрушающей идею непримиримого противостояния автора и героя в предыдущих вариантах реализации руманического сюжета, хотя сама иерархия миров (выдуманного и реального) и иерархия субъектов литературы (автора и героя) у Кинга сохраняется. Однако в произведениях новейшей литературы и новейшего кинематографа подвергается разрушению и она. Это произведения, разрабатывающие мотив примирения и согласия между автором и героем.

Третий вариант: герой бунтует и приходит к согласию с автором

Как правило, это вариант, который разрабатывает массовое искусство. Его выразительный образец — американский фильм «Страннее, чем вымысел» («Stranger Than Fiction», 2006, США, Великобритания, реж. Марк Форстер, в российском прокате — «Персонаж»). В основе сюжета лежит невероятное событие — встреча автора с героем, которого она выдумала. Встречу инициирует герой — налоговый агент Гарольд Крик — после того, как осознал, что является плодом вымысла писательницы, которая всегда заканчивает свои романы смертью своего главного персонажа. Герой пытается предотвратить свою смерть, убедив автора в своей субъектности;

автор, глубоко потрясенная реальностью своего персонажа, все-таки пытается завершить его историю в соответствии с собственным замыслом.

Фильм вышел в том же году, что и фильм «Официант», и содержательно с ним явственно «рифмуется». Однако если А. ван Вармердам завершает историю своего непокорного героя его убийством — во имя утверждения своего демиургического права, то М. Форстер позволяет автору и герою договориться друг с другом. Первоначально герой соглашается принести себя в жертву художественной «тотальности» романа (как сказал бы Бахтин): прочитав книгу о себе самом, он признает ее совершенство и соглашается с решением автора как эстетически оправданным. Чуть позже автор, мучимый виной перед своим героем, которого он «приговорил» к смерти, меняет финал уже завершенной книги: герой, серьезно травмированный при спасении ребенка на дороге, получает в дар право на выздоровление, любовь и счастливую жизнь. Таким образом, автор и герой, в процессе диалога признав правоту позиции друг друга, приходят к согласию!

Права литературы, «целостность» книги вопреки интересам и чувствам ее субъектов — автора и героя — отстаивает в фильме только один персонаж — профессор-литературовед. К нему Гарольд обращается в надежде на помощь, однако тот, исповедуя концепцию вневходимости, советует герою смириться перед волей автора, а автору, в свою очередь, советует воплощать свой замысел вопреки состраданию к герою. Впрочем, в массовой версии руманического сюжета удовлетворение обретают все: герой, пройдя опыт героической жертвы, остается жив; автор, пройдя демиургический искус, признает эстетическую убедительность положительного финала для такого благородного героя; а профессор остается лелеять первый вариант книги и тот факт, что оказался причастен к парадоксам эстетической деятельности. Так, «каждый Джек остается при своей милой», хотя такое завершение руманического сюжета, действительно, кажется «страннее, чем вымысел».

В массовом кинематографе примеров признания прав вымышленных персонажей достаточно. Массовое кино, стремясь к харак-

терному для него утешительному завершению, трансформирует постмодернистскую тему смерти человека как индивида и субъекта воли в сюжет плодотворного взаимодействия автора и персонажа. Такой сюжет в масскульте всегда содержит мотив обнаружения героем своей вымышленной природы, мотив претензии к автору или несогласия с автором и, наконец, мотив снятия конфликта.

Немаловажно, что масскульт дает руманическому событию исключительно комедийную обработку. Впрочем, «Официант» — тоже комедия, но комедия «черная», одинаково жестоко высмеивающая как автора, так и героя: так, творческий процесс автора метафорически уравнивается с походом в туалет, а герой предстает марионеткой, тотально зависящей от движений своего создателя (выразительный эпизод: когда писатель заснул на клавиатуре в момент нажатия одной из клавиш, герой вынужден тянуть звук, обозначаемый запавшей кнопкой, до момента пробуждения автора). Фильм «Страннее, чем вымысел» в жанровом плане скорее комедия мелодраматическая, формирующая у зрителя симпатию ко всем участникам действия и стремящаяся к умиротворяющему разрешению противоречий.

Среди руманических комедий такого формата назовем американский фильм «**Руби Спаркс**» (реж. В. Фарис и Дж. Дэйтон, 2012), содержащий особую реализацию исследуемого мотива. Придуманый писателем образ идеальной девушки Руби фантастическим образом материализуется в его жизни, обретая плоть и кровь и обладая «врожденным» чувством любви к своему создателю. Однако через некоторое время счастливый союз автора и его героини распадается: Руби начинает тяготиться образом жизни своего создателя и требует самостоятельности в принятии решений, на что автор реагирует стремлением «улучшить» свое создание, сделать его более удобным, подвергнуть «тонкой настройке». Для этого автору достаточно лишь вносить нужную правку в рукопись. При этом он рассказывает Руби о ее происхождении, празднуя свое могущество: «Я тебя создал. Я тобой управляю! Ты марионетка!» Но нравственное чувство заставляет писателя преодолеть искушение власти, обернувшейся подлинной экзекуцией над героиней. Он

просит прощения у своего творения и предоставляет ему полную свободу, заканчивая рукопись словами: «Руби стала свободной». Признание субъектности другого в финале фильма оборачивается вознаграждением: автор получает право на второй шанс в отношениях с Руби, но как с равноправной и самостоятельной личностью. Изобретенный М. Унамуно руманический сюжет здесь оказывается вывернут наизнанку: автор отказывается от утверждения своих демиургических прав, но преодоление позиции венаходимости в фильме не влечет за собой «кризиса авторства» (в бахтинском смысле), а, наоборот, оборачивается преодолением тех ее издержек, которые И. Сандомирская справедливо связала с позицией символического насилия над Другим.

И. Сандомирская, размышляя о семантике насилия в «Авторе и герое...», обращает внимание на то, что в поздней записи под условным названием «Риторика в меру своей лживости...» (1943) Бахтин ответственность за насилие взваливает не на автора, а на само «вненаходимое слово»: «Слово принципиально недоступно добру, оно “не знает, кому служит, оно приходит из мрака и не знает своих корней”; слово “организовано” и “заражено насилием и ложью”»⁴⁹. Поэтому отказываясь в этом фрагменте от венаходимого автора-демиурга, Бахтин выражает мечту о «добром авторе»: «Противостоять слову насилия может только добрый человек, и то в меру своих сил. Доброта может выразить себя в анонимном повседневном поступке, но не может выразить себя в слове. Принципиальное противостояние насилию сообщает особый тон, накладывает безошибочный отпечаток на слово писателя, который не лжет: доброта и любовь, поскольку они есть у писателя, посылают слову ироничность, неуверенность, стыдливость (стыд серьезности). Однако “добрый человек еще не говорил”»⁵⁰. Фильм «Руби Спаркс» как раз изображает автора «добрым человеком»: он, являясь создателем, признает права своего непослушного творения, принимая его как «равного себе». Однако такое разрешение конфликта между

⁴⁹ Сандомирская И. Свист, стон, тон: слово-террор и его пересмешники. С. 169.

⁵⁰ Бахтин М. М. Риторика в силу своей лживости... // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5 : Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1997. С. 66–67.

творцом и творением мы обнаружили только на поле массового фэнтезийного кинематографа.

Впрочем, в истории русской литературы конца XX в. есть роман, в котором автор тоже выведен как «добрый человек»: во внутреннем мире своего произведения он действительно выступает «завершителем и искупителем неудавшейся жизни» своего героя — при абсолютном отказе от доминантной позиции и, более того, иницируя с ним «диалог согласия». Это роман Александра Житинского «Потерянный дом, или Разговоры с милордом» (1987), роман, в котором отношения между автором и героем определяет не принцип всевластия (как в «Авторе и герое...», в «Тумане» Унамуно, романах Вагинова и др.), а принцип доброй иронии, с которой поздний Бахтин, очевидно, связывал выход из субъект-объектной ситуации. Однако в романе Житинского отсутствует мотив противостояния автора и героя, они не являются соперниками друг друга, поэтому мы ограничимся лишь его упоминанием как произведения с тематикой взаимоотношений между субъектами литературы, отказавшись от его подробного разбора в рамках аналитики мотива «heros vs auctor»⁵¹.

* * *

Как показывает наш обзор, мотив взаимодействия автора и героя во внутреннем пространстве текста (литературного или кинематографического) можно считать самостоятельным метанарративным мотивом, имеющим свое неединичное воплощение в искусстве, свои типы реализации и свою историю становления.

С очевидностью можно выделить *два этапа* его функционирования в повествовательном искусстве: модернистский и постмодернистский, хотя им, конечно, предшествует роман Сервантеса, впервые наметивший тему сопротивления героя автору. Однако

⁵¹ Анализ этого романа как опыта художественной рефлексии о взаимоотношениях автора и героя был предпринят нами в следующей статье: *Турьшева О. Н.* Мотив взаимодействия автора и героя: два романских варианта в сравнительно-типологическом освещении // *Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации : монография.* Екатеринбург, 2023. С. 16–30.

у Сервантеса герой и автор не встречаются во внутреннем мире романа, его герой бунтует против своего подложного образа, предъявляя претензии заочно. Впервые герой в прямых отношениях с автором был изображен в начале XX в. — в романе Унамуно «Туман», что и позволяет считать его романом, открывающим **модернистский период** в истории воплощения исследуемого мотива. В рамках этого периода, представленного, впрочем, единичным количеством «руманов», автор изображается как демиург, всевластно распоряжающийся судьбами своих героев. Так и у Унамуно, и у Вагинова, хотя в романах последнего, правда, начинается процесс десакрализации автора, тот изображается в образе монструозного демона, власть которого над героями все же непоколебима.

Литература постмодернизма и новейшая литература гораздо активнее обращаются к «руманическому» мотиву. При этом современное искусство практикует принципиально иное завершение сюжета противостояния автора и его героя: положение автора в сюжете здесь меняется на противоположное по сравнению с его модернистским решением. В сюжете соперничества автора и героя автор теряет и всезнание, и власть над героем, и тем более сакральный статус. Причем эта тенденция наблюдается во всех литературных нишах: интеллектуальной, арт-хаусной, массовой. В рамках постмодернистского варианта фигура автора оказывается символизирована в образах мантииссы, брошенного любовника, Гитлера, Синей Бороды, садиста и насильника, наконец, «микроскопического ничтожества, амебоподобного трутня, трупной мухи» и просто «скверного писаки» (все перечисленные образы принадлежат перу Дж. Фаулза («Мантиисса») и Л. Бине («Седьмая функция языка»)). К такой же десакрализующей и дегуманизирующей трактовке творца обращается и современный артхаус (Пелевин), и современная массовая литература (от Кинга до Корнелии Функе). Однако в массовом искусстве появляется и фигура «добротого» автора, способного к сочувствию и диалогу со своим героем как равным себе самому.

Параллельно низвержению автора в этом варианте металитературного нарратива крепнет мощь его антагониста — героя: если в первом образце исследуемого типа сюжета (у М. Унамуно) он

лжет слезы и умоляет автора оставить ему жизнь, то впоследствии, настаивая на своей реальности и субъектности, он пытается выдворить автора из внутреннего мира произведения и сам берется за конструирование своего сюжета. Так, в новейшей литературе «неестественная», по словам Пумпянского и по мысли Бахтина, эстетическая инициатива героя получает свою успешную сюжетную реализацию. Так что не только рождением читателя приходится оплачивать смерть автора, но и, перефразируя Барта, усилением фигуры героя, выведенного в «руманическом» сюжете субъектом, успешно избегающим авторского всевластия над собой.

Очевидно, этот мотив получил свою невероятную актуальность на почве постмодернистской поэтики стирания границ между реальностью и иллюзией, тотальной интертекстуальной игры, популярной версии идеи смерти автора, разоблачающей иллюзию авторского величия, и постмодернистской концепции тотальной детерминированности субъекта, против которой и восстает персонаж, отстаивая свою субъектность и бросая вызов автору как воплощению внешне находящейся детерминирующей силы. В этом плане сюжет противостояния героя автору, очевидно, является вариацией популярной в искусстве постмодерна темы иллюзорного восприятия действительности, которая, в свою очередь, явно коррелирует с вечной темой свободы и предопределения. Постмодерн в рамках этой темы, как правило, рассказывает историю, в которой герой обнаруживает, что не владеет собственной судьбой, а является персонажем некоего сверхсущества, симулирующего ту реальность, в которой он обитает. Появившись в новейшей литературе в образе абстрактного божества (рассказ Ф. К. Дика «Команда коррективы», 1954), симулирующее реальность сверхсущество в последующем искусстве конкретизируется в разных образах, например, суперкомпьютера (рассказ Х. Эллисона «У меня нет рта, но я должен кричать», 1967), Архитектора (фильм «Меняющие реальность», 2011), режиссера (фильм «Шоу Трумана», 1998), кинокомпании (фильм «Черное зеркало. Бандерснэтч», 2018), создателя видеоигры (фильм «Главный герой», 2021), искусственного интеллекта (фильм «Матрица», 1999) и т. д.

Таким образом, руманический сюжет, с одной стороны, вписывается в объемную нарративную традицию, которая уходит своими корнями в древнюю словесность и на протяжении веков размышляет о соотношении судьбы и воли, предопределения и свободы. В рамках этой традиции изображенный в своих отношениях с героем писатель — лишь одна из вариаций Бога в его взаимоотношениях с человеком. С другой стороны, мотив «heros vs auctor» вполне можно рассматривать в качестве самостоятельной нарративной модели, аккумулирующей и специфические металитературные смыслы, связанные с вопросами феноменологии творчества. Но вместо своего реалистического воплощения в изображении судьбы писателя метарефлексия, воплощенная в сюжете противостояния автора и героя, находит свое выражение в фантазийном событии встречи творца и его творения во внутреннем мире произведения.

Глава 3

ЛИТЕРАТУРА NON GRATA: ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ ЖАНРА РОМАНА В XVIII В.

Важным культурным мифом эпохи Просвещения является библиофилический миф, настаивающий на исключительном влиянии книги на нравственно-эстетическое самосознание и этическое развитие личности. Существование этого мифа во многом было обусловлено абсолютной верой людей эпохи Просвещения в СЛОВО — божественный *logos*, творящий новый разумный Космос, предназначенный для жизни людей, являющихся продуктом «проекта модерн», утопии-эвпсихии, ставящей своей целью воспитание идеальных представителей человеческого рода. Не случайно П. Н. Берков, говоря о данной эпохе, отмечал: «XVIII век в России — это век исключительно усердного чтения»¹.

Разумеется, в основном речь шла о литературе высоких жанров, например, трагедии. Главная задача данного жанра, по мнению американского слависта М. Левитта, заключается в том, чтобы «представить собственное ретроспективное отражение в зеркале, вывести на сцену самые глубинные внутренние ценности, чтобы их могли увидеть и оценить»². Отмечая этот феномен русской жизни, Ю. М. Лотман писал, что в XVIII в. «высокая... литература — эталон, по которому читатель должен себя перестроить»³. Именно поэтому «...жить надо по книге. Именно в ней (не в ее морализаторских проповедях, а в общем строе мыслей, чувств, в характере поступ-

¹ Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981. С. 148.

² Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века. М., 2015. С. 190.

³ Лотман Ю. М. Литература и читатель: жизнь по книге // Из истории русской культуры XVIII — начала XIX в. : в 5 т. М., 1996. Т. 4. С. 108.

ков населяющих ее людей) человек России XVIII в. черпал модели душевных переживаний и нормы поведения»⁴.

Подобное отношение к Слову, к книге было заложено еще в русском средневековом сознании, ориентированном на имманентную авторитетность библейского слова как слова божественного. Достаточно вспомнить Евангелие от Иоанна с его знаменитым: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь» [1:1–1:4]. Во многом подобная ситуация сохранилась в России и в XVIII в., когда творчество поэта «не считалось в России... ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. Поэзия — “язык богов”, благородное занятие. Обучение поэзии включается в программу Шляхетского корпуса как достойное. Поэзия закрепляется в социальном отношении за “благородным сословием”»⁵.

Одновременно с этим происходила четкая дифференциация литературы: помимо литературы высокой, авторитетной выделялась «низкая» массовая литература, априори достойная лишь профанов-простолюдинов. Данную литературу в контексте литературной ситуации XVIII в. можно охарактеризовать как литературу *pop grata*. Особое место среди этой литературы занимал жанр романа. При этом авторами русских романов XVIII в. в большинстве случаев выступали люди, принадлежащие к третьему сословию, так называемые «мелкотравчатые писатели», не являющиеся представителями благородного российского дворянства. Среди этих авторов можно назвать Федора Эмина, человека неизвестного происхождения, чья биография напоминает приключенческий роман; Матвея Комарова, крепостного домоправителя А. Л. Щербачевой, получившего вольную лишь в 1785 г. после смерти своей хозяйки; Михаила Чулкова, родившегося в семье гарнизонного солдата из Москвы. Каждый из этих авторов создал свой вариант прозы, находящейся за границей серьезной литературы. Ф. Эмин в своем

⁴ Лотман Ю. М. Литература и читатель: жизнь по книге. С. 110.

⁵ Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Уч. зап. Тарт. ун-та. Тр. по рус. и слав. филологии. 1992. Вып. 882. С. 128.

авантюрно-бытовом романе «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» (1770) показал судьбу «российской Манон Леско» — сержантской вдовы Мартоны. М. Комаров стал автором двух мегапопулярных произведений второй половины XVIII в. Это лубочная книга под названием «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фредерики Луизы» (1782) и криминальный («воровской») роман «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов» (1779). Что касается Ф. Эмина, то с его именем связано появление в 1766 г. первого российского подражания «Новой Элоизе» Ж.-Ж. Руссо — эпистолярного романа в 4 частях под названием «Письма Эрнеста и Доравры».

Негативное отношение к жанру романа во многом было подготовлено так называемым «запретом на роман», который имел место во Франции еще в первой половине XVIII в. Подобный миф о романе-развратителе создавался с учетом западноевропейской эстетической теории XVII–XVIII вв., где жанр романа рассматривался как жанр, не вписывающийся в стройную систему классицистической эстетики и разрушающий ее изнутри. Данные обвинения в адрес романа открыто прозвучали 25 февраля 1736 г., когда преподаватель риторики в колледже Людовика Великого иезуит отец Шарль Поре произнес на латинском языке страстную речь под названием «О книгах, в просторечии именуемых романами».

Ш. Поре в своей речи сравнивал «романический вымысел» с «триязыким змеем»⁶, изрыгающим яд. По мнению оратора, романы в «республике словесности» можно сравнить с сорняками, которые заражают все литературные жанры, с которыми они соприкасаются. Именно романы, с точки зрения Поре, лишили историю ее «драгоценной простоты», внеся в нее «выдумки, ложь... напыщенные украшения», они приукрашивали «историю жизни

⁶ Поре Ш. О книгах, в просторечии именуемых романами / пер. с фр., пред-исл. и примеч. М. Разумовской. URL: <http://redkayakniga.ru/biblioteki/item/f00/s00/z0000017/st031.shtml> (дата обращения: 30.07. 2023).

частных лиц, приписывая им галантные похождения»⁷, не щадя при этом репутации ни героев, ни королей. Именно романы вызвали к жизни ложные посмертные мемуары (сейчас мы бы сказали «псевдомемуары») и наспех написанные «плоды зависти» — «книги анекдотов»⁸. Романы исказили историческую географию, заманив читателя в «лабиринты», заселенные вымышленными народами, или в реально существующие страны, где господствуют выдуманные автором нравы и процветают всевозможные суеверия. «Романическая муза» развратила саму Мельпомену, хотя и не отняв у нее окровавленный кинжал, но дополнив его «огненными стрелами» романической любви. Наконец, романы вредят нравам читателей, они учат молодых людей дерзости, изнеженности и соблазну⁹. Это три головы «романической гидры», которые надо отсечь. Что касается сердец читательниц, женщин и девушек, то именно романы подавляют в их сердцах простоту, скромность и стыдливость¹⁰. Речь Шарля Поре заканчивалась призывом «приговорить романы к огню»¹¹ и стала поводом к началу гонений на романы со стороны правительства.

20 февраля 1737 г. был обнародован указ короля Людовика XV, согласно которому печатать новые романы на территории Франции отныне можно было лишь с особого разрешения, получить которое было чрезвычайно трудно. Этот «запрет на роман» как на литературу *non grata* существовал во Франции вплоть до Французской революции 1789 г. Данное обстоятельство привело к фактической «эмиграции» французского романа в соседние страны: Голландию, Швейцарию, Англию, Германию, Италию. За границей впервые были опубликованы самые известные французские романы XVIII в. Например, «Юлия, или Новая Элоиза» (Амстердам, 1761) и «Эмиль, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо (Амстердам, 1762), «Простодушный» Вольтера (Утрехт, 1767), «Влюбленный

⁷ *Поре Ш.* О книгах, в просторечии именуемых романами.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

дьявол» Жака Казота (Неаполь, 1772), «Опасные связи» Пьера Шодерло де Лакло (Амстердам, 1782).

По мнению М. В. Разумовской, жесткие обвинения в аморальности по отношению к жанру романа во многом представляли собой тактику борьбы со стремительно распространявшимися идеями Просвещения. Исследовательница пишет: «Взамен “неразумных”, “неестественных” порядков “старого режима” философами все чаще и чаще предлагались нормы “естественного права”, выводимые из понятия природы человека. Неотъемлемой частью этого общего просветительского движения была литература, в том числе и роман»¹². Действительно, именно в это время появляются «История Жиль Бласа» и «Хромой бес» А.-Р. Лесажа, романы П. де Мариво «Жизнь Марианны», «Удачливый крестьянин», наконец, «История шевалье де Грие и Манон Леско» А. Ф. Прево. Тем не менее гонители романов во Франции как бы не замечали, что французский просветительский роман «в 1720–1730-х годах... стал смело ставить и обсуждать неведомые дотоле для французской повествовательной прозы вопросы о положении сословий, о государственной власти и церкви, о природе человека, его психологии и морали»¹³.

А так как Франция в XVIII в. воспринималась как культурный центр Европы, то неудивительно, что культурный миф о романе-развратителе, литературе non grata повлиял и на сознание русских читателей и критиков XVIII в., несмотря на безусловный успех в России первого печатного любовного романа В. К. Третьяковского «Езда в остров любви», являющегося переводом романа П. Тальмана «Путешествие на остров любви» (1663). Это «модернистское» по культурным меркам России того времени произведение получило мгновенное читательское признание, имело огромный успех в русском дворянском обществе, в том числе и при дворе императрицы Анны Иоанновны.

В результате сложилась парадоксальная литературная ситуация. Романов в России, даже переводных, не говоря об оригинальных,

¹² Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981. С. 6.

¹³ Там же.

практически не было или было очень мало. Зато представление об их вредности уже овладевало сознанием русского просвещенного общества. Л. В. Камедина писала: «С появлением романа у писателей-классицистов, которые смотрели на любое произведение с точки зрения его полезности, сразу же возник вопрос, а полезен ли роман? То, что любовь была главным содержанием романа, давало его противникам право подозревать роман в порче нравов и, следовательно, осуждать его. Особенно же предостерегались молодые люди от чтения романов, которые якобы вносили в голову сумятицу, разлад в сердце, губили стыдливость и развивали порочные наклонности»¹⁴.

Уже М. В. Ломоносов в своей «Риторике» (1748) призывал русских читателей к осторожному обращению с романами. Рассуждая о вымысле в романах, он называл романы «французскими сказками», которые «никакого нравоучения в себе не заключают и от российских сказок, какова о Бове составлена, иногда только украшением штиля разнятся, а в самой вещи такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих, и к вящему закоренению в роскоши и в плотских страстях»¹⁵.

А. Сумароков в 1759 г. в июньском номере журнала «Трудолюбивая пчела» так отзывался о романах: «Полезы от них мало, а вреда много <...> Романы, писанные невеждами, читателей научат притворному и безобразному складу, и отводят от естественного, который один только важен и приятен»¹⁶. Позднее, в письме к императрице Екатерине II от 31 января 1773 г., он рассматривает написание романов как высшую степень литературного падения автора: «Не лишите, государыня, меня оставшей охоты к театральному со-

¹⁴ Камедина Л. В. К полемике русских литераторов второй половины XVIII века о жанре романа // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1985. Вып. 7. С. 29.

¹⁵ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений : в 11 т. М. ; Л., 1952. Т. 7. С. 222–223.

¹⁶ Сумароков А. П. <О вреде романов> // Трудолюбивая пчела (СПб.). 1759. Июнь. С. 9.

чинению! Разве мне, поработав ради славы, приняться за сочинение романов, которые мне дохода довольно принести могут, ибо Москва до таких сочинений охотница. Но мне романы ли писати пристойно, а особливо во дни царствования премудрыя Екатерины, у которой, я чаю, ни единого романа во всей ее библиотеке не сыщется. Когда владеет Август, тогда пишут *Виргилии* и *Овидии*, и в почтении тогда «*Энеиды*», а не «*Бовы королевичи*». А я «*Бовою*», выданным от себя, не обещещуся, а много чести присовокупляю»¹⁷.

Искренно верил в развращающую силу любовных романов и Д. И. Фонвизин. В его мемуарах «Чистосердечное признание о делах моих и помышлениях» миф о романе-развратителе является естественным дополнением к рассказу о вольтерьянском либертинаже петербургской молодости драматурга. Д. И. Фонвизин с негодованием вспоминал, как в благодарность за перевод с немецкого языка нравоучительных басен датского просветителя Людвиг Гольберга в 1761 г. некий книгопродавец (речь идет о Х.-Л. Вевере. — *Е. П.*), «видя меня в летах бурных страстей»¹⁸, снабжает Д. И. Фонвизина на 50 рублей модными любовными романами, книгами «соблазнительными, украшенными скверными эстампами, кои развратили мое воображение и возмутили душу мою»¹⁹.

В целом в русской критике XVIII в. доминировали два типа обвинений против романа: обвинение в «развлекательности» романа, противопоставляемого «серьезной» литературе (пассажи против Бовы Королевича как типичного героя лубочной литературы), и обвинение в развращающем влиянии романа, часто ассоциирующемся с вольтерьянским либертинажем.

Последний аспект беспокоил и французских просветителей. Так, философ Д. Дидро в своих «Записках», написанных для императрицы Екатерины II, приводит эпизод, относящийся к 1760-м гг., главной героиней которого является его дочь Мария-Анжелика

¹⁷ *Сумароков А. П.* Письма // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 163.

¹⁸ *Фонвизин Д. И.* Чистосердечное признание о делах моих и помышлениях // *Фонвизин Д. И.* Собр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1959. Т. 2. С. 89.

¹⁹ Там же.

(впоследствии прославившаяся как музыкант-инструменталист), смело противостоящая вольтерьянскому искушению романа «Кандид», который ей дает почитать писатель Никола Тома Барт. Д. Дидро подчеркивал, что справиться с искушением его дочери помогли... уроки анатомии. Философ писал: «Ей было тогда семнадцать лет, и она уже прошла три или четыре курса анатомии; она не нашла в этой дурной книжке ничего, что могло бы овладеть ее мыслями и стать для нее опасным»²⁰.

Оба аспекта критики романа в эпоху Просвещения нашли свое отражение во взглядах русских масонов. Масоны искренне считали, что чтение «развлекательных» романов — удел самых «непросвещенных» читателей, стоящих на ступени «ветхого Адама». В качестве примера можно вспомнить, как оскорблен был князь А. Вяземский, когда Г. Р. Державин в оде «Фелица» приписал ему чтение «Полкана» и «Бовы» — классической развлекательной народной литературы.

Чем просвещеннее человек, тем серьезнее должно быть его чтение. Интересен в связи с этим эпизод из «Записок» А. Е. Лабзиной, где 15-летняя мемуаристка, жившая у М. М. Хераскова — мэтра тогдашней российской словесности и известного масона, спрашивает у его супруги, писательницы и переводчицы Елизаветы Васильевны, урожденной Нероновой: «...о каком она все говорит Романе, а я его у них никогда не вижу»²¹. «Тут мне уж было сказано, — пишет А. Е. Лабзина, — что не о человеке говорили, а о книгах, которые так называются: “но тебе их читать рано и не хорошо”»²². Кстати, Анна Лабзина к этому времени уже три года была замужней дамой.

Развлекательной романистике масоны противопоставляли чтение серьезной литературы, вроде книг Иоганна Арндта или Гуго Грюция. Именно такие книги стремились печатать новиковская и лопухинская типографии в Москве, именно эти книги М. Лон-

²⁰ Дидро Д. Философские, исторические и другие записки различного содержания (год 1773-й, с 5 октября по 3 декабря) // Дидро Д. Собр. соч. : в 10 т. М., 1947. Т. 10. С. 125.

²¹ Лабзина А. Е. Описание жизни одной благородной женщины // История жизни благородной женщины. М., 1996. С. 46.

²² Там же.

гинов еще в XIX в. называл «сильнейшим орудием их пропаганды и залогом их успехов»²³. В журнале «Русский вестник» за 1858 г. был приведен следующий анекдот о Н. Новикове: «Однажды какой-то покупатель, рассматривая новые книги в университетской книжной лавке и находя в них только сочинения религиозного и нравственного содержания, спросил у Новикова, бывшего тут же, почему теперь не печатают книг вроде “Маркиза Глаголя”, “Клевеланда” и т. п. <...> Новиков отвечал, что переводчики теперь этим не занимаются, а он печатает то, что ему приносят, и, попросив покупателя принять от него в дар то, что у него есть, отпустил его со связкой даровых духовных книг, которых тот не хотел купить за деньги»²⁴. «Маркиз Глаголь» — роман аббата Прево (Антуан Франсуа), вышедший в 1756–1764 гг. в переводе И. Елагина и В. Лукина под названием «Приключения маркиза Г., или Жизнь благородного человека, оставившего свет». «Клевеланд» — также роман Прево, напечатанный в России в 1760–1761 гг. под названием «Философ английский, или Житие Клевеланда».

Историческую заслугу Н. Новикова в деле просвещения русско-го общества отмечал журналист начала XIX в., издатель журнала «Русский вестник» С. Н. Глинка в своих «Записках». Он писал: «Видя непомерный разгул роскоши, заповолившей свет столичный и истощавший быт сельский, он решился отвлечь умы современников от рассеяния к размышлению; средством к тому употребил издание книг. Силой чтения ему удалось сблизить различные сословия»²⁵.

Единственные романы, которые признавали масоны, были масонские романы-аллегории, посвященные «возрождению» человеческого духа, вроде романов Михаила Хераскова («Кадм и Гармония», 1786; «Полидор, сын Кадма и Гармонии», 1794; «Нума Помпилий, или Возрожденный Рим», 1768).

Например, в романе «Полидор, сын Кадма и Гармонии» главный герой, облачившись в «белые ризы» и руководствуясь советами «Духа пустынного», отправляется в путешествие в поисках Мудро-

²³ Лонгинов М. Новиков и московские мартинисты. СПб., 2000. С. 238.

²⁴ <Анекдот о Н. Новикове> // Рус. вестн. 1858. № 15. С. 452.

²⁵ Глинка С. Н. Записки. М., 2004. С. 24.

сти-Теандры. От Теандры герой узнает о существовании «острова бессмертных» — острова Хриза, на котором торжествуют истинные и чистые знания. Достигшие острова и после смерти продолжают жить «в бессмертном существе» в этом интеллектуальном рае. Противоположностью острова Хриза является в романе остров Анафы, в чертогах которой стоит золотой истукан нимфы. Каждый, кто прикасается к этому истукану, утрачивает добрые качества своей души.

Разрушению культурного мифа о романе-развратителе, литературе *non grata*, во многом способствовали авторы гонимых «развлекательных» романов, которые активно апеллировали к их «полезности» и «нравоучительности». К примеру, Ф. Эмин в предисловии к роману «Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда» (СПб., 1763) писал, что романы — это «наиполезные книги... мудрые познают из оного политику отдаленных государств, юношество получает нравоучение, женщины чувствуют удовольствие, а низкого состояния люди утешение имеют»²⁶. И это относилось не только к людям «низкого» состояния. С. Н. Глинка так рассказывал в «Записках» о своем дяде: «Он плакал, читая романы Федора Эмина, и заливался слезами, читая и перечитывая Маркиза Г., переведенного Елагиным. Теперь этих книг нет и в помине; теперь не только не плачут, но и не читают трагедий Сумарокова; а было время, что при дворе императрицы Елизаветы были для них и рукоплескания, и слезы, и вздохи»²⁷.

Мнение Ф. Эмина о романе поддерживал и другой известный российский беллетрист XVIII в. — М. Комаров, прославившийся у русского читателя сразу двумя романами, ориентированными на массового читателя: «Милорд Георг» (1782; полное название «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркиграфини Фредерики Луизы») и «Ванька Каин» (1779; полное название «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего москов-

²⁶ Эмин Ф. <Предисловие> // Эмин Ф. Непостоянная Фортуна, или Похождение Мирамонда. СПб., 1763. Ч. 2. С. 290.

²⁷ Глинка С. Н. Записки. С. 19.

ского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов (ней»). «Милорда Георга» М. Комарова продолжали читать и в XIX в. Например, поэт Н. Некрасов выражал «фантастическое» для своего времени желание, чтобы народ носил с базара «не милорда глупого», но «Белинского и Гоголя».

Выпуская в свет свои романы, М. Комаров преследовал вполне нравоучительные дидактические цели. Так, в повествовании о «Милорде Георге» он сознательно ослаблял эротические места, присутствующие в рукописном списке, чтобы приблизить свой роман к житийной литературе, с образцами которой он был знаком с юности. На это обстоятельство обратил внимание еще В. Б. Шкловский, считающий, что Комарова вдохновляла библейская история Иосифа Прекрасного²⁸. Сам М. Комаров писал об этом так: «Благопристойность не позволяет перу изъяснить всех непристойностей»²⁹.

Так же «благопристоен», в смысле нравоучителен, М. Комаров и в истории «Ваньки Каина». Автор признавался, что рассуждает о «добром воспитании человека с малолетства», потому что «добрые нравы по большей части получаются от обхождения с благонравными людьми»³⁰. По мнению писателя, «честный человек не может скрывать того, что сердце чувствует... ибо истинная добродетель ничем закрыта быть не может»³¹.

В случае с Ванькой Каином (в жизни Иван Осипов), знаковой фигуры эпохи «слова и дела государева» и русской «Ябеды», когда, по словам российского писателя XIX в. Д. Мордовцева, понятия «служить, грабить, воровать, доносить и дослуживаться до высоких степеней... были синонимы»³², романизация исторически достаточно малосимпатичного разбойника достигалась следую-

²⁸ Шкловский В. Б. Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929. С. 129.

²⁹ Комаров М. Повесть о приключении аглинского милорда Георга... СПб., 1782. С. 56.

³⁰ Комаров М. Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов // Комаров М. Ванька Каин. Милорд Георг / изд. подгот. В. Д. Рак. М., 2019. С. 11.

³¹ Там же. С. 31.

³² Мордовцев Д. Л. Ванька Каин : ист. очерк. СПб., 1876. С. 79.

щими приемами. К приемам романной техники можно отнести многочисленные нравоучительные рассуждения и замечания, содержащие психологическое толкование поступков Каина. Язык романа, в отличие от более ранней «Автобиографии» Каина, оказался очищенным от большинства «воровских» прибауток. Кроме того, Комаров «развил» и «романизировал» некоторые эпизоды жизни героя, в «автобиографии» намеченные лишь мимоходом. Так, рассказ о женитьбе Каина превратился в типичный для романов эпохи Просвещения сюжет о невинно страдающей добродетели. Появляются в романе вполне серьезные размышления о крепостном праве, в духе традиции демократической литературы XVII в. Комаров усиливает антиклерикальный характер своего текста. Наконец, Комаров сделал фигуру Каина поэтической, дополнив его историю песнями, якобы петыми Ванькой в заключении, которые превратили образ реального человека в образ фольклорный, наподобие образов легендарного Кудеяра и Стеньки Разина.

Таким образом, русский роман XVIII в., вышедший из-под пера «мелкотравчатых сочинителей», меньше всего был способен «развернуть» русского «низового» читателя, на запросы которого он собственно и ориентировался, так как в полной мере отвечал специфике народной морали.

Существует еще один вид романов, который сыграл большую роль в реабилитации романного жанра. Речь идет о романе, который Е. М. Дзюба охарактеризовала как *мифогенный*, или *мифопорождающий*, роман, отнеся к нему творчество М. Чулкова («Пересмешник, или Словенские сказки», 1766–1768), М. Попова («Славенские древности, или Приключения славенских князей», 1770), В. Левшина («Русские сказки», 1784). Именно эти романы, по мнению исследователя, ориентированы на «мифопорождение, связанное с прошлой и современной авторам русской/славянской историей»³³. Обращаясь к славянским легендам, былинам или сказкам, т. е. работая с фольклорной образной системой и используя арсенал мифопоэтической

³³ Дзюба Е. М. Становление и развитие жанра романа в русской литературе 70–80-х годов XVIII века (мифогенные романы в творчестве М. Д. Чулкова, М. И. Попова, В. А. Левшина) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. С. 5.

образности, мифогенные романы «осмысливают роль, место и значение России в европейской истории»³⁴.

Популярность данных романов во многом была связана с патриотической по духу идеей создания собственной славянской мифологии («славянского баснословия») по аналогии с античной мифологией. Тем более, что данные романы выходили одновременно с научными мифологическими материалами авторов. Можно назвать «Краткий мифологический лексикон» (1767) М. Чулкова и «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия» (1768) М. Попова. Кроме того, в романы включались современные для авторов научные концепции о переселении народов, о покорении угро-финских племен (В. Левшин), скифская легенда о расселении праславян на территории днепровского Правобережья (М. Попов).

Уже к последнему десятилетию XVIII в. в России происходит достаточно четкое разделение романистики на «низовую» беллетристику и «чувствительные» романы, которые остаются за пределами мифа о романе-развратителе, литературе *non grata*.

Так, русский просветитель и мемуарист А. Т. Болотов, достаточно жестко критикуя развлекательную беллетристику вроде «Непостоянной Фортуны» Ф. Эмина, любил «чувствительные» романы, «которые бы могли трогать внутренность сердец и извлекать из читателей слезы удовольствия и чтоб изображениями хороших и благодетельных деяний душа их приводилась в приятные и воспитательные движения»³⁵. Эту мысль критик высказал в 1791 г. в эпоху наивысшего расцвета русского сентиментализма в статье «Мысли и беспристрастные суждения о романах».

И так думал не только Болотов. «Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо приобретала себе поклонников даже в среде русского духовенства. Например, в 1795 г. протоирей педагог и переводчик В. М. Протопопов писал книгоиздателю С. Селивановскому: «Я люблю Жан-Жака

³⁴ Дзюба Е. М. Становление и развитие жанра романа в русской литературе 70–80-х годов XVIII века. С. 5.

³⁵ Болотов А. Т. Мысли и беспристрастные суждения о романах // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9/10. С. 207–208.

не так, как антагониста религии, а как умеющего трогать душу и разговаривать с сердцем чувствительного писателя... пришли же мне “Элоизу”, ежели можно — на первой почте. Мне она покажется, как красное яичко»³⁶. Н. М. Карамзин в статье «О книжной торговле и любви к чтению в России» (1802) рассматривал обращение читателей к Ж.-Ж. Руссо в качестве свидетельства их просвещенного и развитого вкуса. В «Вестнике Европы» за 1802 г. (ч. 3, май, № 9) он писал: «Надобно всякому что-нибудь поближе: одному Жан-Жака, другому “Никанора”... Вкус нравственный открывает человеку верную аналогию предмета с его душою: но сия душа может возвыситься постепенно — и кто начинает “Злосчастливым дворянином”, нередко доходит до “Новой Элоизы”»³⁷. Комментируя это высказывание Карамзина, Н. Д. Кочеткова отмечала, что противопоставление романа Ж.-Ж. Руссо авантюрному роману «Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина» (СПб., 1775, ч. 1; М., 1787–1789, ч. 1–3) «как бы обозначает крайние точки на шкале, измеряющей степень развитости читателя»³⁸.

Уже в 1780-е гг. «Новая Элоиза» стала в России одной из самых читаемых книг. Поэт-сентименталист И. И. Дмитриев, рассказывая в мемуарах о своей походной жизни во время войны со Швецией в 1788 г., упоминает, между прочим, и о том, что однажды утром принялся за перевод письма из «Новой Элоизы»³⁹. Примечателен сам этот факт: «чувствительный» роман французского сентименталиста взят в военный поход как произведение, созвучное струнам души чувствительного человека даже по поле чести.

Для сравнения: человек иного, более старшего поколения, А. Т. Болотов во время Семилетней войны тоже возил с собой любимую книгу, но это был серьезный «государственный» роман-вос-

³⁶ Протопопов В. М. Письма // Библиогр. зап. 1858. № 24, стлб. 756.

³⁷ Карамзин Н. М. О книжной торговле и любви ко чтению в России // Вестн. Европы. 1802. Ч. 3. Май, № 9. С. 60.

³⁸ Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. Чтение в жизни «чувствительного» героя // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 138.

³⁹ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Соч. : в 3 т. СПб, 1893. Т. 2. С. 33.

питание Ф. Фенелона «Приключения Телемака»⁴⁰. Поэт и переводчик В. К. Тредиаковский, осуществляя перевод произведения французского автора, трансформировал «маргинальный» жанр романа в эпическую поэму «Телемахиды» (1766), написанную российским гекзаметром.

Именно чтение романа Ж.-Ж. Руссо становится культурным знаком времени, знаком, по которому молодой человек может найти для себя спутницу жизни. Например, в повести В. Измайлова «Ростовское озеро» (1795) главный герой впервые видит Анюту, дочь крестьянки и дворянина, воспитанную в доме отца по-благородному, в белом платье и с «Новой Элоизой» на французском языке в руках. Чтение романа Ж.-Ж. Руссо воспринимается героем как знак душевной близости с героиней, закончившейся, что было ожидаемо, заключением брака.

Это внимательное и сочувственное чтение романа Ж.-Ж. Руссо продолжалось в России, по крайней мере, четверть века. Например, в повести Н. Брусилова «Линдор и Лиза, или Клятва», написанной в 1805 г., герой живет в деревне и по вечерам читает единственную книгу — творения Ж.-Ж. Руссо⁴¹.

Постепенно увлечение Ж.-Ж. Руссо и его романом в России достигло уровня настоящей книжной утопии, сопровождающейся желанием строить свою жизнь по Ж.-Ж. Руссо. Уже не в литературной, но в реальной жизни молодая дворянка Варвара Михайловна Соковнина (родилась в 1779 г.) после смерти отца 18 сентября 1800 г. оставляет свой дом и отправляется жить в подмосковное село Никольское к старому крестьянину Якову Иванову, «захватив с собой самые дорогие и важные для нее книги: Библию и Руссо»⁴². Эта история было подробно рассказана А. Зориным в монографии «Появление героя. Из истории русской эмоциональной культу-

⁴⁰ Кучеров А. Болотов — литературный критик // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9–10. С. 192.

⁴¹ Брусилов Н. Линдор и Лиза, или Клятва // Журнал рос. словесности. 1805. Ч. 2. С. 179–180.

⁴² Истрин В. М. К биографии В. А. Жуковского // Журнал Мин-ва народного просвещения. 1911. № 4. С. 217.

ры конца XVIII — начала XIX века» (2016) в главе «Три сестры». А. Зорин обратил, кстати, внимание на то, что в дневнике одного из первых русских сентименталистов А. И. Тургенева побег В. Соковниной, с семейством которой А. Тургенев был хорошо знаком, рассматривается еще и через призму стернианской культурной традиции: беглянка Варвара Михайловна ассоциируется с прекрасной пастушкой Марией из «Сентиментального путешествия», сошедшей с ума из-за несчастной любви⁴³.

Одним из вариантов библиофилического мифа, противостоящего мнению о романе-развратителе и литературе *non grata*, стала традиция рассматривать роман как идеального и, может быть, единственного воспитателя человека, который играет исключительно позитивную роль в формировании его характера и мира его чувств. Это культурное влияние романа лучше всего раскрывается в эго-документах второй половины XVIII — начала XIX в. Можно назвать в качестве примера «Жизнь и приключения Андрея Болотова, написанные им самим для своих потомков» А. Т. Болотова, «Записки» И. И. Дмитриева и С. Н. Глинки.

Педагогическо-просветительское влияние романа на душу молодого читателя хорошо раскрывается в «Жизни и приключениях...» А. Т. Болотова, который, помимо этого, подробно анализирует сам механизм воздействия романов на сознание человека и благие следствия этого воздействия. Тем самым А. Т. Болотов как просвещенный читатель начинает *сознательно* опровергать миф о романе-развратителе, литературе *non grata*, который господствовал в России и Европе с 1730-х гг. до начала Французской революции. Опровергая этот миф, А. Т. Болотов писал в 69-м письме к «любезному приятелю», рассказывая о времени своего пребывания в Кенигсберге во время Семилетней войны, когда ему был 21 год: «По обыкновенному обвинению романов, что чтение их не столько пользы, сколько вреда производит, и что они нередко ядом и отравой молодым людям почестья могут... я торжественно о себе скажу, что мне не сделали они ничего худого. Сколько я их не читал, но от всего

⁴³ Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века // НЛЮ. 2016. С. 300–382.

чтения оных не приметил я ни тогда, ни после никаких худых и предосудительных для себя следствий, не развратились ими мысли мои и не испортилось сердце, не соблазнен я ими был ни к каким худым делам и не вовлечен в пороки и распутную жизнь; но чтение оных, напротив того, произвело для меня бесчисленные выгоды и пользы. Ум мой преисполнился множеством новых и таких знаний, каких он до того не имел, а сердце нежными и благородными чувствованиями, способными не преклонять, а отвращать меня от пороков и худых дел, которым легко бы я мог сделаться подверженным»⁴⁴. Желая как-то объяснить этот феномен, Болотов позволяет себе два предположения. Во-первых, «по особливому счастью с самого начала попались мне в руки романы наилучшего рода, писанные хорошими и славными сочинителями»⁴⁵, а во-вторых, «виной» этому была сама натура автора. По собственному признанию мемуариста, сердце его имело «с малолетства более наклонности к хорошему, нежели к дурному, и уже хорошее основание к люблению добродетели»⁴⁶.

Не забывает А. Т. Болотов указать и научно-просветительскую пользу чтения романов, благодаря чему он в совершенстве выучил немецкий язык, очень хорошо узнал географию и политическую историю тех стран, где происходит действие произведений, познакомился с нравами высшего общества, очень важным для европейской культуры «галантного века» *politesse* (вежливость, учтивость)⁴⁷ и стал сторониться грубого и невежественного обхождения. Мемуарист пишет: «Что касается до моего сердца, то от многого чтения преисполнилось оно столь нежными и особыми чувствованиями, что я приметно ощущал в себе великую перемену и совсем себя властно как переродившимся. Я начинал смотреть на все происшествия в свете не какими иными, а благонравнейшими глазами, а все сие и вперяло в меня некое отвращение от грубого и гнусного

⁴⁴ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков : в 3 т. М., 2013. Т. 1. С. 637.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С. 638.

⁴⁷ Подробно об этой категории в европейской культуре «галантной эпохи» см.: Зайцева Н. Галантная эпоха. Элитарная культурная модель. СПб., 2023.

обхождения и сообщества с порочными людьми и отвлекало от часу более от сообщества с ними»⁴⁸.

Хотя эти признания А. Т. Болотова были сделаны в записках, работу над которыми он начал в 1789 г., события, о которых идет речь, относятся к 1759 г., т. е. к досентименталистской эпохе русской литературы.

Подобно А. Т. Болотову, доброжелательно отзывался о романах и другой русский мемуарист, поэт-сентименталист И. И. Дмитриев. В своих воспоминаниях «Взгляд на мою жизнь» он писал: «Чтение романов не имело вредного влияния на мою нравственность. Смею даже сказать, что они были для меня антидотом против всего низкого и порочного. “Похождения Клевеланда”, “Приключения Маркиза Г***” возвышали душу мою. Я всегда пленялся добрыми примерами и охотно желал им следовать»⁴⁹.

Представление о романе как об идеальном воспитателе сердца молодых читателей мы находим в «Записках» С. Н. Глинки, который приехал учиться в кадетский корпус в Петербурге из Смоленского наместничества в 80-е гг. XVIII в. Именно во время учебы в корпусе С. Н. Глинка погрузился в мир романов, при этом некоторые произвели на мальчика такое сильное впечатление, что он помнил об этом спустя десятилетия. Одним из таких романов, подаренных кадету С. Глинке «за прилежание и благонравие», был роман аббата Прево «Английский философ, или История господина Кливленда, побочного сына Кромвеля» (1731–1739).

Первый перевод этого произведения на русский язык был осуществлен в 1762 г. С. А. Порошиным, воспитателем великого князя Павла Петровича. При этом роман аббата Прево, как и следовало ожидать, сразу же оказался втянутым в теоретический спор о нужности романного жанра, происходивший в контексте французского «запрета на роман-развратитель». В результате самому переводчику пришлось защищать свое произведение от возможной критики. С. А. Порошин писал: «Не у одних нас есть Бовы королевичи, Ерусланы Лазаревичи, Петры золотые ключи. Везде их много. Но надобно

⁴⁸ Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова... С. 638.

⁴⁹ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. С. 15–16.

предводимому разумом человеку справедливое полагать различие между такими враками и связно, приятно и остроумно переведенными приключениями <...> справедливость, по моему мнению, запрещает греметь против них столь немилосердно»⁵⁰. Ю. Д. Левин объяснял причину популярности в России романов подобного рода: «Пространные романы Прево находили в России заинтересованных читателей. Авантюрное построение, обилие драматических событий, преступлений, убийств, разворачивающихся в таинственных замках, мрачных подземельях и пещерах, столкновение и борьба героев с коварными злодеями предвещали жанр “черного романа”. В то же время это были произведения, созвучные просветительской идеологии: автор обличал религиозное мракобесие, выступал против сословной морали; предвзято Руссо, он утверждал превосходство “естественного” бытия, чуждого цивилизации»⁵¹.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что подобные романы вызывали бурю чувств у 10-летнего мальчика, когда «...эта иступленная страсть из бурного сердца Прево, сочинителя романа, вырывалась кипящею лавою в юное мое сердце»⁵².

С. Н. Глинка признается: «И я, впившись в очаровательные рассказы романа, прежде богатыря нашего века, прежде Наполеона, сроднился с островом Елены, мыслью перелетал за океан и по вершине скалы Елеонской гонялся за Фани, героиней романа, и сердце мое превратилось в роман. Я начал влюбляться в призраки. Мечты любви сблизили меня со слезами; горько плакал я, когда в начале 3-й части романа читал и перечитывал следующие слова: “Тут пускаюсь в беспредельный океан моих злоключений. Начинаю повествование, при котором от плача не могу удержаться и которое, конечно, извлечет слезы у моих читателей”. Плакал ли переводчик при этих строках, не знаю; но я плакал и рыдал»⁵³. С мальчиком происходит

⁵⁰ Философ Аглинский, или Житие Клевеланда, побочного сына Кромвелева, самим им писанное. СПб., 1769. Т. 1. С. 2, 5 (нумер.).

⁵¹ История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1 : Проза. СПб., 1995. С. 163.

⁵² Глинка С. Н. Записки. С. 67.

⁵³ Там же. С. 68.

то, что он сам называет «переменной души моей», когда на смену «пролазе-рукодельнику и неугомонному торгашу» приходит человек, которого «ничто вещественное... не льстило... Разгуливал я в лабиринте романтизма»⁵⁴. Пусть упоминание о романтизме применительно к 80-м гг. XVIII в. выглядит анахронизмом, однако под романтизмом С. Глинка в данном случае явно имеет в виду силу своего пламенного воображения.

Разумеется, читательницами романов в последней четверти XVIII в. становятся и женщины.

В романе Н. Ф. Эмина, сына романиста Ф. Эмина, «Роза: полусправедливая оригинальная повесть» (1788) главный герой Милон уже размышляет о приличном чтении для девиц: «Мне кажется, что романы Фильдинговы, София и Емилий, новый Абельярд, Мармонтелевы сказки, сочинения г-жи Рикобони, девицы Штернгейм, Виландовы и тому подобные наградят скуку красавицы, не повреждая нежных сердец и не подавляя душевных доброт; что истина в них украшена, пороки представлены взору в обнаженном безобразном их виде, примеры взяты с природы: многие, — промолвил я, — пропускают нравоучения и пленяются одною волшебною нитью восхищающего романа. Таковым, думаю я, наставники избирать должны повести, кои не воспаляют воображения; но прелести, находящие пищу в размышлении, прелести, символ добродетели и кротости, если не ошибаюсь: Юнг, Вертер, Грандисон — вот их утешение»⁵⁵.

В 1790-х — начале XIX в. у романа появился еще один авторитетный защитник — Н. М. Карамзин. В своих «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин воздвиг настоящий литературный памятник Ж.-Ж. Руссо и его «Новой Элоизе». И это не удивительно, так как герой-путешественник Н. М. Карамзина мог не только читать романы и переживать чувства героев Ж.-Ж. Руссо, но и лично посетить места, связанные с жизнью, любовью и страданиями литературных героев великого фран-

⁵⁴ Глинка С. Н. Записки. С. 69.

⁵⁵ Эмин Н. Ф. Роза: полусправедливая оригинальная повесть. СПб., 1798. С. 31–32.

цузского сентименталиста. Одна из высоких эстетических целей, которые ставит перед собой русский путешественник, отправляясь в Швейцарию, — побывать в «тех прекрасных местах, в которых бессмертный Руссо поселил своих романических любовников». Он отправляется в эти места «с веселием в сердце — и с Руссовою “Элоизою” в руках»⁵⁶. Так рождалась традиция паломничества к знаменитым литературным топосам Европы, некоторые из них обозначает сам Н. М. Карамзин. Это Женевское озеро, «каменные утесы Мельери, с которых отчаянный Сен-Пре хотел низвергнуться в озеро»⁵⁷. В «Письмах русского путешественника» подчеркивается, что к романному мифотворчеству «Новой Элоизы» часто подключаются и сами жители тех мест, где разворачивалось действие романа Ж.-Ж. Руссо. Правда, они умеют отделить литературный вымысел от реальности. Карамзин пишет: «Многие из тамошних жителей знают “Новую Элоизу” и весьма довольны, что великий Руссо прославил их родину, сделав ее сценою своего романа. Работая поселянин, видя там любопытного пришельца, *говорит ему с усмешкою* (выделено мною. — Е. П.): “Барин, конечно, читал “Новую Элоизу”? Один старик показывал мне и тот лесок, в котором, по Руссову описанию, Юлия поцеловала в первый раз страстного Сен-Пре и сим магическим прикосновением потрясла в нем всю нервную систему его»⁵⁸.

В романе Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1802–1803) чтение романов также оказывается «важной эпохой в образовании... ума и сердца»⁵⁹ полувавтобиографического героя романа Леона. Писатель подчеркивает, что у покойной матери мальчика именно романы занимали практически всю библиотеку, являясь книгами из «желтого шкапа». И это были, конечно, не серьезные государственные или масонско-аллегорические романы, но романы любовно-авантюрные в духе Ф. Эмина, его «Непостоянной фортуны, или Похождений Ми-

⁵⁶ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1988. С. 214.

⁵⁷ Там же. С. 215.

⁵⁸ Там же. С. 217.

⁵⁹ Карамзин Н. М. Рыцарь нашего времени // Карамзин Н. М. Избр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1964. Т. 1. С. 764.

рамонда», которые порождают в герое «мечтательность и склонность к меланхолии». В соответствии с исторической правдой времени герой Н. М. Карамзина еще не читает произведений Ж.-Ж. Руссо или И.-В. Гете.

Н. М. Карамзин пишет: «Душа Леонова плавала в книжном свете, как Христофор Колумб на Атлантическом море, для открытия... сокрытого <...> Сие чтение не только не повредило его юной душе, но было еще весьма полезно для образования в нем нравственного чувства»⁶⁰.

Под влиянием романов мальчик предается героическим мечтаниям о дружбе, подвигах и славе: «*Опасности и героическая дружба* были любимую его мечтою. Достоинно примечания то, что он в опасностях всегда воображал себя *избавителем*, а не *избавляемым*: знак гордого, славолубивого сердца!»⁶¹

Таким образом, герой Н. М. Карамзина с его чувствительным от природы и склонным к меланхолии сердцем именно из чтения книг, главным образом рыцарских романов, выносит первое представление о добре и зле (не даром он «рыцарь» — культурный знак российского донкихотства) и уверенность, что «добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет»⁶². Понятно, что подобное чтение не только «не повредило его юной душе, но было еще весьма полезно для образования в нем нравственного чувства»⁶³.

Эта проблема книжного, точнее, романного воспитания ребенка на рубеже XVIII–XIX вв. может считаться одной из важнейших культурных проблем эпохи Просвещения. Ю. М. Лотман справедливо говорил об этом так: «Вообще, трудно назвать время, когда книга играла бы такую роль, как в конце XVIII — начале XIX века. Ворвавшись в жизнь ребенка в 1780-х годах, книга стала к началу следующего столетия обязательным спутником детства. У ребенка были очень интересные книги — конечно, прежде всего, романы: ведь дети читали то, что читали женщины. Женская библиотека,

⁶⁰ Карамзин Н. М. Рыцарь нашего времени. С. 765.

⁶¹ Там же. С. 772.

⁶² Там же. С. 766.

⁶³ Там же. С. 765.

женский книжный шкаф формировали круг чтения и вкусы ребенка. Романы кружили голову: в них героические рыцари, которые спасают красавиц, служат добродетели и никогда не склоняются перед злом»⁶⁴.

Можно сказать, что выполняя важную педагогическую функцию воспитания подрастающего поколения, роман выходил из маргинальной зоны литературы non grata.

⁶⁴ *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 62.

Глава 4

**ОТРИЦАНИЕ КАК ФАКТОР
ФОРМИРОВАНИЯ АВАНГАРДНОЙ ПАРАДИГМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ
В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ 1910-Х ГГ.**

В процессе развития искусства всегда был и остается значимым конфликт нового и старого. Свойственный поступательному движению, он может усиливаться или ослабевать, менять свои масштабы и параметры, тем не менее новое, как правило, противопоставляется старому и, следовательно, отрицает его. Понимание и трактовка отрицания связывается нами с концептом, объединяющим понятия «негация», «неприятие», «отказ», «непризнание», «нарушение», «отречение», «самоотрицание» и др., содержащими переоценку стереотипных (устаревших, по мнению новаторов) установок, норм и ценностей на путях создания нового искусства. Идеи и стратегии отрицания характерны для всех типов и вариантов неклассического искусства, потому что оно по определению выступает антитезой классике с ее гармонией, гуманизмом, антропоцентризмом, устоявшимися идеалами истины, добра, красоты. Неклассическая художественность (в романтизме, модернизме, постмодернизме) претворяется с помощью трансформации традиционной поэтики, отказа от распространенных в данное время представлений об искусстве, его целях, задачах и роли в обществе. Происходит пересмотр ценностей, смена идеалов и разрушение эталонов. Изменяются принципы художественного миромоделирования и изображения человека. Соответственно, дифференциальные признаки образующей системы демонстрируют альтернативные варианты: меняется концепция произведения как центрального понятия художественного творчества (нарушаются его системность, целостность, единство

формы и содержания), трансформируется трактовка роли автора, творческих установок, способа и характера его действий в сторону субъективации, произвола, усиления умозрительности замысла, собственных волеизъявлений и индивидуализма, ставится под сомнение необходимость благотворного облагораживающе-воспитательного воздействия на читателя, которому предлагаются новые возможности в рамках видоизменения характера рецептивности.

Возникший в конце XIX в. русский модернизм развивался в русле трех крупных направлений — символизма, акмеизма и футуризма (если говорить о литературном модернизме), каждое из которых, в свою очередь, дробилось на более мелкие течения, объединения и группы: символизм представляли писатели двух поколений (старшие и младшие, или «аргонавты»), два крыла было у акмеистов, четыре объединения — у футуристов. Понятие «авангард» связывается с футуризмом, и прежде всего с радикальным его ответвлением — группой «Гилея», или кубофутуристами. Эти поэты объявили себя лидерами, выражающими самые современные и передовые взгляды на искусство. «Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве», — провозгласили они в манифесте 1912 г. «Пощечина общественному вкусу»¹.

Оппозиция «мы» и «остальные» трактовалась футуристами с очевидным перевесом в собственную пользу и тотальным неприятием классической и современной литературы, академизма, символистской поэзии, ненавистью к существующему языку и обывательским представлениям². В соответствии с подобными заявлениями футуристы строили свою деятельность как самоутверждение на почве дискредитации традиционных взглядов. Они взяли

¹ Пощечина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников : [стихи, проза, статьи]. М., 1912. С. 3.

² Эта отрицающая все и вся позиция продолжает оставаться визитной карточкой литературно-художественного авангарда в глазах современных исследователей. Например, в книге «Модернизм. Искусство первой половины XX века» под авангардом «подразумевается период “революционного” становления Новейшего искусства XX века, субъективно построенного на отрицании» (Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2019. С. 9).

на вооружение шок и эпатаж, которые проявляли как в жизненной повседневности, в эстетизированных форматах коллективного поведения (театрализовали собственное поведение, раскрашивая лица, используя оригинальные одежды, совершая эксцентрические выходы), так и в творческой практике (о чем свидетельствовали разрушительно-нигилистический пафос стихов и деклараций, скандальная обстановка концертов, лекций и вечеров)³.

Их не устраивала действительность и существующий порядок, распространенные ментальные представления, моральные предписания. Часть этих претензий к миру громко и сформулировал В. Маяковский в поэме «Облако в штанах»: «Долой вашу любовь, долой ваше искусство, долой ваш строй, долой вашу религию!» Окружающая действительность представала отчужденной, холодно-равнодушной, а то и жестокой. Люди, жители городов, казались пошлыми, ограниченными и самодовольными. Питательная среда их жизнедеятельности — толпа, лишаящая человека индивидуальности и порождающая мещанина и обывателя, которого можно и необходимо третировать, высокомерно унижать, бросать ему в лицо вызов, поэтому футуристы в читателе и зрителе видели не друга и собеседника, а недоброжелателя и врага. Вражда и пре-

³ Применительно к поэтике авангарда известный хорватский ученый А. Флакер предлагает использовать вместо понятия «эпатаж», «обремененного историческими и классовыми коннотациями», термины «эстетический вызов» и «эстетическая провокация», наиболее адекватно передающие конфликтную природу авангардного творческого акта: «Эстетический вызов — это структура или структурный элемент, явно нарушающий эстетические нормы или эстетические запреты и воздействующий на эстетический процесс. <...> Эстетическая провокация отличается усиленной интенциональностью жеста или приема как “умышленный” “вызов” и “искусственное возбуждение” <...> процесса, его “подстрекательство” в направлении эстетической переоценки мира». В качестве примера эстетического вызова, содержащего провокативные турпизмы, исследователь приводит стихи Давида Бурлюка:

Пускай судьба лишь горькая издевка
 Душа — кабак, а небо — рвань
 ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА

а красота — кощунственная дрянь (Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 88, 89, 91).

зрение обнаруживались и по отношению к литературной и журналистской публичности, иронизирующей над футуристами, а чаще возмущающейся их эскападами. Противостояние миру было следствием завышенных представлений о собственной значимости. Самоопределение футуристов формировалось в обстановке искусительной вседозволенности, осознания неограниченности витальных сил и собственных уникальных возможностей. Развернув битву с традициями и обычаями, они вышли на поединок со всем миром и обрушились не только на социум и культурные данности, но и самое природу (в опере 1913 г. «Победа над Солнцем» на либретто А. Крученых, музыку М. Матюшина, с декорациями и костюмами К. Малевича Будетлянские силачи, воплощающие футуристическую мощь, пленяют и побеждают Солнце, выступающее символом всего устаревшего и отжившего, в том числе и веры во всемогущество природы; еще раньше убить Солнце призывал И. Зданевич в поэме «Человечеству»), и даже Бога⁴ (мотивы титанизма и богоборчества у В. Маяковского, В. Хлебникова К. Олимпова и др.).

Отвергая созерцательный пассивизм, футуристы шумно исповедовали силу и мужественность, ратовали за движение и действие, источали энергию взрыва, бунта, неподчинения, утверждая себя в роли новых людей нового мира — исключительных личностей, обладающих полнотой вселенской власти и абсолютным знанием, основанным не на разуме и рациональности, а на интуиции: «Главный сюжет будетлянской мифологии — принадлежность футуристов к избранной породе “новых людей новой жизни” — опирается не только на осознание ими эффективности собственных художественных реформ, но и подпитывается весьма популярными в то время идеями сверхчувственного восприятия (которые, в свою очередь, связаны с концепцией нового человека). Поэтому, разыгрывая роли пророков и созидателей грядущего мира, футуристы делают упор на доказательство и утверждение сверхчувственной интуитивной природы своего творчества, объясняющей как художественные

⁴ См.: Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопр. лит. 1992. № 3. С. 115–124.

новации, так и статус людей с новым сознанием, дающим власть над временем и пространством»⁵.

Интуиция — явление тонкое, как ее измерить и взвесить? А вот сомнения футуристам было действительно не занимать, и следы его обнаружения в многочисленных рекламных акциях (на концертах, выставках, встречах, в интервью, докладах, статьях и манифестах) сохранились. Безудержное самовосхваление футуристов нередко принимало (практически без всякой самоиронии) форму гротескного преувеличения совершенно в духе хлестаковских признаний: «Мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение. <...> Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков...»⁶.

Творческая программа молодых бунтарей строилась на отказе от культурного наследия⁷, отрицании необходимости в творчестве таланта и одаренности, профессионализма и специальных способностей. Культ новизны противопоставлялся духовности и красоте, этической наполненности и разумности. Альтернатива прекрасному разрабатывалась в русле негативной эстетики. Основы такой эстетики активно отстаивал Давид Бурлюк: «Мы аннулируем все классическое — эстетизм наизнанку! Никаких Елен Прекрасных, никаких хрусталей и ананасов! Мы провозглашаем всякую “пакость” — паклю, помет цыплячий, гнилую капусту, а если стекло, то толченное и со щебенкой»⁸. В феврале 1912 г. он выступил на двух диспутах в Политехническом музее с докладами «О кубизме и других

⁵ Горячева Т. В. Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика : в 2 кн. [отв. ред. Ю. Н. Гирин]. М., 2010. Кн. 2. С. 68.

⁶ Крученых А. Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму) // Русский футуризм : Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 87–88.

⁷ Отмечая это обстоятельство, Н. В. Крылова дополняет список отрицательных устремлений футуризма четырьмя «анти-»: антитрадиционализмом, антимиметизмом, антиэстетизмом и антипрофетизмом (Крылова Н. В. Медный век : очерк теории и лит. практики рус. авангарда. Петрозаводск, 2002. С. 9, 31).

⁸ Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде : в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 140.

новых направлениях в живописи» и «Эволюция понятия красоты в живописи (кубизм)». Вспоминая об этих докладах, бывший кубофутурист Бенедикт Лившиц в книге «Полутораглазый стрелец» писал, что в первом докладе Рафаэль и Веласкес были объявлены мещанами духа, рабски копирующими природу, их произведения — фотографией, по мнению докладчика, «суть изображаемого живописцем должна быть совершенно безразлична для зрителя и... заинтересовать его может только способ или манера воспроизведения предмета на плоскости»⁹. Главные идеи второго доклада Лившиц резюмировал следующим образом: «Искусство... искажение действительности, а не копирование ее. Фотография тем и плоха, что никогда не ошибается. Современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции. Дисконструкция выражается в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном. Однако, поскольку элементы линейный, плоскостной и красочный не могут быть совершенно отделены друг от друга, было бы схоластикой стремиться к осуществлению этих сдвигов в беспримесном виде»¹⁰.

Несколько иной список формообразовательных факторов, дестабилизирующих и дезорганизирующих целостное единство классического произведения, а в новом искусстве становящихся главными, привел брат Давида, Николай Бурлюк, в статье «Кубизм (Поверхность-плоскость)»:

- «1) Дисгармония (не плавность).
- 2) Диспропорция.
- 4) Красочный диссонанс.
- 3) Дисконструкция»¹¹.

Все эти слова-понятия, квалифицирующие, по мнению Бурлюков, характерные черты передового искусства (в частности, живописи) содержат приставку «дис-», смысловой объем которой, как фиксирует интернетовский «Энциклопедический словарь», означает

⁹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 70.

¹⁰ Там же. С. 74.

¹¹ Бурлюк Н. Кубизм (Поверхность-плоскость) // Пощечина общественному вкусу. С. 101.

«затруднение, нарушение, расстройство, разделение, утрату»¹². Если обратиться к толковым словарям, то мы узнаем, что слово «дисгармония» означает «отсутствие согласия, соответствия, разлад», слово «диспропорция» — «несоразмерность в соотношении чего-н., отсутствие пропорциональности», слово «диссонанс» — «то, что вносит разлад, вступает в противоречие с чем-н.; несогласованность, несоответствие»¹³. Слово «диссимметрия» означает «отсутствие соразмерности отдельных частей»¹⁴.

Слово «дисконструкция» — редкое и малоупотребительное. Лившиц, как видно из приведенного выше определения, связывал его с так называемым сдвигом. Современный искусствовед следует этим же путем и, рассматривая понятие футуристического сдвига, объединяет используемые Бурлюками слова, включая термин «дисконструкция», на почве «нарушения нормы» как основы «академического канона»¹⁵. Понятно, что отступление от принципов академического канона предполагает появление противоположного, неакадемического канона, основанного на отрицании. Такой канон, будучи новой системой правил и регуляций творческих шагов, поступаний и действий, т. е. новым алгоритмом творчества, опирался на деформации, разрывы и разломы, раздробление материально-вещественной структуры произведения. Отрицание могло приводить и приводило к деструкции, проявлявшейся многообразно: в идеологии, художественной форме, во взаимоотношениях с адресатом искусства, прагматике творчества. «Созидательное» разрушение стимулировало «наоборотное» устройство произведений, перевернутость устоявшихся связей и отношений: «Поновому сконструированное произведение искусства, как правило, отливается в форму парадокса, непривычного художественного

¹² Энциклопедический словарь. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/75371/ДИС> (дата обращения: 14.11.2023).

¹³ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1994. С. 162–163.

¹⁴ Энциклопедический словарь.

¹⁵ Котов Р. Антиномизм в культуре: сдвиг — остранение — деконструкция. URL: <https://pandia.ru/text/78/074/37631.php> (дата обращения: 24.10.2023).

образа. У каждого из авангардистов прорыв к новой реальности проходил по-разному, подчас совершенно неожиданным образом. Но всякий раз бунтарство выражало попытку превозмочь усталость традиционных форм и — непременно — их отрицание: обновление языка само превращалось в важнейший художественный принцип авангарда»¹⁶.

Обновление языка как главного выразительно-изобразительного инструмента искусства осуществлялось через «наоборотность», вывернутость классических представлений о соотношении формы и содержания. Так, А. Крученых категорично утверждал: «Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот»¹⁷. В. Маяковский был не менее решителен: «Не идея рождает слово, а слово рождает идею»¹⁸.

Слово в узком (прямом) и в широком (переносном, как вербальный конструкт — фраза или все высказывание) понимании было в центре всех действий, познавательных актов и художественных опытов футуристов. Футуристы разрабатывали и внедряли в свою поэтическую практику пересекающиеся в смысловом и функциональном планах понятия «слово самовитое» (т. е. слово необычное, особенное, отличающееся от других), «слово самоценное» (т. е. слово, довлеющее самому себе) и «слово как таковое» (взятое само по себе, безотносительно к чему-либо другому). Футуристическое слово осознавалось и воспринималось в противопоставлении атрибутике, традиционным связям и свойствам обычных слов: «1) Слово против содержания. 2) Слово против языка (литературного, академического). 3) Слово против ритма (музыкального, условного). 4) Слово против размера. 5) Слово против синтаксиса. 6) Слово против этимологии»¹⁹. Обилие граней и сторон выделенного здесь

¹⁶ Котов Р. Антиномизм в культуре: сдвиг — остранение — деконструкция.

¹⁷ Крученых А. Декларация слова как такового // Крученых А. Е. К истории русского футуризма: воспоминания и документы. М., 2006. С. 288.

¹⁸ Маяковский В. В. Два Чехова // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 300.

¹⁹ Маяковский В. В. Пришедший Сам // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 365–366.

противостояния языковой и литературной норме, культурным конвенциям свидетельствовало о масштабности авангардистского семиотического бунта²⁰.

Недовольство языковой ситуацией повлекло за собой перестройку и реформирование поэтического языка. Литераторы-футуристы (Маяковский, Хлебников, Крученых, Гнедов и др.) выступали против использования языка в виде системы застывших условных знаков и постоянно и настойчиво его видоизменяли, переделывали, улучшали в соответствии со своими реформаторскими намерениями. Все эти трансформации осуществлялись преимущественно путем нарушения языковых норм и правил порождения художественных текстов²¹. А. Крученых, отстаивая корпоративную общность футуристов, громогласно и радостно признавался: «...Мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали, что для изображения головокружительной современной жизни — и еще более стремительной

²⁰ Не будем забывать, что семиотический бунт футуристов был частью их эстетического и общекультурного бунта, осмысление истоков и специфики которого привело К.И. Чуковского, всегдашнего интересанта и неутомимого критика русского футуризма, к следующему выводу: «Это воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей — воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая. Словно все бунтарские силы, которые нынче есть в каждом из нас, долго искали исход, и вот наконец прорвались...» (Чуковский К. Эгофутуристы и кубофутуристы // Русский футуризм : Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 471–472).

²¹ В нашем случае весьма актуальны рассуждения об «аномальности» авангардистских текстов, воспринимающихся как негатив «правильных», «нормативных» произведений. Ср.: «В XX веке литература <...> последовательно приобретает два модуса. При этом “основное” историко-литературное пространство создается позитивным модусом и определяется поэтическими системами, которые условно могут быть обозначены как “нормативные”. Принципиально важно, что на этом фоне под влиянием негативного модуса (модуса отрицания “нормативности”) оформляются системы “анормативного” типа, к которым в русской литературе относятся в первую очередь различные формы поэтического авангардизма... Модус отрицания, закрепляемый за системами данного типа, со всей безусловностью приводит к радикальной реформе самих основ организации поэтического текста, к созданию ситуации тотального эксперимента» (Цвигун Т.В. О преодолении энтропии в поэтическом тексте (К семиотической структуре текста в русском авангарде 10–30-х гг.). URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/c_entropiya.htm (дата обращения: 22.11.2023)).

будущей — надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше»²². Итак, разбалансирование внутриязыковых связей и отношений становилось системообразующим: футуристами разрабатывалась и незамедлительно реализовалась в стихах систематика ошибок и нарушений в качестве средств, обновляющих поэтический дискурс²³.

Во все более расширяющуюся систематику отклонений от привычных моделей входили фонетические и сенсорные опыты (приписывание буквам цвето-звуковых, тактильных, ольфакторных, а также пространственно-временных значений), слова с эпатажным эффектом (грубая и обценная лексика, а также содержащая нарушения сочетаемости и словоупотребления), неологизация (в том числе использование окказионализмов, созданных с отступлением от законов словообразовательной системы русского языка), звукография, визуализация текста, опыты с типографским набором и шрифтами, глоссолалия (создание непонятных таинственных речений, граничащих с заговорами, магическими формулами, сектантскими и шаманскими практиками), метро-ритмические новации (свободный стих, смешивание и нарушение размеров). Сохраняя свою инструментальную составляющую, язык становился семантизированным предметом искусства. При этом в поле зрения попадали, фиксировались и использовались как наиболее значимые те аспекты и компоненты текста, которые обычно считались маргинальными: план выражения становился ведущим, содержание (лексическое значение слов, их смысловое наполнение, логические связи, психологические мотивировки, историко-культурная информация) примитивизировалось, а то и вовсе изгонялось.

Наиболее впечатляющим результатом радикальных поисков футуристов в области создания нового поэтического языка ста-

²² Крученых А. Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму). С. 84.

²³ Подмечая, что авангард «рассматривает ошибку не как “отступление от правил”, а как “правило отступления от правил”, возводит ее в максимум “поэтического”», Т. В. Цвигун делает оправданный вывод: «Риторический канон авангардизма — это апология ошибки» (Цвигун Т. В. «Искусство ошибки» в русском авангардизме // Вестн. Балт. федер. ун-та им. И. Канта. 2011. Вып. 8. С. 155).

ла, безусловно, *заумь*, предполагающая частичную или полную замену элементов национального языка другими элементами, знаками и символами, призванными выполнять языковые функции, а также произвольное их сочетание. Выделяется несколько разновидностей *зауми*.

1. *Звукографическая заумь* — формировалась посредством акустико-зрительной составляющей поэтического текста²⁴, который в этом случае представлял собой набор букв и буквенных сочетаний, не являющихся полноценными словами естественного языка. Буквенные элементы могли иметь разный шрифт, размер, цвет и форму, различное расположение на бумажном листе, создавая те или иные визуальные и акустические эффекты. Часто в задачи автора входило намерение выдать произведение за текст на неизвестном или самостоятельно изобретенном собственном языке:

ГО ОСНЕГ КАЙД
М Р БАТУЛЬБА
СИНУ АЕ КСЕЛ
ВЕР ТУМ ДАХ
ГИЗ²⁵.

2. *Семантически-синтаксическая заумь* — использовала опознаваемые слова естественного языка, не сочетающиеся по смыслу и потому создающие ощущение алогизма и бессмыслицы:

Соль ползет к пастуху
Конь мост устроил в ухе
Кто вас держит на постах
Пробегайте по ребрам черным²⁶.

²⁴ Радикальное следствие манифестарного решения — «придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике» (*Бурлюк Д., Гуро Е., Бурлюк Н. и др. Предисловие // Садох судей II. СПб., 1913. С. 1*).

²⁵ *Крученых А.* (Написано на языке собственного изобретения) // *Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 209.*

²⁶ *Крученых А.* Победа над Солнцем // *Поэзия русского футуризма. С. 220.*

Фонетические эксперименты в рамках футуристической звукографии порождали многообразные заумные окказионализмы (типа знаменитых хлебниковских «бобэоби», «вээоми» или глоссолалий, как у Ф. Платова: «Лели рута киша / Палы диды дудам плян»)²⁷.

Звукографическая же заумь нередко включала в себя грамматические нарушения, осложняющие и без того мало внятную семантическую заумь.

Темный злоба головатый
Серо глазое пила
Утомленный родила
Звезд желательное латы²⁸.

У Бурлюка семантическая заумь осложнена аграмматизмом: понятные, но не сочетаемые по смыслу слова русского языка соединяются с нарушением согласования в роде и падеже. В целом же строчки производят впечатление бессмыслицы. Между тем появление зауми на свет футуристы считали великим событием и видели ее достоинства в неограниченной свободе и огромных креативных потенциях. Она квалифицировалась как личный язык собственного изобретения, способный преодолевать рационалистическую ограниченность обычного языка благодаря отсутствию сковывающей определенности, безграничной полноте ассоциаций, возможностям транслировать и генерировать в сознании читателя многообразные мысли и ассоциации, а также возбуждать широкий спектр чувств и эмоциональных реакций²⁹.

²⁷ Платов Ф. Роёме № 1 // Поэзия русского футуризма. С. 514.

²⁸ Бурлюк Д. «Темный злоба головатый...» // Садок судей II. С. 53.

²⁹ Высокие оценки заумного языка сохраняют и те исследователи, которые положительно относятся к авангарду. Так, по мнению филолога-семиотика В. В. Фещенко, «футуристический языковой эксперимент продвигает лингвистику» к признанию «за заумным языком семиотического статуса наравне с языком обыденным и языком поэтическим» (Фещенко В. В. Языковые аномалии русского авангарда в фокусе лингвистических теорий // Тр. Ин-та рус. языка им. В. В. Виноградова. 2019. № 19. С. 46).

С заумью коррелировали трансформации на более высоких уровнях структуры авангардистских художественных произведений. Менялся общий облик текста, его композиция, соотнесенность с визуальным рядом, пространством листа, цветными элементами. Преобладающими приемами становятся монтаж фрагментов, коллаж, соединяющий несоединимое, паратаксис, организующий гетерогенную художественную реальность. Разрабатывались различные виды «плохого» письма, ориентированного на заданный непрофессионализм, обобщающие элементы знаковой конструкции схематизировались и упрощались, имитировались примитивистские и культовые типы сознаний (подражание шаманским и сектантским практикам), опосредующие изображение, эксплуатировались паранормальные, экстраординарные состояния. В центре внимания оказывалось маргинальное и периферийное, что приводило к появлению новых областей тематизации³⁰.

Перечисленные художественные приемы, заумь, парадоксальные концептуально-смысловые повороты и творческие импульсы не исчерпывали футуристического репертуара остранных средств и экстравагантных замыслов. Авторы авангардных произведений стремились преодолеть традиционную форму типового издания, что выразилось в появлении на свет самодельных книг — малотиражных серий книг, созданных литографическим способом, с использованием наборных штампов или даже изготовленных вручну в количестве нескольких экземпляров. Они ценились авторами за возможность сохранять особенности почерка, использовать различные начертательные конфигурации и рисунки и передавать комплексное воздействие смысла, звучания и графического облика слова. Кроме того, к работе над книгами привлекались единомышленники-художники — Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, Н. Кульбин, О. Розанова, В. Татлин, К. Зданевич, которые становились не просто иллюстраторами, а фактически соавторами коллективного арт-проекта. Особенно преуспел в издании самодельных книг А. Кручных, запустив их выпуск уже в конце 1912 г. («Старинная любовь»,

³⁰ «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами» (*Бурлюк Д., Гуро Е., Бурлюк Н. и др.* Предисловие. С. 1).

«Мирсконца», «Игра в аду»), в 1913 г. он поддержал начинание добрым десятком книг («Помада», «Бух лесиный», «Взорваль» и др.) и в последующем развивал собственную инициативу. Часть этой продукции была совместной с В. Хлебниковым. Книги с О. Розановой содержали, кроме рисунков, резьбу по бумаге, цветные наклейки («Заумная гнига», «Война», «Вселенская война» — 1915–1916). Некоторые книги Крученых появились уже во время пребывания на Кавказе (в Тифлисе, а потом в Баку). В 1918 г. вышло две книги в литографическом исполнении («1918» и «Учитесь художни»), несколько самодельных книг, написанных собственноручно под копировальную бумагу с использованием гектографа или пишущей машинки. И у Крученых, и у его коллег, участников группы «41°» — И. Зданевича, И. Терентьева, также вышло в 1918–1920 гг. множество книг с типографскими эффектами, фигурными буквенными композициями и разными графическими элементами.

В большинстве своем эта продукция является книгами-ассамбляжами. В них присутствуют и сведены воедино разрозненные типы текстов: теоретические статьи, эссе, методические разработки и разборы, образцы творчества и стихи, попутные наблюдения и комментарии участников объединения. Нередко материалы — не только стихотворные, но и следующий за ними комментарий — соотношены между собой диалогически. Особо выделяются и несут большую концептуальную нагрузку текстовые разновидности, посвященные вопросам словесного искусства. Во-первых, это развернутые автохарактеристики и самооценки, выполненные, как правило, в духе шаржа и карикатуры. Написаны они с минимальным (редуцированным до иллюстрации или тематического аккомпанемента) включением фонетической зауми или вообще без таковой. Вот образец такой самоаттестации:

Слова мои —
в охапку —
многои —
там перевязано пять друзей и купец!
так не творил еще ни государь, ни Гоголь

среди акаций пушатых на железной дороге.
 Не одинок я и не лжец, —
 крючок Крученых молодец!³¹

В этом же русле лежат шутливо-ироничные взаимохарактеристики, обращения и послания, нередко преувеличенно комплиментарные. Таково послание И. Терентьева, адресат которого вполне прозрачен:

...скому

Ради Бога пишите слишком
 Одинаково все будет распродано
 Первый купил я вашу книжку
 И прочел ее всенародно
 В Тифлисе давно все футуристы
 Глотают издали метафоры даже
 Простой писчебумажный лист
 Где великое имя нацарапано
 Ангелов стаскивая с облак
 Штанов нашейте из пара нам
 Ваши стихи каждая вобла
 Поет под гитару³².

Тот же Терентьев раскованно обращается к коллеге по литературному цеху:

Алексею Крученых

Крученых ай кваканье
 Ай наплевать мне на сковородке
 Футуризма как они

³¹ Крученых А. Лакированное трико. Тифлис, 1919. С. 6.

³² Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. Тифлис, 1918. С. 20.

Лица льстят от икотки
Скварятся и футуреют³³.

А адресат, в свою очередь, раскланивается с Ильей Зданевичем:

Как легко читается Остров Пасхи!
Маханида!
Всенощная залегчается...
Как Эрику прибился велосипед!..³⁴

Обмен подобными посланиями был весьма распространен у тифлисцев из группы «41°». На текстах лежит печать свободного, «домашнего» общения и кружковой семантики, что, впрочем, свойственно и всем другим произведениям этих поэтов.

Вторая группа стихотворных текстов имеет метатекстовую направленность. Это различные советы, рецепты и рекомендации по части творчества и поведения. К ним примыкают разнообразные методически значимые комментарии, пояснения, рассуждения по поводу версификации и поэтического ремесла. Здесь усиливается игровая тональность, активизируются юмористические акценты. Пародийное комикование становится конструктивно значимым формообразующим началом:

Поучения

Надо питать интуицию
Холить ее Долгим Сном
САББАДИЛОМ БЕЛКИ ЕЕ ВЫСТИРАТЬ
Убегая НИЧТЫ!
Не пейте ночами керосина!
Глотайте воздержанной вино!³⁵

³³ Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. С. 19.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

В этих «Поучениях» Крученых — смесь здравых, а потому и банальных советов с абсурдными и просто потешными установлениями («Не пейте ночами керосина!»). Автор издевается над обывательскими нравоучениями, высмеивая морализаторство и ограниченность филистеров.

Особенно любопытны опыты Терентьева, опубликовавшего в книге «17 ерундовых орудий»³⁶ пародийный свод литературных правил и учебных упражнений. Как и в «Поучениях» А. Крученых, здесь тоже сталкиваются осмысленные, но самоочевидные советы (типа *«ходя по улицам / носить карандаш с / бумашкой / По одному слову / лазить и записывать»* и *«Писать неделю подряд / и не перечитывать / потом / на плечах / снести в типографию»*) с паралогическими и псевдотеоретическими постулатами (например, *«переписать / перечитать / перечеркнуть / переставить / перенять / перепрыгнуть и удрать»*). Однако многие положения реализуют и программные требования, в частности, когда И. Терентьев предлагает *«собирать ошибки / наборщиков / читателей перевирающих / по неопытности / критиков которые / желая передразнить / бывают гениально глупы»* и иллюстрирует это примерами из собственного творчества: *«так у меня однажды из / дурацкого слова “обруч” / вышел по ошибке Наборщика Обуч / то есть обратное неучу / и похожее на балда / или обух очень хорошо»*. Такие установки интересны как параллели западному дадаизму, со свойственным ему негативизмом, абсурдистской игровой стихией.

Схожие творческие принципы обнаруживаются в собственно поэтическом творчестве участников группы «41°», составляющем главный контент изданий. Выступая адептами заумного искусства, они не хотели удваивать природу и копировать натуру. Они избегали также сюжетности, логической непротиворечивости и психологизма. Особенностью их поэтики выступало то, что семиотическая стратегия текста, устраняя специально пластические цели, предлагала в качестве предмета собственные усилия. Изображающее слово, становясь «словом как таковым», избегало натуралистиче-

³⁶ Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919. С. 22–24.

ского копирования, жизнеподобия и, перерастая инструментальную роль, само стремилось занять место изображения. Высказывание переставало быть языковым эквивалентом внешней ситуации, оказывалось самозаконным центром авторской активности и тем самым превращалось в вещь. Овеществленное высказывание своим наличным присутствием удостоверяло ценностный ранг словесной композиции как произведения нового искусства. Здесь важна была чистота форм, их самодостаточность, независимость от внетекстового наполнения. Знаковая конструкция приобретала известную автономию благодаря освобождению слов от фиксированного значения и рациональной связи с предметно-смысловой сферой.

А. Крученых и И. Терентьев выработали единые принципы сочетания композиционных элементов и художественной организации произведения, создав метажанр, модусом которого являются конкретные реализации в их творчестве периода 1917–1919 гг. Типовая модель жанровых предпочтений в стихотворной продукции тифлисцев использует семантико-синтаксическую заумь и демонстрирует связную протяженность слов, чаще всего грамматически правильно сочлененных в подобие высказывания, но нарушающих постулаты единства на уровне лексической сочетаемости. Соединяются слова, несовместимые по смыслу, находящиеся в разных категориальных рядах:

ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК

шевелится в ноге
рекомендация гладит
мою глянцевую улыбку
а я ничего не вижу
насуспенный щедротами ЯЩИК!³⁷

Ясно, что в приведенном стихотворении определение «шестизарядный» требует слова, обозначающего род оружия, что это оружие не может быть в ноге, что рекомендация не способна производить

³⁷ Крученых А. Лакированное трико. С. 17.

приписываемые ей действия (это возможно только в переносном значении, которое здесь, в неметафорическом контексте, отсутствует), что смысловосочетание «насуспенный щедротами ящик» семантически противоречиво, т. е. на уровне представлений, внутреннего мира здесь царит абсурд. У слов элиминирована их обычная способность быть закрепленными за определенными сторонами действительности. Они выпали из привычных связей и, будто заблудившись, вступают в новые, «ненормальные», союзы и поэтому строят совершенно невозможную, невообразимую и несуразную с точки зрения детерминистски ориентированного восприятия реальность. Но именно этот эффект антиценности и нужен заумникам из Тифлиса, чьи эстетические устремления пролегли через область алогичного и абсурдного как положительного пространства их самоосуществления.

Здесь мы имеем нечто подобное тому, что М. Эпштейн назвал «созиданием антиискусства» в противовес голому «разрушению искусства»³⁸. Ведь авангардистское созидание протекает в специфических условиях, когда необходимо ограничить себя новым набором условностей, полемически обращенных против традиционных правил, и в то же время заставить организуемое этими новыми условностями ни на что прежнее не похожее творчество, перестающее в глазах большинства быть искусством, сохранять свои родовые конститутивные признаки. При этом происходит «упразднение жизни непосредственной» ради «жизни изобретенной»³⁹, т. е. создание собственной художественной реальности, не копирующей натуру. Тифлисы ее созидали путем изменения угла зрения, масштабов художественного видения, когда на первый план выходит внешне незначительное, второстепенное, пренебрегаемое «высоким» искусством. Структурообразующим началом у них становится бессмы-

³⁸ Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 223.

³⁹ Так определял смысл авангардистских исканий известный эстетик первой половины XX в. Хосе Ортега-и-Гассет. — *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. URL: <https://biblioteka-online.info/book/degumanizatsiya-iskusstva/reader/5/> (дата обращения: 10.10.2023).

слица, приобретающая ценностный статус. Сюжет складывается как цепь алогичных, невозможных на самом деле действий субъекта высказывания типа: «*закинув несгораемую хату / ввысь поднимаюсь как накрахмаленная певица*»⁴⁰. В силу своей отвлеченности (невозможности буквального осуществления) сюжет становится своеобразной метафорой некой самодостаточной активности. Важной является энергичная динамика, реализующая себя на любом подвернувшемся под руку материале. Поэтическая тема «плавает» в волнах спонтанного говорения, протекающего в произвольных ассоциациях, «подцепляющего» по ходу массу второстепенного, случайного или откровенно неподходящего, как это бывает в расслабленной, не контролируемой сознанием речи, лишенной целеполагающей направленности. С одной стороны, это приводит к определенной непринужденности, заданной разговорным характером процесса высказывания и обеспечивающей иллюзию свободного общения, с другой — порождает ощущение речи, выпавшей из своих законных, регулярных для коммуникации границ, что как раз и ценимо тифлисскими авангардистами. Их тексты откровенно и весело игнорируют здравый смысл, повествуя, собственно, «ни о чем», ибо «не все ли равно, что болтать, если языки развязались... как у апостолов... с начала или с середины — одинаково»⁴¹.

Выступая адептами эстетики случайного, тифлисцы с удовлетворением отмечали собственные заслуги: «Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумности в заумном. Там и образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»⁴².

Идя таким путем, участники поэтического союза «41°» закономерно пришли к парадоксальным попыткам создать нечто значительное из того, что всеми признается за чепуху, чушь, ерунду⁴³.

⁴⁰ Крученых А. Лакированное трико. С. 26.

⁴¹ Крученых А. Миллиорк. Тифлис, 1919. С. 5.

⁴² Крученых А. Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный. М., 1922. С. 20.

⁴³ В этом пункте тифлисцы до крайности развили выше отмеченную нами тематическую установку раннего футуризма: «Мы во власти новых тем: ненужность,

В исследовательском эссе И. Терентьева «Крученых — грандиозарь» утверждается «творческая сила нелепости», которая есть, по мнению автора, «единственный рычаг красоты», а к безусловным достоинствам поэзии Крученых отнесены содержащиеся в ней «беспредельный вздор», «великое ничтожество». Его стихи, по мнению Терентьева, «абсолютный нуль, радиус которого, как радиус вселенной — безмерен»⁴⁴.

Итак, поэтический авангард в лице своих крайних представителей, чье творчество претворяло радикальный извод заумного искусства, пришел к тому, что вздор, ничтожество, нуль, т. е. пустоту, отсутствие, Ничто начал водружать на место полноты оптимума. Отметим этот промежуточный итог нашего рассмотрения вопроса о роли отрицания в становлении авангардной парадигмы у поэтов-футуристов и перейдем к художникам.

Хотя считается, что в русском авангарде ведущим началом было пластическое⁴⁵, в отличие от символизма, в котором превалировала ориентация на музыку, граница между двумя флангами нового искусства была относительной, так как многие поэты рисовали и занимались пластическим творчеством (Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский, А. Крученых, Е. Гуро), а живописцы писали стихи (К. Малевич, В. Кандинский, П. Филонов, О. Розанова). Кроме того, распространенным и привлекательным был поиск синтеза искусств, оплодотворяющего взаимодействие и взаимопроникновение поэзии и живописи. Творцы, стремившиеся быть современными, интегрировались в общую художническую среду, культивирующую новаторский поиск и активно впитывающую передовые тенденции искусства.

Художественный авангард начала 1910-х гг. был представлен группами «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». Члены этих сообществ испытали влияние таких светил западной

бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами» (Бурлюк Д., Гуро Е., Бурлюк Н. и др. Предисловие. С. 1).

⁴⁴ Терентьев И. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 1.

⁴⁵ «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — признавался В. Хлебников (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 334).

живописи, как Сезанн, Матисс, Пикассо, и прошли через учебу у постимпрессионистов — сторонников примитивизма, фовизма, а также кубизма и итальянского футуризма. Они учились пониманию света и цвета, роли пространства и способам изображения предметов и природных объектов, стремились проникнуть за внешнюю оболочку вещей и отображать движение, скорость и энергию. Боролись за освобождение от шор академизма и натурализма и экспериментировали с формой и содержанием, желая уйти от устаревших методов творчества, сковывающих традиций и конвенциональностей искусства. В результате наметились тенденции к отказу от прямого подражания жизни, замене людей, живых существ, предметов и вещей на холсте обобщенными схематичными подобиями. Начался лавинообразный процесс деформации, редукции, элиминации жизнеподобного изображения⁴⁶.

С сокращением функций искусства и целого спектра свойств, отходом от жизнеподобия из живописи исчезли человек в его связях с бытом и бытием, историей, психологией, ценностными отношениями, моралью и религией, природа как детализированное ландшафтное явление, пейзаж в традиционном понимании жанра. Творчество ступило на путь абстракции и создания заумного беспредметного искусства, воспринимаемого как «чистое», абсолютно свободное от какого либо внешнего диктата, как результат самораскрытия собственных возможностей⁴⁷. Осмысляя свой опыт созда-

⁴⁶ Эти процессы в авангардном творчестве некоторые ученые связывают с понятием аскезы. Так, культуролог М. Эпштейн выделяет следующие ограничения, которые могут проявиться в авангардном творчестве: «Воздержание от его (искусства. — *И. В.*) социальных и моральных функций, от реализма, этики, психологии, религии, биографии», «отказ от рациональности, от связного сюжета, от презумпции смысла». А в авангардной живописи ученый фиксирует (явно имея в виду абстракционизм): «Минимализм и геометризм формы, истощение зрения». От реальности в этом случае «остаются только кости, торчащие ребра кубических, супрематических конструкций, визуальных абстракций» (*Эпштейн М.* О типах аскезы в русской литературе // Изобилие и аскеза в русской литературе: столкновения, переходы. М., 2020. С. 22–46).

⁴⁷ Обратим внимание на характерное определение абстрактного искусства, в котором все основные показатели оказываются отрицательными: «Абстрактное искусство, не фигуративное, не представляющее изображение отдельных предме-

ния абстрактных живописных творений, В. Кандинский — один из главных теоретиков и практиков нового искусства — подмечал: «Живопись в наше время еще всецело зависит от форм, заимствованных у природы», — и настаивал: «Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств — что давно уже делает музыка — и в стремлении применить эти средства и силы чисто живописным образом для цели своего творчества»⁴⁸.

В. Кандинский здесь отнюдь не случайно соотносит живопись с музыкой. В духе распространенных на рубеже веков (в частности в символистской среде, к которой был близок художник⁴⁹) неоплатонических воззрений, расценивавших музыку как наивысший род искусств, он полагал, что музыка может обладать совершенством благодаря великой силе звуковых воздействий на человеческую душу. Напомним, что Платон предпочитал мусические искусства (музыку и лирику) миметическим (живописи, в частности) на том основании, что последние несамостоятельны, вторичны, ибо подражают подражанию (воспроизводимая живописью реальность — реальность явлений природы, являющихся копиями, слепками из мира идей), тогда как музыка ничему в жизни не подражает, но сразу апеллирует к миру вечного и абсолютного. Символисты подхватили идеи древнегреческого мыслителя. Будучи сторонниками двоемрия, они полагали своей творческой задачей двигаться от всего земного, обыденного и обыкновенного к иному, запредельному. Этот путь, как писал В. Иванов в статье «Две стихии в символизме», «а *realibus ad realiora*» — от «реального к реальнейшему»: «от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей»⁵⁰.

тов и объектов, искусство без подражания, без имитации, без изобразительной перспективы» (*Котович Т. В.* Энциклопедия современного русского авангарда. Минск, 2023. С. 13).

⁴⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 92.

⁴⁹ О близости Кандинского символизму см.: *Сарабьянов Д. В.* Кандинский и русский символизм // Изв. РАН. Сер. : Литература и язык. 1994. Т. 53, № 4. С. 16–29.

⁵⁰ *Иванов Вяч.* Две стихии в символизме // Иванов Вяч. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб., 1909. С. 305.

На этом пути верной союзницей символистов была именно музыка, потому что с ее помощью было легче противостоять ненавистному материализму, вещной грубости окружающего мира, который является всего лишь тенью высшего мира. Музыка с ее бесплотностью, способностью непосредственно выражать душевные чувства глубоко отвечала лирическим устремлениям поэтов-символистов, соответствовала их творческим принципам. Высоко оценивая роль музыки в символистском творчестве, Андрей Белый писал: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. <...> В музыке чары. Музыка окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»⁵¹.

Музыка как общеэстетическая и философская категория, осмысляемая под воздействием идей Платона, а также Шопенгауэра и Ницше, выступала прежде всего первоосновой, идеальным образцом для всех видов искусства и метафизической субстанцией созидания, но она претворялась также и технически, сближая поэтику произведений непосредственно с музыкальной формой через отказ от подражания внешнему миру, замену реальности фантазийными представлениями, разработку новых художественных средств, эквивалентных музыкальной эстетике.

Любовь к музыке, ставка на музыку проявлялись у поэтов-символистов и в фонике стиха (использовании аллитерации и ассонансов), и в его построении, ритмике и мелодике, и даже в попытках создания литературно-поэтических аналогов музыкальных жанров («симфонии» Андрея Белого с их словесными лейтмотивами и контрапунктами). Опора на законы музыкальной композиции, использование повторяющихся и варьирующихся акустических и ритмических комплексов помогали создавать самой текстурой произведений выразительные мелодические эффекты.

Музыкальные начала были свойственны и символистской живописи того времени. В круг русских художников, близких символизму, входили такие талантливые мастера изобразительного искусства, как Михаил Врубель, Николай Рерих, Константин Сомов, Виктор

⁵¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001. С. 69.

Борисов-Мусатов, а также художники объединения «Голубая роза». Как поэты-символисты, устремляясь в область несказанного, развоплощали и дематериализовали вещественную сторону произведений (им важна была суггестия, достигаемая гипнотизмом ритма, звукописи, мелодичностью формы), так художники распродумывали изображение, использовали цвет, линии, фактуру полотен для передачи символично-аллегорических смыслов, отвлеченных идей, парящих над бытом, повседневностью и самим земным существованием. И тех, и других привлекал мир грез и фантазий, волшебный сказочный мир. Воображаемая реальность далеко отстояла от действительности, будучи связанной с мистическим потусторонним миром. Чтобы сохранить и транслировать эту связь, и понадобился язык символических обобщений, неопределенной и эфемерной образности, трогающих душу воздействий. Этот язык оправданно стремился сблизиться с музыкой, использовать ее возможности.

Весьма показательным способом, наиболее близким поискам В. Кандинского, реализовывал принцип музыкальной живописи литовец М. Чюрленис, чьи музыкально-пластические опыты строились на отвлечении от исторической конкретики, исключали бытописание, любую детализацию преходящего и второстепенного и базировались на символизации вечного и абсолютного. Он намеренно стремился претворить музыку в живопись и подобно тому, как действовал Андрей Белый в литературе, создавал аналоги музыкальных конструктов средствами пространственного искусства (и в его рамках). Он так и обозначал свои картины, как этого требовала специфика музыкальных жанров: «Фуга», «Прелюд», «Соната», а в сонатном цикле выделял связанные музыкальные части целого — «Аллегро», «Скерцо», «Анданте». Соответственно выдерживались структурные показатели музыкальной формы (подбором цвета, его интенсивностью, тоном передавались музыкальная тональность, тембровая окраска звука, громкость; конфигурацией образных реалий, их модификациями и повторами могли транслироваться мелодийные процессы; ритмическим узором различных элементов обозначался темпоритм и т. д.). Вот как, например, трактует музыкально-живописные соответствия у Чюрлениса специалист-музы-

ковед Г. Орлов: «Одна из его картин — “Фуга” (1908) — на первый взгляд кажется зарисовкой северного пейзажа с елями, отражающимися в поверхности озера. Затем зритель замечает, что отражение не соответствует отражаемому: первое предстает как ракоходная инверсия второго, тени повторяющихся очертаний — как полифоническая фактура, использующая единый мотив в уменьшении и в увеличении, темная зелено-голубая цветовая гамма вызывает в представлении мягкие приглушенные тембры, а ритм живописных масс — медленный темп. Целое выглядит как фрагмент полифонической партитуры в живописном облики»⁵².

Картины Чюрлениса, будучи «партитурами», в то же время были и репрезентацией музыки, ее живым, на наших глазах осуществляемым бытием, т. е. ее исполнением, подобно тому, как это делают музыканты-исполнители на сцене, и мы, зрители, по замыслу автора, созерцая, можем как бы «слышать» данную интерпретацию. Сам художник, несомненно, чувственно воспринимал эту живописную музыку, являясь синестетиком, для которого цвет звучит, а звук визуален. К этому сложному симбиозу перцепций и художественных импульсов в больших панорамных концептуальных полотнах у Чюрлениса присоединялась еще литературная сюжетность и мифологические отсылки (сонатные циклы «Знаки зодиака», «Соната звезд», «Сотворение мира» и др.). Так осуществлялся сложнейший синтез разных интеллектуально-эмоциональных творческих начал в передаче симфонизма мироустройства⁵³.

Чтобы передать ведущие параметры музыки как временного искусства, понадобились не только упомянутые выше приемы и специальные средства, но и трансформация образности. Земные контуры предметов и вещей размывались, становились трудноузнаваемыми, неопределенными, дополнялись фантастическими и нереальными существами и объектами. Кроме того, для отображе-

⁵² Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон ; Санкт-Петербург, 1992. С. 288–289.

⁵³ «Весь мир представляется мне большой симфонией; люди — как ноты», — писал, выражая особенности своего философско-эстетического мировосприятия, художник. Цит. по: Эткин М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе. Л., 1970. С. 3.

ния отвлеченных тем и мотивов (Хаоса, Красоты, Зла, космических сил и пр.) создавались специальные символические образования, эмблемы и знаковые конструкты (вроде овала, круга, креста, световых лучей, пирамид). Все это распрямляло изображение, сдвигало его в сторону игры упорядоченными, но абстрактными формами, красочными линиями, цветовыми пятнами.

Чюрленис умер рано (в 1911 г.) и не успел настолько далеко продвинуться по пути нефигуративного искусства, чтобы его можно было назвать абстракционистом. Этот шаг в полную беспредметность сделал Василий Кандинский. Он довел дело освобождения живописи от миметизма до логического предела. И что интересно, его поиски осуществлялись сходным с Чюрленисом образом: он тоже был синестетиком с комплексным восприятием чувственных данностей и, глубоко понимая музыку (Кандинский прекрасно играл на нескольких музыкальных инструментах), высоко ценя ее способность воздействовать на человеческую душу, минуя рациональность, логику, апелляцию к реальности, пришел к необходимости ее соединения с живописью. Ему мечталось такое положение, при котором живопись получила бы способность при помощи своих внутренних возможностей добиться результативности музыки. То есть эффективно воздействовать на эмоционально-чувственную сторону восприятия человека цветом, линиями, красочными пятнами, массивами нефигуративных элементов, как музыка осуществляет это звуками, тембром, темпом, ладом, ритмом, динамикой и мелодией. Кроме того, как и Чюрленис⁵⁴, он психофизиологически ощущал многообразный и многокрасочный мир звучащим⁵⁵. Краски и формы окружающей реальности осоз-

⁵⁴ Об интересе Кандинского к Чюрленису, коллизиях их взаимоотношения, противоречивых оценках исследователей их роли в возникновении и становлении абстракционизма см.: *Андрияускас Антанас*. Чюрленис и рождение абстракционизма: (К вопросу о приоритете в генезисе абстрактного искусства) // Eidos. 2006. P. 1–22. URL: <http://www.litlogos.lt/eidos/research/andrijauskas1.html> (дата обращения: 14.09.2023).

⁵⁵ «...Все в мире звучит и тоном, и краской, и линией...», — утверждал он в статье «Куда идет “новое” искусство», опубликованной в газете «Одесские новости» в 1911 г. (цит. по: *Кандинский В.* Куда идет «новое» искусство // Кандинский В.

навались одухотворенными живыми существами, лучеиспускающими свое внутреннее звучание. Вот эту эманацию духовного Кандинский призывал улавливать отрефлексированными в свете «внутренней необходимости» художественными средствами. Такие средства предлагал музыкально ориентированный язык абстракций: «Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище и притом примитивнее его звучание. Итак, в композиции, где телесное более или менее излишне, можно также более или менее пренебречь этим телесным и заменить его чисто абстрактным или полностью переведенными в абстрактные телесными формами. В каждом случае такого перевода или такого внесения в композицию чисто абстрактной формы единственным судьей, руководителем и мерилom должно быть чувство. И разумеется, чем больше художник пользуется этими абстрагированными или абстрактными формами, тем свободнее он будет чувствовать себя в их царстве и тем глубже он будет входить в эту область»⁵⁶.

Отказ от предметности был отказом от бездуховного, погрязшего в материальных выгодах пошлого бюргерско-мещанского мира. Этому миру в восприятии художника противостоит нарождающееся время духовных поисков. Оптимальное проявление духовности Кандинский видел в искусстве, и прежде всего в искусстве абстрактном.

Став провозвестником и родоначальником абстракционизма, Кандинский повлиял на его становление и развитие в России. Несмотря на то, что Кандинский с 1896 г. жил в Германии, он был активным участником российской литературно-художественной жизни: участвовал в выставках Московского товарищества художников, «Салона» В. А. Издебского (после одной из выставок в прессе отметили «оригинальный принцип симфонизации красок» в его картинах), «Бубнового валета»; публиковал статьи в журналах «Мир искусства» и «Аполлон»; был знаком и общался с Д. Бурлюком, Н. Кульбиным, М. Ларионовым, В. Матвеем; представил теорети-

Избр. тр. по теории искусства : в 2 т. Т. 1. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva7.html> (дата обращения: 18.09.2023)).

⁵⁶ Кандинский В. О духовном в искусстве // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. С. 74–75.

ческий доклад «О духовном в искусстве. Живопись», зачитанный Н. Кульбиным на Всероссийском съезде художников, проходившем в Санкт-Петербурге с 27 декабря 1911 г. по 5 января 1912 г.; продавал свои картины коллекционерам⁵⁷.

Его действия (обнаружение абстрактных картин) были замечены, его слово (статьи, заметки, участие в теоретических дискуссиях) услышано. По следам Кандинского пошли такие лидеры русского авангарда, как Михаил Ларионов и Казимир Малевич. Ларионов изобрел и отстаивал в 1912–1914 гг. лучизм, последователями которого стали его супруга Наталья Гончарова, а также коллеги по объединению «Ослиный хвост» Михаил Ле-Дантю, Александр Шевченко, Сергей Романович и др. Теоретическая основа нового направления, изложенная в статье Ларионова «Лучизм» (1913) и манифесте группы «Лучисты и будущники» (1913), базировалась на распространенном в то время интересе к многообразным лучам — инфракрасным, радиоактивным, ультрафиолетовым, рентгеновским. Ларионов учитывал прежде всего световые лучи. Исходя из новейших представлений, он утверждал, что человеческое зрение воспринимает предмет благодаря отраженным от него лучам. Они, а не сам предмет, и становятся теперь главным центром внимания художника. Но говорить об объективных параметрах лучей не приходится: они сенсорная данность воспринимающего. Следовательно, художником должна воспроизводиться ощущаемая им свето-цветовая реальность отраженных лучей. Пересечение отраженных лучей различных предметов образует пространство, которое суть искомая современная живописная форма, конструируемая видением (волей) художника: «Живопись самодовлеющая, она имеет свои формы, цвет и тембр. Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника»⁵⁸.

⁵⁷ Более подробно об участии В. Кандинского в художественной жизни России 1910-х гг. см.: Автономова Н. Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов // Поэзия и живопись : сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 120–128.

⁵⁸ Ларионов М. Лучизм. М., 1913. С. 1.

Лучи на всех картинах изображались цветными линиями, чаще всего прямыми, что создавало специфическую колючую, игольчатую фактуру, но встречались и полотна с изогнутыми, растрепанными, хаотично расположенными снопами свето-цветовых траекторий. Важным в теоретическом аспекте манифестации лучизма у Ларионова было акцентирование сближения с музыкой благодаря отдалению изображения — т. е. внутреннего содержания — от реалистического подражания миру вещей: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине — уже другого порядка; этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой»⁵⁹.

Генерализация нефигуративности (от первоначально симбиозных форм, когда наряду с лучами присутствует более-менее полное или частичное изображение предмета — «реалистический лучизм», Ларионов быстро перешел к чистой абстракции), уподобление ее музыке, субъективность (ср. «выделяемую волей художника» «пространственную форму» как конструируемый объект художественной репрезентации и неverifiedируемое понятие «внутренней необходимости» — ключ-отмычку ко многим действиям художника у Кандинского) — все это моменты, общие для Ларионова и Кандинского. Но Ларионов учитывал не только опыт Кандинского. В лучизме присутствует вклад импрессионизма: художник у Ларионова творит пространственную форму, по-своему воспринимая и ощущая лучи, их взаимодействия, пересечения и т. д. От кубизма к лучизму перешло стремление к детализации, дроблению и мультиплицированию деталей изображенного пластического объекта. Только кубизм осуществлял свою художественную аналитику в условиях внимания к материальным сторонам предметности, тогда как лучизм дробил, мельчил и соединял цветные лучи. Работа с лучами позволяла вспомнить и футуризм с его энергичной динамикой,

⁵⁹ Ларионов М. Лучизм. С. 20.

вниманием к движению и скорости, simultанностью. Цветные лучи, разграфляющие картины последователей Ларионова, очень напоминали «силовые» линии итальянских футуристов: Луиджи Руссолю («Парфюм», 1910; «Листья», 1911; «Уличный свет», 1911; «Бегущий ночной поезд», 1910; «Ноктюрн + Летящие искры», 1910–1911), Умберто Боччони («Состояния души. Те, кто уезжает», 1911; «Сила улицы», 1911), Дж. Балла («Уличный фонарь», 1911).

Ларионов осознавал лучизм вершинным течением, вбирающим лучшие достижения нового искусства. Его сторонниками, полагал Ларионов, создаются эталонные произведения за счет отказа от предметности реализма и выявления подлинно художественной сущности искусства: «То, что ценно для всякого любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом: те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли (исключая реалистический лучизм, где предмет служит точкой отправления), то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено — комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура; на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело»⁶⁰.

Ларионовский лучизм уходил от субъективизма и, по сути, мистицизма Кандинского в сторону науки, оптико-физических представлений о природе предмета и зрительных эффектов его восприятия. То есть как бы возвращал на землю неуловимо тонкую духовную субстанцию абстрактной живописи у Кандинского. Еще дальше по пути овеществления и опредмечивания сути искусства пошел Владимир Татлин. Он отказался от живописи (метарефлексия, критика искусства средствами самого искусства — распространенная практика авангардного деяния), чтобы перейти от произведения как картины, осознаваемой плоско, к произведению-объему, т. е. скульптуре. Его контррельефы («живописные рельефы», «материальные подборы») 1913–1914 гг., сделанные из различных подручных материалов — досочек, брусоч-

⁶⁰ Ларионов М. Лучизм. С. 19–20.

ков, стекла, кожи, проволоки, гипса и т. д., ничему не подражали, а представляли сами себя. То есть искусство сливалось со своим предметом, не только зримым, но и осязаемым, становилось «предметным умозрением» (Е. Бобринская). Художник испытывал материалы и создаваемые из них композиции на функционально-смысловую прочность, способность фактуры изделия гармонизирующе воздействовать на пластическое восприятие человека и организовывать пространство, создавать новый предметный мир. Вскоре Татлин стал отделять контррельефы от стены, все больше осознавая их как технические изделия. Эстетическое и утилитарное все чаще соединялось, открывая перспективу использования сделанных открытий для рациональных действий в области жизненных практик. Новое искусство обещало стать практическим, полезным занятием, трансформируясь в проектную деятельность, инженерию, производство, дизайн, архитектуру. Собственно, так и произошло в 1920-е гг., когда появился конструктивизм, представленный именами Н. Габо, А. Веснина, К. Иогансона, Г. Клуциса, А. Лавинского, Л. Поповой, А. Родченко, В. Степановой, А. Экстер, предшественниками которых был Владимир Татлин.

К. Малевич — соперник Татлина по первенству оглушительно радикальных художественных открытий и лидерству в авангардном движении прославился изобретением своего варианта абстрактного искусства — супрематизма. Как и многие художники 1920-х гг., Малевич двигался к супрематизму через последовательное подражание быстро сменяющимся стилям — импрессионизму, символизму, примитивизму, фовизму, кубизму, футуризму. Все они так или иначе апеллировали к действительности, коррелировали с жизнью, но именно это и перестало удовлетворять Малевича: «Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой натуры и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности»⁶¹.

⁶¹ Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 27.

Надо не воспроизводить жизнь (изображать природные виды, рисовать вещи и бытовые сцены), а создавать новую реальность, свойственную живописи как таковой, «без всяких атрибутов реальной жизни»⁶². Тогда возникнет чаемая, «самоценная», чистая живопись, чья аутентичность представляет в формах и цвете — живописной основе картины, освобожденной от предметности. «Динамизм живописи есть только бунт к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, т. е. к господству чисто самоценных живописных форм над разумными...»⁶³. Апперцепция такой новой реальности требует в первую очередь интуиции, а не разума. Как и в поэзии А. Крученых, И. Зданевича, И. Терентьева, в живописи возникает ситуация необходимости прибегнуть к помощи «заумности»⁶⁴: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция и смысл, и только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом, заумном», — писал К. Малевич в письме к М. Матюшину в 1913 г.⁶⁵

Супрематизм базировался, таким образом, на «другом» разуме, наоборотном по отношению к существующим гносеологическим практикам и способам мыслительного моделирования. Малевич переворачивает полюса, и общепризнанное становится негативным, непринимаемым (Малевич приравнивает такое положение к «ничто», к нулю: «Стремление художественных сил направить искусство по пути разума давало нуль творчества»⁶⁶), а заумное — релевантным. Чтобы оказаться в пределах подлинной реальности, управляемой заумными законами, нужно сделать шаг в минус, в иное измерение: «Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0–1»⁶⁷.

⁶² Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. С. 28.

⁶³ Там же. С. 31.

⁶⁴ Малевич высоко ценил Крученых: «Одним из главных врачей поэзии считаю своего современника Крученого, поставившего поэзию в заумь. Его и считаю альфой заумного» (Малевич К. В. Хлебников // Творчество. 1991. № 7. С. 4).

⁶⁵ Малевич: художник и теоретик. М., 1990. С. 59.

⁶⁶ Малевич К. От кубизма к супрематизму. С. 34.

⁶⁷ Там же.

Редуцирование многообразия внешней действительности компенсировалось дифференцированием «живописной массы» (остаточного субстрата материи произведения) на значимые элементы — цвет и геометрические фигуры, воплощающие всеобщность и универсализм изображения: модифицируемые квадрат, круг, крест, треугольник, линию. Эти базовые живописные первоэлементы Малевич предпочитал любым напоминаниям о реальных предметах, поскольку они были знаками архетипального и трансцендентного. Их цвет, расположение и соотношение (контраст, взаимодействие, ритм повторов и пр.) создавали тот специфический «сюжет», который только и мог интересовать художника-абстракциониста, создателя мира Абсолюта. Фигура автора в случае с Малевичем объединяла в себе не только креатора, но и философа, психолога, проповедника новых идей, куратора современного искусства и даже исследователя, ученого-естественника⁶⁸. Подобно специалисту-естествоиспытателю, который погружается в мир материи и природных явлений, ставит опыты, производит операции по анализу и синтезу, обобщает и получает научный результат, Малевич (в теоретических статьях, выступлениях и на практике в создаваемых художественных произведениях) выделяет молекулы и атомы художественной структуры, изучает их взаимодействие, следит за развитием какой-либо авангардной тенденции (супрематизма, например), членит движение на этапы и периоды и т. д. Уподоблением науке объясняется антимиметический статус творений искусства «Такое творчество изначально отрицало всякий мимесис — подобно тому, как техническое устройство не есть прямое копирование природы, а есть созданная человеком новая сущность, превосходящая природные объекты, точно так же и новое произведение искусства оказывалось не подражанием какому-либо природному объекту и не его описанием, а самоценным эстетическим творением»⁶⁹.

⁶⁸ О преломлении научного дискурса в деятельности художников-авангардистов, в том числе и К. Малевича, см.: Попов Д. А. Авангард как «научное» исследование искусства // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. : Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15, вып. 1. С. 58–61.

⁶⁹ Попов Д. А. Авангард как «научное» исследование искусства. С. 59.

Однако Малевич отстаивал тезис не о сотворенности произведения по эстетическим правилам, а о сделанности произведения, научном конструировании его «на основании веса, скорости и направления движения»⁷⁰.

Научно выверенный подход давал сбои там и тогда, где и когда игнорировались эстетические связи и отношения, где субъективность искусства приходила в противоречие с субъективизмом исполнителя. Предельно широкий спектр значений, создаваемый смысловой неопределенностью элементов абстрактной конструкции, мог привести к коммуникативной неудаче. Такой случай произошел со знаменитым «Черным супрематическим квадратом» Малевича, впервые выставленным на «Последней футуристической выставке “0, 10”» (1915) в составе экспозиции супрематических произведений. Как известно, весь супрематизм вырос, словно из зерна колос, из «Черного квадрата» (не случайно Малевич называл эту картину «божественным царственным младенцем»), идея которого возникла у художника в 1913 г. во время его работы над оформлением оперы-спектакля А. Крученых «Победа над Солнцем» на музыку М. Матюшина. Квадрат, изображенный на заднике сцены, знаменовал собою победу над природой и выступал антитезой Солнцу. На выставке свое любимое детище Малевич поместил в углу, где обычно в русских избах висят иконы, именно в позиции иконы, под потолком.

Посетивший выставку художник и критик Александр Бенуа назвал ее «чудовищным кощунством», а в картине Малевича увидел антиикону: «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом, повешено “произведение”... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та “икона”, которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то “господство над формами натуры”, к которому с полной логикой ведет не одно только футуристическое творчество, с его крошками и ломом “вещей”, с его лукавыми бесчисленными рассудочными опытами, но и вся наша “новая

⁷⁰ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. С. 40.

культура”... с ее царством уже не грядущего, а пришедшего Хама. Черный квадрат в белом окладе — это не просто шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного приведет всех к гибели»⁷¹.

Вряд ли такую реакцию запрограммировал Малевич, который так формулировал собственные оценки произведения: «Квадрат свой считаю дверью, открывшей для меня много нового...»; «...Черный квадрат, зародыш всех возможностей, принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи»; «Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой царственный младенец. <...> Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир. Всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка. <...> Плоскость же живая, она родилась»; «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем»⁷².

Еще один урок супрематический квадрат преподает в общеавангардном контексте взаимоотношений автора и произведения. Эту коллизию любопытно интерпретирует омский философ Н. Г. Красноярова в статье «Философский статус художественного авангарда». Она утверждает, что авангард в условиях погони за новизной осуществляет подмену произведения фигурой автора либо теоретизированием об искусстве (т. е. обнаруживается некая неполноценность одного из звеньев коммуникативного дискурса).

Первый случай: «Подмена произведения автором. Поскольку на первый план выходит самоцельная и самоценная новизна, а создатель новизны — художник-творец не зависит в своем форматвор-

⁷¹ Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор) : в 3 т. СПб., 1996. Т. 1 : Боевое десятилетие. С. 262.

⁷² Малевич о себе. Современники о Малевиче : в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 78, 67–68, 53, 84.

честве (полигоне новизны) от действительности, но исключительно только от самого себя, творящего из “ничего” и по своим уникальным законам, то, следовательно, автор и есть главное. Авангард радикально замещает произведение искусства его автором, ставит его на место произведения или, вернее, объявляет произведением именно автора. Автор становится своим собственным важнейшим и уникальнейшим произведением»⁷³. Далее Н. Г. Красноярова данную ситуацию с редуцированным произведением «проигрывает» в свете вариативных взаимоотношений автора и авангардного произведения: рассматривается коллизия «смерти» произведения и коллизия с автором-«демиургом», своей волей наделяющим элементарный, ничтожный или даже отсутствующий объект статусом произведения: «Со времени авангарда можно говорить о “смерти” произведения. Без автора произведение не идентифицируется: нет автора — нет произведения: “Черный квадрат” только с подписью Казимира Малевича есть произведение искусства, а вне и без Малевича есть доступное каждому изображение простейшей геометрической фигуры на плоскости. Подобная замена может быть доведена до своей впечатляющей крайности, когда композитор Кейдж представляет на суд публики тишину, которую мы бы не заметили как произведение без имени Кейджа, настаивающего на том, что эта тишина есть произведение. Автор остается единственной фигурой, обеспечивающей идентификацию произведения в качестве такового. Ситуация: вот автор, вот его произведение. Нет автора — нет произведения, а есть только случайный набор звуков или мазков. А вот ситуация обратная, ситуация “наоборот” вполне работает: нет произведения (Черный квадрат, тишина Кейджа), а автор стоит рядом и настаивает — это произведение, что вполне признается условием его, произведения, существования»⁷⁴. Выясняется, что, во-первых, авангард способен до бесконечности расширять границы искусства, включая в его объем любые вещи, предметы и явления (геометрические фигуры, тишину и пр.), во-вторых, роль автора

⁷³ Красноярова Н. Г. Философский статус художественного авангарда // Вестн. Ом. гос. пед. ун-та. Гуманитар. исслед. 2021. № 4 (33). С. 38.

⁷⁴ Там же. С. 38–39.

подвижна в рамках субъект-объектных отношений, связей с произведением, контекстом и реципиентом.

Далее Н. Г. Красноярова рассматривает второй случай, выявляющий еще один базовый аспект конститутивно значимых свойств авангардного творчества, связанного с наукой и теоретической рефлексией о нем: «Авангард — подмена и замена искусства теоретизированием о нем. Художник-авангардист, находясь в постоянном поиске новых форм, мыслит составляющими элементами формы. Авангард сделал отвлеченное, абстрактное частью нового искусства, его оправданием и его законом. И Кандинский, и Малевич, как в музыке Арнольд Шёнберг, решали своим искусством не только практическую, но и теоретическую проблему возможности нового искусства. Эстетическое наслаждение подобным искусством опосредовано знанием теории о его сверхзадаче. Авангард породил художника-философа. Авангардный образ может как порождать непосредственное художественное восприятие, так и открывать в силу своей абстрактности бесконечный простор для размышлений»⁷⁵.

Мы рассмотрели (в первом приближении) главные линии и некоторые особенности развития авангарда в русской живописи и поэзии 1910-х гг. с точки зрения формирования их общей парадигмы художественности. Модернистское искусство, переходя на авангардистские рельсы, стало отличаться повышенной эпатажностью и конфликтностью. Футуристы, в рядах которых и появилось множество горячих голов, способных бросить вызов благонамеренной толпе, ревнителям устоев и консервативных взглядов, скандальными акциями, шокирующим поведением и агрессивными выходками выводили общество из состояния равновесия и покоя. Создаваемое ими искусство отличалось провокативностью, демонстративным отказом от традиций, сломом и разрушением привычных правил и стереотипов. Авторитеты низвергались, многие представления оказывались не соответствующими запросам современности. Главной коллизией времени стала борьба нового со старым в условиях саморефлексии искусства и культуры. В поэзии началась борьба

⁷⁵ Красноярова Н. Г. Философский статус художественного авангарда. С. 38.

ба с языком, структурно-композиционными формами, жанрами, в живописи — с устаревшими конвенциями, канонами красоты, способами репрезентации живописных творений. В целом искусство отвернулось от миметических установок реализма. В нем наметилась лихорадочно быстрая смена приоритетов, которые становились программным центром литературно-художественных направлений и объединений. Авангардисты действовали, как правило, способом редукции — сокращением, отбрасыванием отдельных сегментов искусства и культурных практик, вычитанием устаревшего и, по их соображениям, негодного. В результате большинство из них в живописи пришли к нефигуративному (беспредметному и абстрактному) искусству, а в поэзии — к зауми.

Глава 5

ОТРИЦАНИЕ КАК КАТАЛИЗАТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЭКСПЕРИМЕНТА В НОВЕЛЛИСТИКЕ 1920-Х ГГ.

Послеоктябрьское десятилетие дает богатейший материал для осмысления возможных проявлений и результирующих художественного эксперимента, который, с одной стороны, был естественным продолжением необузданной творческой энергии предыдущей эпохи, а с другой — имел несколько иную логику, развивался подчас по своим собственным законам, без оглядки на предшествующую традицию, а иногда, как бы парадоксально это ни звучало для литературоцентричной культуры, — и без опоры на какие бы то ни было традиции вообще.

Эстетические новации начала XX в. подвели национальный литературный процесс к одному из высочайших пиков в поэзии. Путь на эту вершину требовал от поэта филигранного владения не просто художественным ремеслом: искусство как форма воплощения мира предоставляло свое пространство только для искусства как высочайшей формы художественности, оно просто закрывало свои границы для посредственного, «средне-хорошего» автора. Собственно, природа эстетического радикализма в этот период во многом была обусловлена желанием преодолеть само совершенство, выйти за границы возможного, явить запредельные, метафизические возможности творчества. И этот процесс, вырастая на художественном совершенстве, требовал от творца еще более филигранной поэтической техники, еще большей свободы и изощренности в создании художественной модели, понимаемой как некое концептуально-формальное единство. Поэтому, разумеется, речь не шла только лишь об активном эксперименте с формой, подчас изменявшейся до неу-

наваемости, открывавшейся в самых парадоксальных, неожиданных жанровых и стилевых воплощениях, а иногда и представлявшей в качестве единственно значимой основы художественного целого, выходящей на уровень концепции, способной, призванной заменить или даже создать новые смыслы. Реальная действительность, подробно осмысленная в творчестве классиков, не вызывала на рубеже веков интереса радикальных экспериментаторов. Трансцендентное, духовное, метафизическое содержание определило концептуальный локус подавляющего большинства созданных произведений. Потустороннее открыто декларировалось как главный источник эстетической энергии, а посюстороннее сохранялось и допускалось лишь в качестве антиномии, позволяющей еще ярче высветить границы новых горизонтов, открытых сознанию и, что гораздо важнее, подсознанию художника — творца индивидуальной Вселенной.

Однако любой активный радикальный эксперимент оказывается в каком-то смысле исчерпанным, когда, подобно перенасыщенному раствору, он логически подходит к тупику, лишается развития, достигнув своего предела и не получая подпитки извне. Новые формы открыты, сложно постигаемые субъективные миры оказываются притягательны лишь для любителей рафинированного искусства. Сам эксперимент, затеянный незначительным кругом посвященных в это священное действие литераторов, в какой-то степени абсурдируется, потому что замыкается сам на себе, не открывая какой-либо перспективы развития: можно продолжать, но что может быть «новее нового» и «радикальнее радикального»? Что может следовать за экспериментом: разочарование, отказ, возвращение к традиции, а может быть, начало нового эксперимента? Если допустить последнее, то кто это способен затеять, учитывая высоту предшествующего, и что может стать катализатором этого процесса? Носит ли этот процесс характер закономерности или он обусловлен лишь логикой национального литературного процесса?

Решение этих вопросов принципиально, а объективный взгляд на происходящее предельно важен, так как новый ракурс сможет помочь не просто по-новому взглянуть на литературную эпоху 1920-х с позиций признания ее миссии, колоссальной результатив-

ности, значимости для истории национальной литературы, как это традиционно принято в отечественной науке, а попытаться постичь ядро, выявить характер и возможные закономерности наступившего эксперимента, явившего читателю и исследователю богатейший литературный материал.

Договорившись о поступательности, мы обязаны начать с «ядра» всех осмысляемых процессов и того энергетического поля, которое на нем и вокруг него выросло. Ядром в данном случае выступала сама история: круто изменившаяся, не имеющая аналогов, стремительно деформировавшая ранее сложившиеся представления о мире, именно историческая эпоха, историческая реальность стала тем смыслом, на котором выростала новая литература, тем «посюсторонним», которое уже без оттенка высокого пренебрежения становилось объектом человеческого участия и творческого интереса. Необходимость запечатлеть, осмыслить схваченный фрагмент происходящего, вылепить свой «осколок» реальности, из которого складывается мозаичная картина (а впоследствии, возможно, на этой почве, когда временная дистанция позволит осмыслить, понять, увидеть не только воплощение, но и результаты этой истории, вырастить из фрагмента масштабное полотно — роман); желание уловить обновленные, становящиеся взаимоотношения Человека (иногда предельно изменившегося или незнакомого читателю, потому что до сих пор не встречался в качестве литературного героя, «овнешненного сознания») и Мира (подвергшегося масштабным изменениям, иногда до неузнаваемости, а то и непостижимости) подтолкнули к невероятному всплеску малой прозы, механизмы которой в полной мере отвечали такой авторской художественной задаче.

Однако реализовать подобный эксперимент и реализоваться в нем можно было по-разному. Было бы заблуждением говорить об одинаково высоком уровне вновь созданных произведений, об одинаковой увлеченности литераторов эстетическими поисками, о поголовном увлечении экспериментом и отказе от традиции. При первом приближении это может показаться именно так, но это будет неверно, так как нельзя не учитывать наличия разных потоков

внутри творческого процесса, приверженности разным традициям, разному пониманию самой категории художественного и, что предельно важно, разных творческих биографий, разных путей, которые привели сотни авторов в большую литературу.

С одной стороны, молодая литература, находясь на подступах к вершинам, казалось бы, должна прежде всего ориентироваться на образцы. И логика развития искусства, как правило, подтверждает наличие такого процесса, демонстрируя явление подражательности, намеренной или подсознательной ориентации на признанные авторитеты, усвоение сложившихся формул, проживание этапа «литературного класса» (по аналогии с хореографическим, музыкальным). Это, безусловно, связано с процессом поиска творческой идентичности, который не может проходить в вакууме, намеренной изоляции от традиции (как в ее синхроническом, так и диахроническом аспектах). Закономерности развития любого динамического процесса, в том числе становления личности художника, в большинстве случаев предполагают стадийность, одной из первых ступеней которой является процесс, определяемый в психологии как интроекция¹ — включение в свой внутренний мир взглядов, мотивов, установок и пр., воспринимаемых извне, присвоение сложившегося опыта.

При этом проживание уже существующего опыта может привести художника к разным результатам: действительное присвоение опыта (и в этом случае ассоциативное сознательное подключение своего творческого «я» к уже апробированной системе, понимаемой как традиция), усвоение и намеренный отказ от традиции. Но такое отрицание не означает игнорирование или незнание традиции, а, напротив, предполагает ее глубочайшее постижение и создание новых образцов на основе последовательного полного отказа от существующего опыта. Процесс осмысленного отрицания в большинстве случаев продуктивен, так как он подталкивает творческую личность к тому, чтобы превзойти предшественников либо создать принципиально новое, являя совершенно иной, ори-

¹ Термин, предложенный в 1909 г. венгерским психоаналитиком Шандором Ференци.

гинальный образ мира, предлагая уникальный ракурс осмысления происходящего.

Этим фактором во многом объясняется не только наличие в мировом искусстве первых десятилетий XX в. целой палитры модернистских направлений, тенденций, школ и объединений, схождение логики их развития в границах разных национальных культур, но и в ряде случаев весьма условное причисление (а иногда и невозможность причислить) того или иного художника к какому-то из декларируемых творческих сообществ и формальных объединений. Само объединение в таких случаях в значительной степени является открытием, находкой и одновременно творческим кредо единственного (возможно, ведущего, наиболее яркого, «главного») художника: так, фовизм по существу стал знаком Анри Руссо, супрематизм — Казимира Малевича, лучизм — Михаила Ларионова и незначительного числа последователей этих ярких личностей, запрограммированных на новизну и связанную с ней ломку традиции. На осознанный продуктивный бунт против устоявшегося канона оказались способными только те, кто вырос на этом каноне, постиг его основательно, а затем осознанно пришел к отказу и, как бы парадоксально это ни звучало, не просто вернулся к истокам, к традиции, а вывел ее на новый уровень, отвечающий ее проверенной временем высоте. Именно об этом говорит один из самых ярких бунтарей в искусстве Сальвадор Дали: «Мое же обращение к традиции было естественным следствием одержанной мною победы над иррационализмом»².

Другие утверждения Сальвадора Дали «Я – далинист» и «Сюрреализм — это я!» с этих позиций выглядят уже не эпатажными и вычурными, а, скорее, отражающими логику описываемых нами процессов, объективно заявивших о себе в контексте развития искусства первых десятилетий XX в. Узость рамок, задаваемых классикой (как это поначалу ощущалось одним из радикальнейших авангардистов), исчерпанность новизны, основанной на отрица-

² Цит. по: Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем / сост., предисл. и пер. с англ., исп. и фр. Н. Малиновской. М., 1996. С. 351.

нии традиции и возведенной в статус абсолюта, неместимость яркой личности, желающей видеть точно, глубоко и масштабно, в официально декларируемые границы, принятые большинством (в том числе в рамках многочисленных направлений), желание постичь нечто большее, чем это постулируется любым направлением, привели тех, кто стоял у истоков этого отрицания и явил своими персонами его почти предельные возможности, на первый взгляд к парадоксу, а в приближении — к постижению закономерности: отрицание традиции ведет к возвращению к ней. Не случайно С. Дали в своих поздних высказываниях пишет слово «Традиция» с заглавной буквы: подчеркивая ее значимость, высоту, незыблемость, он, возможно, таким образом декларирует уже новое понятие — это уже обновленная, усиленная традиция, в которой на основе синтеза соединяется всё лучшее, предельное, что достигнуто внутри нее и одновременно в поле ее отрицания. С. Дали заключает: «Слава первого сюрреалиста ровным счетом ничего не стоит. Я привью сюрреализм к древу традиции. Я поведу свое воображение дорогой классики»³. По существу, к этому же выводу в финале своей деятельности приходит и икона модернизма З. Фрейд, высказывание которого как наиболее значимое, отвечающее характеру собственных выводов приводит в своей книге С. Дали: «У классиков я ищу подсознание, а у сюрреалистов — сознание»⁴.

Обращение к творческому, теоретическому и мировоззренческому опыту Сальвадора Дали отнюдь не случайно. Стремление к новизне, постоянному поиску, смелость отрицания, опыт социокультурного становления творческой личности на фоне исторических сломов (в том числе гражданской войны в Испании), стремление пробраться к истине, достичь не столько предела возможностей творчества, сколько эстетического совершенства, проживание собственной истории не просто на фоне, а в контексте исторической действительности — это одновременно и точки сближения и призма постижения и общей сути, и вершинных явлений малой прозы 1920-х через знаковые моменты творческой биографии испанского

³ Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. С. 303.

⁴ Там же. С. 351.

художника, имеющие множество пересечений с творческой биографией отечественных прозаиков послеоктябрьского десятилетия.

Всегда ли логика эпохи создает условия для усовершенствования на основе радикального обновления, а внутреннее бунтарство вырастает на почве «эстетического атеизма» или отрицание, смелость часто идут от незнания, неосведомленности, непосвященности не только в искусство, но и в ремесло? Ответ на эти вопросы, позволяющий задать призму осмысления многообразия малой прозы 1920-х гг., лежит на пересечении стратегических векторов: историческая действительность — дух эпохи — провозглашаемые идеалы — творческий потенциал личности художника (отношение к творчеству, понимание его сути и назначения). И в этом смысле, конечно, достаточно условным выглядит причисление к единому контексту таких литературных персон — лидеров новеллистики 1920-х, как, например, М. А. Булгаков и десятков пролетарских писателей, смело примеривших на себя маску литератора, рьяно отрицавших все ранее созданное, но так и не освоивших писательского мастерства, не занявших своего места на литературном парнасе. И вновь обратимся к высказыванию С. Дали, демонстрирующему парадокс и одновременно подчеркивающему закономерность: то, что кажется бессмысленным, пустым и выхолощенным внутри самой эпохи, не всегда таковым является, просто для осмысления эпохальных явлений требуется значительная временная дистанция (чего не учитывает испанский художник, давая оценку современному ему искусству): «Я думаю, что современное искусство — это провал, но ведь другого искусства у нас нет и быть не может, а то, что есть — дитя времени, дитя краха»⁵.

Теоретическая гипотеза, выверенная логикой внешнего контекста (пусть и объясняющего закономерности), в полной мере подтверждается внутренней традицией, подготовленной логикой развития предшествующей литературы, декларированной в высказываниях лидеров творческой мысли и апробированной в экспериментах молодых новеллистов. Это общее ощущение исчерпанности

⁵ Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. С. 436.

канонических моделей мира, опустошенности, «выхолощенности» и неадекватности духу времени классических повествовательных форм, необходимости поиска радикальных решений отразилось в высказываниях писателей 1920-х гг., примыкавших к авангардистскому крылу или работавших на стыке классической и модернистской культур. Отвечая на вопросы анкеты «Как мы пишем?», А. Белый в первую очередь актуализировал изменившийся характер художественного дискурса, художественного образа, коммуникативной стратегии и, как следствие, по-новому понимаемый процесс соотношения содержания и формы. Акцентируя принципы «синтеза материала», Белый вводит понятие формосодержания, обращая внимание на паритетное распределение сил внутри тандема «создатель — интерпретатор», подчеркивая изменившуюся роль автора: «Здесь автор — режиссер-постановщик, макетист, костюмер, бутафор, исполнитель и т. д.», и, по существу, выражая не столько процессуальные, сколько качественные характеристики нового синтетического искусства.

Идеи синтетизма стали отпавшими в творчестве Е. Замятина, группы «Серапиевны братья». И речь шла не об огульном отказе от действительности, не о крахе детерминизма: творческая мысль стремилась найти «формулу», позволяющую воплощать адекватный духу времени образ мира, выделяться эпатажной индивидуальностью, которая не позволит читателю пройти «мимо» текста: синтетический, монтажный, взрывной, мозаичный, нарушающий приемы линейного повествования новый образ мира должен завоевать читательское воображение, позволить испытывать новые, свежие ощущения по отношению к Человеку, целиком подчинив рецепиента авторской воле. И этот активный, мятежный текст, который, возможно, не приняли предшественники, часто шел вразрез, говорил «НЕТ» апробированной канонической форме, не вмещающей палитру новых событий, чувств, эмоций и проявлений человека. Классическая формула, при всей ее гибкости, требует точного ответа на сформулированный вопрос, но в обстановке исторического хаоса по большей части можно было схватить, зафиксировать, нащупать болевые точки, оставив за собой право интуитивного предполо-

жения вместо четкого ответа или же вообще вопроса, на который читатель или, возможно, само время ответит, когда эти события можно будет осмыслить с позиций временной перспективы.

С позиций вековой дистанции мы можем констатировать, что у этой пестрой, но, безусловно, яркой эпохи были свои взлеты и падения, были лидеры, аутсайдеры и фоновые, «средние», авторы, но главное — был общий модус, который определил ее масштаб, особое лицо и стал особым знаком: малая проза 1920-х гг. в своем безграничном поиске возможных экспериментальных моделей, наиболее точно выражающих настроение и логику происходящего, аккумулировала весь спектр смыслов, сосредоточенных в отрицании. И именно фактор отрицания стал движущим механизмом, определившим диапазон и масштаб созданного литературного наследия. Эпохе с блеском удалось перевести «минус» в «плюс»: 1920-е в отечественной новеллистике, бесспорно, прошли под знаком НЕ как ключевой стратегии, задававшей различные векторы воплощения обновленного художественного сознания в конкретных образцах метонимической новеллистической художественной модели. Плюсами этого эксперимента были скорость создания, быстрый результат, отсутствие жесткой нормативности, а минусами — практически то же самое, так как инструмент экспериментатора мог наделать много вреда, если находился не в руках мастера, способного к самоограничению, самоцензуре, или ученика, способного и готового учиться у мастера⁶.

⁶ И в этом предположении, как и в предыдущих, мы можем опираться на постулаты С. Дали: «Прежде, чем стать кубистом, надлежало выучиться рисовать. <...> Сколько нужно было войн и революций, чтобы вернуться к высшей реакционной истине, что “строгость” — это первое условие любой иерархии, что принуждение — только и отливает форму формы. <...> В Мадриде я был единственным парадоксальным художником, который, занимаясь кубизмом, в то же время требовал от профессоров точной науки — как рисовать перспективу и создавать колорит. <...> Я сказал себе: “Сальвадор, начинать надо с начала. Не торопись, двигайся потихоньку, и все проявится в свое время. А если ты сразу, не заложив фундамент, не отыскав традицию, набросишься на самые лакомые образы, толкования не получится. <...> То будет плагиат, исполненный пафоса, а не открытие, которого ты домогаешься”». — Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. С. 129–135; «Начните с того, чтобы выучиться писать, как старые мастера,

Объединяющим началом в процессе поиска новой формулы, новой продуктивной, не ограничивающей, не сдерживающей, а, напротив, позволяющей максимально реализовать творческий потенциал, не потеряв при этом главного ориентира, традиционно понимаемого в границах отечественной культуры как Человек, стала идея синтеза, которая выросла практически на почве самой эпохи, смешавшей все ценности и краски. Как всё новое, рождающееся в эксперименте, она увлекла целую плеяду молодых художников, почувствовавших в новом способе эстетического воплощения внутренний потенциал оригинальности, самобытности и, что самое главное, — свободы творчества. А. Аросев, Н. Асеев, И. Бабель, М. Барсуков, М. Булгаков, А. Веселый, Е. Гуро, Е. Замятин, Вс. Иванов, В. Каверин, В. Каменский, Л. Леонов, Н. Никитин, Н. Тихонов, Б. Пильняк, А. Платонов, С. Семенов, К. Федин, И. Эренбург... Писатели, ряд которых можно продолжать безгранично, заявили о себе в 20-е гг. как люди с разными историческими взглядами, но как художники, открывшие дорогу эксперименту, стремившиеся соединить в своем искусстве то лучшее, что было накоплено русской литературой, с тем, что ей только предстояло открыть, при условии расширения эстетических границ, вольного отношения к принципам нормативно-догматической эстетики, отсутствия боязни их отрицания. И без этого НЕ не могла бы состояться новая литература, явленная в лучших образцах, до сих пор остающаяся неисчерпанной в своих смыслах и не перестающая удивлять оригинальностью, смелостью и новизной формы.

Энергоемкость метонимических жанров, к которым мы относим, по существу, всю палитру малой прозы, объясняет их родство с поэзией в плане концептуальной значимости каждого формального элемента. И роль первой скрипки, формирующей горизонт читательских ожиданий, как правило, подтверждающихся в процессе целостного знакомства с произведением, бесспорно, принадлежит заголовочно-финальному комплексу. Заглавия, подзаголовки, эпитафии, маркеры сегментации текста (названия, номера глав) и даже абреже (предельно

после можете писать, как вам заблагорассудится, но уважение уже будет завоевано.» — Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. С. 404.

редкий элемент в литературе) позволяют отчетливо проследить векторы эксперимента, амплитуда которого обусловлена НЕ как сигналом к дифференциации прозы и поэзии, традиции и новаторства, жанра и квазижанровых, пограничных жанровых явлений, части и целого, замысла и его реализации, зафиксированного или подвижного, существующего в вариациях (завершенного и незавершенного; собранных и рецептивных произведений), литературного или интермедийного, реального и фантастического.

Еще одним НЕ, отрицающим предшествующую логику жанрового развития, становится процесс жанровой дисперсии, при котором текст, замышлявшийся как целостный, сохраняет фрагментарность, остается мозаичным, монтажным, а текстовый сегмент устойчиво сохраняет статус фрагмента, так и не становясь частью предполагаемого монолитного единства, не поддающегося сегментированию и перекомпоновке. Кодом жанровой интерпретации выступает заголовочный комплекс: А. Веселый «Буй. (*Крыло из стокрылья*)», «Страна родная. (*Крыло романа*)»; Б. Пильняк «Рассказ из повести». Сборники рассказов, часто имея достаточную художественную целостность, уже в названии могли содержать установку на осколочность, эпизодичность: М. Поликарпов «Осколки», А. Соболев «Обломки: N-я книга рассказов».

Понимание незащитности и уязвимости внутреннего мира человека в результате вмешательства в него драматических и даже трагических обстоятельств действительности приводит писателей 20-х гг. к активному использованию техники «овнешнения», объективации субъективных образов, присущих сознанию и подсознанию человека. Нарочитая субъективность, алогичность возникающих художественных моделей заявляется в заголовочном комплексе, ассимилируясь затем в структуру всего текста (Н. Асеев «Расстрелянная земля: фантастические рассказы»; М. Булгаков «Необыкновенные приключения доктора», «Мертвые ходят», «Приключения покойника»; В. Василенко «Чудо доктора Зета»; Б. Губер «Бред»; С. Гусев-Оренбургский «Горящая тьма»; Л. Завадовский «Фантастические мечты»; Е. Замятин «О чуде, происшедшем в Пепельную среду»; Е. Зозуля «Тиф»; С. Кржижанов-

ский «Автобиография труп», «Безработное эхо», «Полспасибо», «Проданные слезы», «Путешествие тени», «Сбежавшие пальцы», «Страна нетов», «Фантом», «Чем люди мертвы»; Н. Ляшко «Железная тишина»; А. Неверов «Бред»; Н. Телешов «Начало конца»; А. Ремезов «Мои сны» и др.).

Экспериментируя с концептуально-формальным содержанием произведений, писатели переносят акцент с заглавия на подзаголовок: происходит некая смена «субординации» — концепто- и формообразующим является подзаголовок, а заглавие лишь маркирует центральный образ произведения. Так, в рассказе М. Булгакова «Красная корона» именно подзаголовком — «*historia morbi*» («история болезни») — прогнозируются характер дискурса, структура текста, образная ткань, стилевая фактура произведения, допускающая возможность дискретности, перебивок времени и пространства, возникновение симультанных образов, использование техники галлюцинаций, бреда и др. Это обогащает произведение, сообщая ему дополнительную семантику оценочности — квалификации времени как безумного, античеловечного, диктующего личности свои законы алогизма. Подобным образом организован образ мира в рассказе С. Семенова «Тиф». Но если установка на определенную степень алогичности сообщается в данных произведениях открыто, то в рамках игровой концепции 1920-х гг. возможно построение и другой, «завуалированной» хаотологической модели, концепция алогизма и абсурда в которой задается формальным, рождающимся при беглом, поверхностном обращении «столкновением» информации, зафиксированной в заглавии, и оппозиционным характером самого текста, смысл и специфика которых парадоксально соединяются в подзаголовке. По такому принципу выстраивается образ мира в значительной части произведений, в качестве иллюстрации можно привести один из вариантов — рассказ И. Шмелева «Это было», созданный в 1919 г. и опубликованный в Берлине в 1923 г. Рассказ имеет подзаголовок «рассказ странного человека», которым, в отличие от заглавия, маркирующего семантику достоверности, одновременно задается определенный тип субъектной и интонационно-речевой организации, установка на субъективность и необычный, «смещен-

ный» характер воспринимающего сознания. Визуальное оформление текста первой страницы рождает специфические смысловые перекрестные рифмы (*абаб*), определяющие балансировку (и это подтверждается в ходе последующего знакомства с произведением) между «безумием» и «смыслом» — основными, лейтмотивными составляющими концептосферы рассказа. Попробуем представить единомоментное воздействие этих «ударных» единиц текста, находящихся в сильной позиции:

**И. Шмелев. Это было (а)
Рассказ странного человека (б)**

Я прекрасно знаю, что это было (а)

Меня захватывало блаженством ужаса, крутил вихрь на грани
безумия и смысла... (б)⁷

Такая установка на алогизм, возведенный в статус нормы, по которой живет историческое время, привела к созданию многочисленных вариантов гротескного повествования, возникающего в рамках игровой концепции действительности. С этой целью были задействованы самые разные механизмы: подзаголовок мог определять степень соответствия норме того, что происходило, и таким образом маркировать отсутствие логики (М. Булгаков «Налёт. (В волшебном фонаре)»); скрытая авторская оценка проявлялась и в диссонирующем несоответствии компонентов текста: заглавия и подзаголовка, подзаголовка и содержания (Бломквист «Сифилитики. (Идиллия)»). Попадая в единое поле зрения, разноуровневые составляющие единого информативного пространства способны кричаще диссонировать, сообщая модели мира дополнительную экспрессию, требуя от читателя активности, связанной с необходимостью не просто «проглотить» страницы или бегло схватить фабулу, а по-настоящему окунуться в содержание, выйти на авторскую оценку, самостоятельно интегрировать, казалось бы, оксюморонно сопряженные начала.

⁷ Шмелев И. С. Это было (рассказ странного человека). Берлин, 1923. С. 5.

Эксперименты приводят к созданию окказиональных — разовых, употребляемых в контексте единичных образцов новеллистики (часто предполагающих приставку *квази-*) — жанровых обозначений: А. Аверченко «Бочка красного вина. (Мозаика)», «Опровержение приключений барона Мюнхгаузена. (Научная статья)», «Под столом. (Пасхальный рассказ)», «Знаменитый паноптикум. (Скетч)»; Бломквист «Сифилитики. (Идиллия)»; М. Булгаков «Белобрысова книжка. (Формат записной)»; «Залог любви. (Роман)», «Развратник. (Разговорчик)», «Тайна несгораемого шкафа. (Маленький уголовный роман)»; А. Весёлый «Буй. (Крыло из стокрылья)», «Страна родная. (Крыло романа)»; В. Ветров «Лихоманка. (По-вашему — новелла, по-нашему — рассказка)»; С. Гусев-Оренбургский «Бессмертный Прохорыч. (Вариация)»; Дон Аминадо «Всеобщая перепись. (Опросный лист)»; М. Козырев «Инвалид Чуфыркин. (Повесть в письмах и прошениях)»; А. Костерин «Асир-абрек. (Чеченская песня)», «На стержне. (Осколки дней)»; А. Крученых «Говорящее кино. (Сценарии. Кадры. Либретто)», «Ревнючность. (Крылышко романа)»; В. Муйжель «Туп, туп, туп... (Случай на огороде)»; Л. Никулин «Кольцо "А". Юмористические кинорассказы»; А. Ремизов «Ковш. (Сребро-вяз)»; И. Свэн «Волчья жизнь. (Уголовный роман)»; С. Сергеев-Ценский «Живая вода. (Поэма)»; С. Третьяков «Москва — Пекин. (Путь фильма)»; В. Хлебников «Мы и дома. (Кричаль)»; В. Чечвянский «Христос воскрес. (Монологи)»; Б. Шергин «Дураково поле. (Эпизоды)», «Шиш московский. (Эпизоды)».

Допуская любые модификации, новеллисты 20-х свободно смешивали, фиксируя в заголовочном комплексе и, по существу, маркируя камертон, вектор восприятия и художественную рамку текста, оксюморонные, с точки зрения классической традиции, жанровые начала, активно прибегали к межвидовой (М. Булгаков «Залог любви. (Роман)», «Тайна несгораемого шкафа. (Маленький уголовный роман)»), межродовой (М. Вольпин «Бой. (Рассказ в стихах)»), междискурсивной (М. Булгаков «Развратник. (Разговорчик)»; В. Ветров «Лихоманка. (По-вашему — новелла, по-нашему — рассказка)»), межстилевой (А. Аверченко «Опровержение приключений барона Мюнхгаузена. (Научная статья)») практике, синтезировали

различные виды искусств (А. Аверченко «Бочка красного вина. (Мозаика)»), различные национальные традиции (А. Костерин «Асир-абрек. (Чеченская песня)») и т. д. Авторский «произвол» в обозначении жанровых дефиниций привел к активному процессу «ожанривания» — наделения жанровыми полномочиями названий, по своей исконной, изначальной природе литературными жанрами не являющихся: «мозаика», «вещи», «крики», «диалог», «идеи», «крыло», «крылышко», «вариация», «кадры», «путь фильма», «кусочек материала», «опросный лист», «проекты» и др.

Открытый характер жанра, возможность самостоятельно устанавливать рамку, не испытывая необходимости жестко увязывать ее с каноном, обусловили процесс «ожанривания» не только заглавий и подзаголовков, но и разделов, на которые членится рассказ. В период «романной паузы» малые прозаические жанры либо «подражали» романной структуре (рассказ сегментировался на «главы», «части», «эпизоды»), либо получали окказиональные маркировки: «письмо», «листок», «тетрадь», «отрывок», «рукопись», «документ», «день», «картинка». Фактически в каждом была представлена оригинальная художественная модель, нарочито опровергающая жесткий канон.

Техника использования специфических внутренних окказиональных жанровых маркеров в экспериментальной прозе проникла практически на все структурные уровни заголовочно-финального комплекса. И работа с этим важным элементом была неслучайной: кричащие, удивляющие, провоцирующие названия, бесспорно, являлись способом привлечения внимания читателя, но в первую очередь они позволяли «подключиться» к традиции (опровергая, заставляя сомневаться или поддерживая ее), выводили на глубинные смыслы, помещая локальное изображение в глобальный контекст, служащий вектором интерпретации изображаемого. И это является одной из ключевых находок эпохи: не выходя формально за границы малой прозы, писатели за счет такого факультативного, абсолютно необязательного, но потому особенно значимого элемента новеллистического текста, как эпиграф, вписывали эти несколько страниц в многотомную историю мировой мысли, позволяли оценить происходящее в границах вечности, постичь закономерности, выверить

происходящее опытом. В этом заключался один из механизмов преодоления жанровой узости, которая традиционно связывалась скептиками с малой прозой: «хрусталик» малой прозы стал оптическим инструментом передачи не фрагментарного изображения, а глубокого, порой глубинного, смысла происходящих исторических процессов, трансформации ценностей, изменения роли человека в мире.

Не случайно эпиграфы активно заимствовались из библейского текста, старинных пьес и поэм (А. Грин «Крысолов»⁸), произведений и высказываний великих мыслителей (С. Кржижановский «Якоби и якобы»⁹), древних источников (С. Кржижановский «Страна нетов»¹⁰), античных образцов (И. Эренбург «Шесть повестей о легких концах»¹¹) или «новомудростей» (М. Булгаков «Говорящая собака»¹²).

⁸ На лоне вод стоит Шильон.
Там, в подземелье семь колонн,
Покрытых мрачным мохом лет...
«Шильонский узник»

Цит. по: Грин А. С. Крысолов. М., 1927. С. 3.

⁹ O, veritas, veritas, quam intime
medullae animal suspirabant
Tubi.
S. Aur. Augustinus Confess, VI.
... veluti schema.
Кант. О формах чувственности.
О, истина, истина! В каких сокровенных
Глубинах души вздыхали мы по тебе!
Блаженный Августин. Исповедь VI
... Якобы схема (лат.)

Цит. по: Кржижановский С. Д. Сказки для вундеркиндов. М., 2000. С. 107.

¹⁰ Объявившихся на службу великого
Государя почитать в естех, а протчих
Людишек писать нетами.
Из писцовой книги конца XVII в.

Цит. по: Кржижановский С. Д. Сказки для вундеркиндов. С. 265.

¹¹ Haec est poemata terra repta meam.
Ovidius

Цит. по: Эренбург И. Шесть повестей о легких концах. Москва ; Берлин, 1922. С. 9.

¹² У всякого своя манера культуры.
Русская пословица

Цит. по: Булгаков М. А. Говорящая собака // Гудок (М.). 1924. 16 мая.

Новеллисты смело сталкивали смысл старых и новых «мудростей» (М. Булгаков «Электрическая лекция»¹³).

Эпиграф в 1920-е гг. стал отражением большинства художественных стратегий новеллистики. Наряду со смысломаркирующими эпиграфами, определяющими пафос произведения и характер образности (И. Эренбург «Условные страдания завсегдагая кафе»¹⁴), содержащими установку на способ овнешнения образа мира, связанный со спецификой метода (С. Черный «Несерьезные рассказы», Н. Зарудин «Древность»¹⁵), контекстуальный локус¹⁶ рассказа, употребляются самые неожиданные, даже графические эпиграфы — в виде дроби:

$$\begin{array}{r} 2 \\ \times \\ \hline 2 \\ \text{В огне броду нет}^{17}. \end{array}$$

¹³ Науки юношей питают, отраду сердцу подают.

Наука сокращает нам жизнь, короткую и без того.

Цит. по: Булгаков М. А. Электрическая лекция // Гудок (М.). 1924. 15 марта.

¹⁴ Они были неживыми, но
Они передвигались, они пили
Вино, они пробовали даже
Улыбаться. Это зрелище
Стоило мне десяти экю и
Жизни.

Жан де-Бовэ

Цит. по: Эренбург И. Условные страдания завсегдагая кафе. М., 1926. С. 8.

¹⁵ Имя и строки цитируемого в эпиграфе автора становятся знаком импрессионистского мировосприятия, а словом «грань» озаглавливаются фрагменты — части произведения («Грань первая...» и т. д.):

За гранью прошлых дней...

А. Фет

Цит. по: Зарудин Н. Н. Древность // На перевале : сб. произв. писателей группы «Перевал»: А. К. Воронского, И. Катаева и др. ; под ред. Г. Глинки. Нью-Йорк, 1954. С. 214.

¹⁶ Знакомство с эпиграфом способствует расширению концептуально-ассоциативного пространства — цитата из известного произведения, например, может задать вектор оценки, сообщить о характере стиля и т. д.

¹⁷ Веселый А. Ветрой (Дикое сердце) // Красная новь. 1924. № 1. С. 41–61.

Эпиграф оказался очень продуктивным элементом создания гротескной модели мира. Он, допуская сочетание сатирического и трагедийного, позволяя ощутить диссонанс — явное несоответствие элементов текста, спроецированное на общий смысловой строй произведения. Так, например, в качестве эпиграфа к «Несерьезным рассказам» С. Черный выбирает народную мудрость, аккумулирующуюся в поговорке и опровергающую установку, данную в заглавии, а в результате писатель целенаправленно настраивает читателя на нужный ракурс восприятия и оценки текстов, входящих в цикл: *«Посильна беда со смехом, невмочь беда со слезами»*. Слова «смех», «несерьезные» отступают под напряжением, принесенным нагнетанием опорно-смысловых констант «беда», «невмочь», «слезами», определяющих эмоциональное пространство произведений. Очень явно, даже на уровне заголовочно-финального комплекса (ЗФК), прослеживается установка на диалогизм, способный воплотиться как в самом заглавии (А. Аверченко «Почему?»; К. Бальмонт «Где мой дом?», «Где правда?»; Г. Гребенщиков «Право, славные ли мы?», «С чего начинать?», «Что всего нужнее народу?», «Что самое прекрасное?»; Л. Гумилевский «Что такое случай?»; И. Сургучёв «Что такое совесть?», М. Шагинян «Где я?» и др.), во взаимоотношениях заглавия, эпиграфа и текста¹⁸, так и непосредственно в эпиграфе, становящемся одновременно концентратом смысла и способа выражения авторской концепции:

М. Булгаков. Сапоги-невидимки

Рассказ

А позволь спросить тебя, чем ты
смазываешь свои сапоги, смальцем или дёгтем?

Из Гоголя.

Поди ты в болото, кум! Ничем я
их не смазываю, потому что у меня их нету!

Из меня.

¹⁸ Эпиграф рассказа В. Катаева «Отец» взят из «Тараса Бульбы»: *«Батько! Где ты? Слышишь ли ты все это?» / «Слышу!» — раздалось среди всеобщей тишины...* (Н. В. Гоголь), и непосредственно сопряжен с авторской идеей, воплощенной в произведении. Цит. по: Катаев В. П. Отец : рассказы и стихи. М. ; Л., 1928.

Рассказ, ограниченный в формальной экстенсивности построения модели мира, устанавливая за счет использования эпиграфа дополнительные смысловые и формальные связи, расширяет семантическое поле, и в результате произведение вплетается в сложный диалог мирового мегатекста, не ограничиваясь лишь функцией одного, даже предельно значимого эпизода, уместяющегося в рамки метонимического мирообраза.

Эпиграф можно рассматривать как дополнительный прием, условно обозначив его как жанровый «плюс» малой прозы. Но не меньший эффект дает и «минус» — вытеснение, отрицание обязательных элементов, присущих малым прозаическим жанрам. Примеры такого продуктивного отрицания можно наблюдать в книге Р. Акульшина «Развязанные снопы»¹⁹. В первом разделе, состоящем из двух частей, название первой части и ее графическое отделение от общего заглавия отсутствуют, вторая же часть («Как я на охоту ходил») обозначена и заголовком, и графической отбивкой. Четвертая глава рассказа Л. Гумилевского «Петька Жук»²⁰ не имеет заглавия, в то время как остальные 8 глав не только не ограничиваются порядковыми номерами, но и имеют тесные смысловые переключки, подсказывающие смысловую архитектуру произведения («Глава первая. О бабьем кладе и о костровских мужиках», «Глава девятая, как и первая — о бабьем кладе и о костровских мужиках»).

Интересно экспериментирует со всеми уровнями ЗФК М. Булгаков. Заглавие произведения «Необыкновенные приключения доктора» задает необходимый модус, допускающий возможность использования необычных ходов и конструкций для каждого уровня текста. Уже оформление первой главы имеет экстраординарный характер: формально позиция заглавия заполнена, но это своего рода «недо-заглавие», оно не заполняет информативного вакуума — «Без заглавия — просто вопль», в действительности лишена заглавия тринадцатая часть; в шестой части, имеющей интригующее, окрашенное военной семантикой заглавие («Артиллерийская

¹⁹ Акульшин Р. Развязанные снопы. М. ; Л., 1927. С. 10–25.

²⁰ Гумилевский Л. Петька Жук // Гумилевский Л. Колдуны. М. ; Л., 1926. С. 3–39.

подготовка и сапоги»), полностью отсутствует текст, замененный рядами отточий; пятая часть не имеет заглавия, текст в ней замещен, как и в шестой, двумя рядами отточий; в седьмой части вновь возникает эффект «минус-текста», в котором отсутствие заглавия дополняется обрывочной «недо-информацией».

И это еще одна находка эпохи: именно вакуумный текст — точнее, фактическое отсутствие текста — не в меньшей, если не в большей, степени способствует активизации читательского восприятия, так как он не просто является имитацией либо формальной потери записей, либо временной утраты сознания героем. Автор получает возможность апеллировать к читательскому продуктивному воображению, закладывая в текст установку на сотворчество, столь важную в эпоху художественных экспериментов. А многомерность разнохарактерных впечатлений, одновременно получаемых человеком от мира, можно воспроизвести не только при помощи явной информации, закрепленной посредством семантически обусловленных единиц, но и при помощи пространственно-временной ассоциативной имитации: отточия создают впечатление пропасти, зияющих пустот, пространственного вектора «никуда», «нигде»: в седьмой части отточия дополнительно имитируют эффект оглушения от страшной пушечной пальбы и присутствие редких пауз между взрывами и полетом снарядов, по продолжительности эквивалентные одному звуку — «и» (короткому или продолжительному, удаляющемуся, теряющемуся в пространстве).

Разрушение традиционной линейной сюжетности, свойственной каноническим жанровым формам, приводит к подобным деформациям не только в творчестве М. Булгакова. Так, например, Б. Пильняк, делая установку на предельную активность читателя, проистекающую из особой авторской философии творчества, в рассказе «Вещи», нарушая классическую субъектную организацию, фабульную, сюжетно-композиционную логику²¹, использует прием «минус-главы», помещая после длительной паузы весьма тенден-

²¹ Размышляя о рождении в послеоктябрьскую эпоху (в прозе «Серационовых братьев») новой фабулы, О. Мандельштам отмечал смерть «старой», а именно фабулы в ее классическом понимании: «Фабулы, то есть большого повествовательного

ционную и неожиданную для читателя фразу: «Читатель должен дополнить рассказ своими главами»²².

Стремясь преодолеть представления о малой прозе как монологической, стилистически однородной модели, новеллисты 1920-х гг. активно искали способы полифонического, многомерного освоения и воссоздания мирообраза, не уступающего по своим возможностям другим видам искусства. Особый аспект в освоении художественной практики малого жанра — изучение механизма реализации в текстах процесса интермедийности, который в 1920-х гг. во многом был связан с увлеченностью возможностями нового искусства — кинематографа. Именно этим фактором обусловлено активное внедрение в текст элементов, создающих подобие кинематографического ряда: монтажности, техники коллажа, способов графического визуального воздействия, актуализации изобразительного начала в текстах. Причем в ряде случаев это явление существовало в качестве заявленной доктрины. Так, например, в 1923 г. в журнале ЛЕФ одно за другим публикуются произведения такого рода, все составляющие рамочного комплекса в которых являются камертоном, кодом, прямым указанием на концептуально-формальную организацию текста: Д. Вертов «Киноки. Переворот», С. Третьяков «Москва — Пекин: путь фильма», Б. Кушнер «Изоповесть».

Фрагментарность, раздробленность, театральность текста также проявляются на уровне установки, даваемой в подзаголовке: рассказ М. Булгакова «Китайская история (6 картин вместо рассказа)» распадается на шесть частей, в названии которых присутствует явный алогизм, указывающий на характер образности («Черный дым. — Хрустальный зал»). В произведении в целом демонстрируется алогизм самой истории. И это филигранно воплощается автором на уровне оксюморонного соотнесения названия определенного фрагмента и его содержания: глава «Блистательный дебют» — это повествование не о начале, а о страшном финале — дикой смерти человека, путь к которой был намечен раньше, тогда, когда герой-

дыхания, нет и в помине». — *Мандельштам О.* Литературная Москва. Рождение фабулы // Россия. 1922. № 2. С. 27.

²² *Пильняк Б.* Вещи // Пильняк Б. Рождение человека. М., 1935. С. 24.

китаец прикоснулся к общему абсурду исторической реальности, так и оставшись «инородным телом», но принявшим, впитавшим страшные жизненные нормы обстоятельств гражданской войны.

Действие в малой прозе 1920-х гг. «разыгрывалось» по ролям и очень напоминало трагифарс, буффонаду. Одним из способов изображения действительности являлась так называемая «разбалансировка жанра», позволявшая в ряде случаев создавать гротескное полотно за счет соединения принципов малого эпоса (рассказа, очерка, миниатюры) и драматургии (как правило, сценки, драматургической миниатюры, фарса). В подобных, квазидраматургических, вариантах графически произведение организовывалось по законам драматургического: в подзаголовке обозначался жанр (М. Булгаков «Кулак бухгалтера: *Пьеса*», В. Чечвянский «Хитрый врач: *Шутка в одном действии*»), повествование предварялось подобием ремарок, афишей; действие «разыгрывалось» по ролям, а в тексте соблюдалась графика письма, свойственная драме.

Данную модель рассказа нельзя считать доминирующей, и в то же время она являлась одной из приоритетных и тенденциозных в эти годы, о чем свидетельствует широкая представленность произведений подобного плана в творчестве А. Аверченко, М. Булгакова, С. Гусева-Оренбургского, И. Сургучева, А. Толстого, С. Черного, М. Шагинян²³.

Не всегда рассматриваемые явления, основанные на отрицании канонического, традиционного, фиксируются в заголовочном комплексе. Бесспорно, о факте действительного отрицания в первую очередь свидетельствует сам текст, построенный на принципах монтажа, не просто изобилующий зрительными приемами, а практически предельно коллажированный. Активизация периферийных

²³ Подобная концепция организации художественного мира рассказа вписывается в общую «игровую» концепцию действительности, наиболее полно реализующуюся в рамках гротескного образа мира. Кроме того, изменения в смеховой культуре, произошедшие на рубеже веков, привели к тому, что в качестве фактора, определяющего концептуальное ядро подобных произведений, обозначилась ирония, наполненная трагикомическим пафосом. Она проявила себя как одна из мощнейших жизненных, а следовательно, и жанровых, и стилевых, установок времени.

единиц текста — визуально-графических элементов — свидетельствовала о смене оппозиций в привычной дихотомичной кодировке произведения: вторичный, изобразительно-выразительный визуальный язык накладывался на первичный для литературы, вербальный. Но цели, внутренние механизмы и результаты этого процесса могли быть диаметрально противоположными.

Прием имитации почерка, как правило, был связан с воспроизведением рукописных жанров и позволял добиться достоверности изображаемого (Р. Акульшин «Письма»; Б. Житков «Про эту книгу»; В. Зазубрин «Два мира»; С. Заяицкий «Письмо»; Е. Зозуля «Рассказ об Аке и человечестве»; Б. Лавренев «Шалые повести»; М. Мирон «Рассказ о шести документах»; Н. Огнев «Тайна двоичного счисления»; М. Осоргин «Катины рассказы»; А. Платонов «Город Градов»; А. Ремизов «Россия в письменах»; Д. Четвериков «Перевод» и др.).

Текстуальный рисунок (аналог фигурной графики) позволял добиться визуально-акустической модели за счет сочетания визуального и звукового планов (А. Веселый «Буй», «Дикое сердце», «Реки огненные»; Б. Губер «Мертвецы»; Б. Кушнер «Изоповесть»; Б. Пильняк «Колымен-город», «Проселки», «Рассказ о Петре»; А. Ремизов «Николины притчи»; Д. Четвериков «Госпожа идеология»). Особняком в этом ряду радикальнейших экспериментаторов стоит А. Веселый, чьи эксперименты репрезентируют, пожалуй, все стратегические направления эксперимента с текстом, охарактеризовать который единым понятием, за исключением *не*классический, невозможно.

А. Веселый, пишущий на грани стиха и прозы, а потому не испытывающий особого пиетета к классической линейной строке, более того, весьма свободно к ней относящийся, «схватывая» непосредственный эффект сумбурности, взвихренности, внезапности, суматохи, почти в каждом из своих произведений «разбрасывает» акцентированные звуковые и пространственные впечатления по странице текста, визуально разводя четко зафиксированные, мгновенные, непосредственные звуковые (данные разреженной лесенкой) и зрительные впечатления героев, переданные посредством линейной строки, как бы подводящей итог микросцены:

Не успел Илько согреться под шинелью.

Крик.

Гам.

Бам.

Пыльно.

Вскочил Илько. Буза. Шухор. Тарарам. Гришка Тяптя перед землянкой борзые конвойцы²⁴.

Ритмические и звуковые характеристики — наиболее важные константы произведений А. Веселого. При этом визуально-графическое решение фрагмента, как правило, стилистически акцентирует ритмико-интонационную составляющую текста. В «Реках огненных»²⁵ писатель часто использует «трех- и четырехступенчатый» графический рисунок, обрамляя ритмически повторяющиеся сегменты (текст строится на звуковых, лексических, синтаксических и метрических повторах) удвоенными тире:

Чокнулись —

— уркнули —

— крякнули (с. 22);

Ноги пляшут —

— теплушки пляшут —

— степя пляшут... (с. 48);

Паровоз в храпе —

— паровоз в мыле —

— пыль пылом... (с. 49);

Партизаны бежали —

— падали —

— бежали —

— плевались

²⁴ *Веселый А.* Ветробой (Дикое сердце). С. 51.

²⁵ *Веселый А.* Реки огненные. Зыбь // *Веселый А.* Большой запев. М.; Л., 1927. С. 7–50. Далее при цитировании этого произведения в тексте в круглых скобках указывается страница.

тресками, громами, бухами, хохом, ругом... Залпами расстреливали, бросками бросали наливные зерна разбойных дней (с. 49).

Писатель, в свойственной для него манере, деформируя классическую линейность текста, передает вектор перемещений, характер движения в пространстве, зрительные очертания образа:

Перезябшие часовые с черных ветровых гор упали
 н
 а
 о
 г
 н
 и,
 на костры (с. 52).

Зримо и вещественно А. Веселый изображает силу, характер и направление звука. Вербальные обозначения, имитирующие хаотологическую звуковую палитру, могут быть «разбросаны» по пустому пространству страницы:

Бух —
 — бух —
 — знь... Зянь... —
 — бух бух! (с. 48).

Звук может приобретать пространственные характеристики, «резонировать», будучи зрительно закрепленным в координатах пространства. Так, например, имитируя переключку на палубе, писатель драматургически выстраивает сцену, располагая выкликающего и шеренгу откликающихся не на одной оси, а параллельными, визуально противостоящими рядами, второй из которых отделяется от первого усиленной интонационной паузой (зрительно маркированной удвоенным тире), а в завершении фрагмента скашивается

«лесенкой», благодаря чему создается подобие удаляющегося, ослабевающего звука:

По палубе топоток-стукоток — команду выводили на справку,
а по-солдатски сказать, на поверку.

— Бессонов? —

— Есть!

— Лимасов? —

— Есть!

— Кудряшов? —

— Есть!

— Закроев? —

— Есть!

— Яблочкин? —

— Есть!

— Есть! —

— Есть! —

— Есть! (с. 22–23).

В прозиметрических произведениях А. Веселого эффект «распространения», «разрастания», цепной реакции касается не только звуковых, но и чувственных, эмоциональных характеристик. В «Реках огненных» звуковой резонанс «рифмуется» с графически идентично изображенным эмоциональным резонансом, захватывающим «засыпающий» корабль²⁶:

В Мишке сердце стукнуло —

— в Ваньке сердце стукнуло —

— враз стукнули мёрзлые, отошальные сердца... (с. 23).

Ослабление фабульного начала в прозе писателя-экспериментатора компенсируется мощной изобразительно-ритмической стихией: темп, характер, стихийность взвинченного времени

²⁶ Значительная часть «Рек огненных» строится на изобразительных повторах, ритмически организующих текст произведения.

представляют для автора, несомненно, больший интерес по сравнению с частными событиями и отдельными судьбами. Герой Веселого — буйная человеческая стихия, вращающаяся в урагане природного и исторического водоворота. Мощная, направленная и в то же время безудержно-анархическая сила, вселившаяся в людей, течет, подобно взвихренному водному потоку. И в этом «огненном» течении — притягательность и испуг, горе и радость, сила и слабость, созидание и разрушение, началом которых являются «отчаянность» (с. 49), натиск, напор, неустойчивость. Прозаическая линейная строка нивелирует, редуцирует ритмические характеристики и, будучи рассчитанной в первую очередь на чтение, а не на произнесение, «заслоняет» от воспринимающего необходимую звуковую фактуру, в то время как клинообразная лесенка, зрительно имитируя вектор движения, позволяет в полной мере ощутить перенасыщенность, четкий ритм поэтически выразительного фрагмента текста:

И через них хлестали взмыленные дни...<...>

Леса роняли.

Реки огненные перемахывали.

Горы гайбали.

Облака топтали.

Грома ломали (с. 44);

Никакие страхи не страшны. Даешь и — гвоздь!

Гайдамака в штыки.

Буржуй... Душа с тебя вон.

Петлюрю в петлю.

На Оренбург — бурей.

По Заказанью — грозой.

Волгой — волком.

Урал на ура.

Ураган на рога.

Дворцы на ветер.

Шумели, плескались реки огненные... Шумела сила тягловая...
Дымились сердца косматые... Цвела земля волнами гудливыми (с. 45);

Широки степя.

Неуёмны озорные ветра.

Кровь сладка.

Пляско вино.

Буй огонь, кипуч огонь.

Хлюпки росы.

Говорльючи журчыи (с. 47).

При явной концептуальности в приведенных фрагментах изображение и слово все-таки сосуществуют на паритетных началах, вступая в отношения «равноправного» синтеза. Однако в творческой лаборатории А. Веселого есть образцы, в которых изображение доминирует над вербальными характеристиками текста (а на какое-то время вовсе их заслоняет). Так, например, в очередной раз экспериментируя со способами передачи звуковых характеристик через пространственные, писатель воспроизводит в объеме звуки, разлетающиеся из рупора и утрачивающие, в силу редукции, четкость и ясность. Удивительным отражением этого процесса становится не только зрительная имитация звукового вектора, созданная в виде плоскостного, направленного иконического знака, но и полное слияние, а в результате смешение слов, разобрать смысл которых при чтении читателю так же трудно, как и реципиенту в процессе слухового восприятия. В результате читатель с азартом втягивается в атмосферу произведения, затрачивая немалые усилия на декодировку смысла, «спрятанного» в фигурном отрывке:

По утрам с дреноута Воля малым током радио по всей эскадре
 В
 сем
 всемв
 семсего
 днявечеро
 мвгорсадут
 крытаясценана
 вольномвоздухек
 онцертмитингшампа
 нскоебалдоутравходсв
 ободныйвоенморыпригл
 ашаютсябезисключениядаз
 дравствуетдаздравствуетдол
 ойдойдойдаздравствуетсв
 ободныйчерноморскийфлотТройка
 команды на берегу. Двенадцать тысяч матросов на берегу. Сколько
 это шуму²⁷.

Фигура А. Веселого наиболее показательна, так как визуализация эффектов в сочетании с причудливой ритмизацией стали определяющими в его экспрессивных текстах. Но к использованию неклассических выразительных и неоднородных композиционных средств набора писатели — современники Веселого прибегали весьма активно: особая техника фрагментации текста, специфические отступы, приемы шрифтового варьирования и графических орнаментов встречаются в произведениях А. Аросева «Белая лестница»; Б. Житкова «Про эту книгу»; М. Колосова «Креп»,

²⁷ Текст, впоследствии ставший фрагментом «Вольницы», относительная автономность которого подчеркивалась подзаголовком «крыло из стокрылья», вначале был опубликован А. Веселым в журнале ЛЕФ как самостоятельное произведение; его природа абсолютно соответствует синкретической жанровой парадигме модернистской новеллистики 1920-х, и, следовательно, произведение может рассматриваться в качестве отдельного полноценного артефакта. — *Веселый А. Буй. Крыло из стокрылья. Праздничек // ЛЕФ. 1924. № 1. С. 36–47.*

«Стенгаз», «Тринадцать»; Б. Пильняка «Его величество Кнеeb Piter Komandor», «Иван-да-Марья»; И. Ильфа и Е. Петрова «Гибельное опровержение»; Л. Никулина «Вторая мещанская»; Б. Пильняка «Город Градов»; Д. Четверикова «Бабушка Вера» и др. Как и в произведениях А. Веселого, нетрадиционная графика всегда задавала ритмико-интонационную партитуру текста, разрушая линейный текст и причудливо сочетая ритмически разнородные фрагменты, часть которых создавалась с использованием техники поэтического текста (Н. Асеев «Завтра», А. Костерин «Асир Абрек. (Чеченская песня)», Н. Никитин «Вещи о войне», А. Ремизов «Николины притчи» и др.). И это явление также демонстрировало одну из граней смелого эксперимента, в противовес предыдущей традиции допускавшего отсутствие жесткой демаркации между поэзией и прозой, эпосом и лирикой, документальным и художественным, визуальным и вербальным; разрушало традиционные представления о семантически значимых элементах малой прозы. Использование графического эквивалента отчасти затрудняло восприятие линейного текста, но в то же время обладало очень сильным потенциалом активизации читательского восприятия и одновременно концептуального расширения произведения. Оно погружало пытливого читателя внутрь зримого, осязаемого пространства, позволяющего почувствовать скорость, направления, сбивающийся ритм и хаос движения, ощутить эмоциональные перепады, проникнуть в лабиринты смысла и более того — в лабиринт сознания героя.

Вопреки сложившемуся в советском литературоведении мнению, отметим, что лишь небольшая часть прозаиков претендовала на создание исторической летописи эпохи. Оставив эту привилегию историкам, новеллисты по большей части отказались от копирования действительности и обратились к пространству человеческой души. Такая стратегия обусловила невместимость изображаемого в классическую жанрово-стилевую модель. Выстраивая образное подобие мира, молодые писатели пытались перенести абсурдность и алогизм происходящего на новые принципы построения художественного целого. И задачей художника

в первую очередь являлось выражение собственного отношения к действительности, ее субъективная оценка. Модернистская эстетика оказалась соприродной и времени, и собственно поэтике жанров малой прозы. Именно в силу своей «мобильной», «острой», «взрывной» формы новеллистика позволяет продемонстрировать осколочность, разладность мироустройства и в то же время не оставляет попыток найти законы сцепления этого «разломанного» бытия. Поэтика экспрессионизма проникает в «малую» прозу на уровне использования определенных принципов, художественных приемов, образов, стиля. Мотив двоимирия, унаследованный модернистами от классической романтической художественной системы, отчетливо проявляется в «военных» рассказах этого периода. Всеобщая абсурдность, не будучи заданной изначально, обнаруживает себя в экстремальных исторических обстоятельствах, противных самому человеческому существу. Писатели создают образ мира, лишённого гармонии, основанного на «столкновении контрастов», трансформируя реальность через нервное, болезненное сознание человека, врасплох застигнутого враждебными обстоятельствами.

Осознание исчерпанности прежних ценностей, обмана, неестественности, самоуничтожения, надвигающегося тупика, предчувствие неизбежной подступающей катастрофы, ощущение растерянности или даже неконтролируемого страха становятся концептуальными доминантами, определившими жанровую организацию и эмоциональный подтекст рассказов Ольги Форш («Климов кулак»), Вс. Иванова («Как создаются курганы»), М. Булгакова («Необыкновенные приключения доктора», «Китайская история», «Налет»).

Дихотомия «жизнь — смерть», весьма актуальная в рамках модернистской эстетики, определяет структуру произведений, основанных на системе выразительных оппозиций: «мирная жизнь — разрушение», «созидание — агрессия», «свои — чужие», «прошлое — настоящее», задавая систему образов рассказа, формируя систему внутренних лейтмотивов. И такие экспериментальные художественные модели, опровергая канон, не только предельно

расширяют формальные возможности малой прозы как специфического жанрового явления, но и, что в большей степени ценно, позволяют выйти на более высокую степень концептуального обобщения, не утратив новеллистического напряжения, яркой фабульности, не растеряв нюансов ощущений, мельчайших деталей запечатленной внутренней и внешней реальности, уравнивающих-ся в своей значимости в рамках создаваемых авторских моделей.

Что может быть радикальнее экспрессионизма в его энергии отрицания, в его логике бунта? Конечно, это сюрреализм, который не просто деформирует реальность, он как бы изначально отделяется от нее. Насколько была продуктивна и возможна сюрреалистическая модель в эпоху, где главным героем являлась сама историческая действительность, если сюрреализм имел целью не постижение реальности через «глубокое проникновение в сущность вещи и формы, минуя внешнюю оболочку видимости»²⁸, а отказ от постижения в изображении — «использование визуальных мотивов и образов лишь как материала, как сырья для построения иной, чисто художественной реальности вновь создаваемого произведения»²⁹. В своем рафинированном варианте, пожалуй, сюрреализм не прижился бы на национальной почве (собственно, и в Испании, как видим, со временем также начала ощущаться его исчерпанность). Но возможности смещения планов, деталей, образов; свободного моделирования хронотопа, использование элементов фантастики и абсурда, высокая степень субъективности, изображение безумия, пограничных состояний психики; безграничная ассоциативность, возможность интуитивного самовыражения при разрушении фабульности, подготовленные в том числе и психологической прозой Ф. М. Достоевского; потенциал использования причудливой графики, техники коллажа открывали перспективы для сюрреалистических экспериментов в рамках новеллистического повествования. Сохраняя новеллистическую метонимичность, акцентируя внимание на категории слу-

²⁸ *Адашкина Н. Л.* Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка искусства) // *Вопр. искусствознания.* 1993. № 1. С. 21.

²⁹ Там же.

чая (следуя законам жанра), такие новеллисты, как Е. Габрилович («Ламентация»), М. Булгаков («Красная корона»), П. Незнамова («Золотошитье и галуны»), И. Шмелева («Это было (рассказ странного человека)»), использовали арсенал модернистских приемов, позволяющих добиться художественного расширения за счет метафорических субъективных способов выражения образа мира, которые допускают предельную ассимиляцию субъективного и предметного миров. Такое экспериментальное решение смещает центр, перенося акцент с мира действительного на призрачный; рационалистически-визуальное мышление уступает место свободной игре воображения, само же воображение приобретает форму реальности, а действительность и иллюзия теряют четкую иерархию первичности-вторичности: они не просто взаимопроницаемы, их слияние воспринимается как прямое свидетельство аномальности происходящего.

Принципиальна, но неоднозначна в этих случаях и акцентируемая авторами категория безумия, на первый взгляд сближающая опыты отечественных писателей, затеявших сложный эксперимент, с художественными открытиями их западных коллег: концепт безумия в рамках отечественных образцов малой прозы не окрашен семантикой «сюрреалистического бунта против всего, во имя ничто».³⁰ Проникая в подсознание, внутрь душевной боли, подробнейшим образом нюансируя ее механизмы, писатели-новеллисты, скорее, продолжают традиции своих прямых предшественников: А. Чехова («Гусев»), В. Гаршина («Красный цветок»), Л. Андреева («Красный смех»). Авторы пытаются понять причину возникновения безумия и находят ее не привнесенной откуда-то извне или заданной изначально. Сама устрашающая действительность провоцирует героев на бегство в воображаемый мир, в котором все представляется относительным, а болезнь и здоровье, норма и аномалия, по сути, обретают субъективную окрашенность. Сон и галлюцинации становятся одновременно и результатом воздействия обстоятельств, и страшным недугом, и желанной возможностью

³⁰ Мирская Л., Пигулевский В. Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. 1986. № 7. С. 42–45.

ухода от действительности, и формой существования странного и страшного мира, не просто не поддающегося логике человеческого разума, а, напротив, лишаящего человека рассудка.

Комплексно обозначив в данной главе разные грани рассматриваемого явления в рамках описываемой тенденции, мы попытались представить панораму эксперимента в отечественной малой прозе 1920-х гг. Постичь же нюансы, амплитуду и действительную оригинальность авторских моделей возможно лишь через глубокое погружение в существующий художественный материал, пристальное внимание к каждому отдельному артефакту. И все же даже такое панорамное приближение создает общие представления о характере литературной эпохи и позволяет поставить системные вопросы, ведущие к постижению эстетических закономерностей. Явились ли исторические события тем радикальным механизмом, который уже в основе своей содержал дух тотального отрицания, заложником которого неизбежно становился художник, приняв его единожды? Стало ли отрицание конечной точкой развития литературы и не привело ли оно в тупик художественное сознание? Почему эксперимент не продолжился с тем же напором в 1930-е гг.: притупился интерес? Исчерпались формы? Сработала закономерность? Или на смену пришла эпоха, которая негативно относилась к эксперименту вообще и испытывала столь же сильные опасения получить концептуальное осмысление навязываемых перемен в рамках того, что мыслители именовали Традицией?

Обращение к литературной практике послеоктябрьского десятилетия позволяет утверждать, что жанровую картину этого периода можно охарактеризовать как «качественное отрицание», не отвергавшее, а наращивавшее потенциал классики: синтетическая модель освоения действительности, в силу своей безграничной емкости, особой изобразительной пластики, рождающейся в результате избирательного поливариантного соединения разнородных элементов, составляющих генетическую базу методологической, жанровой и родовой памяти, обрела характер наиболее адекватной формы воплощения образа мира. Будучи одинаково притягательной для многих новеллистов этого периода, она оказалась по плечу лишь

художникам, открытым эксперименту, обладающим абсолютным эстетическим слухом, собственным неповторимым стилем, позволявшим улавливать новейшие художественные веяния и зримо, тонко, артистически воплощать их в искусстве слова, добываясь новизны, подвижности и многомерности в освоении концепции человека и мира.

Выбранная нами ранее историко-культурная параллель ни в коей мере не опровергает закономерность и неоспоримую логику этого процесса, аккумулированную в высказывании великого испанского экспериментатора: «Гражданская война не переменяла моих убеждений, разве что сделала их определеннее. Я всегда питал ужас и отвращение к революции, какой бы она ни была. <...> революция меня вообще не интересует, потому что обычно завершается ничем, если не оборачивается полной противоположностью тому, что провозглашает. Если революция чем и интересна, то лишь тем, что выволакивает из могил разрозненные элементы погребенной Традиции. Только затем и нужна революция, чтобы ее конвульсии дали новую жизнь Традиции»³¹. В этом утверждении содержится и ответ на другой вопрос: к чему ведет логика эксперимента, чем заканчивается отрицание? Возвращением к Традиции. Но это уже именно Традиция, понимаемая в ренессансных координатах, предполагающая предельное совершенство техники и безграничную свободу мысли, творческой фантазии, право на индивидуальность, с которой высоко спрашивается.

Бесспорно, лучшие образцы отечественной малой прозы 1920-х гг. демонстрируют ключевую формулу эпохи, в которой отрицание не лишает, а, напротив, сообщает произведениям дополнительное приращение смысла. Этот сложный, смелый путь привел лидеров литературного процесса к своим вершинным образцам, которые стали знаком эпохи, знаком русской литературы. И отечественная художественная мысль, и пытливые умы западной культуры, по существу, пришли к общему результату, прогнозируемому диалектикой развития жанра. Оказалось, что отрицание отрицания

³¹ *Мирская Л., Пигулевский В.* Сюрреализм и романтическое мирозерцание. С. 314–315.

может дать новое качество, сообщить новые формы, новую жизнь тому, что еще вчера казалось исчерпанным:

«К шедеврам ведут три дороги:

1. Классический рисунок.
2. Классический рисунок, доведенный до бредовых степеней совершенства.

3. Классический рисунок, сверхнасыщенный энергией»³².

Но соответствовало ли это запросу тоталитарной системы 1930-х гг.? Не входило ли это в жесткое противоречие с насаждаемыми ею смыслами и идеалами? Смелые и категоричные высказывания «великого отрицателя» Дали, предельно часто использовавшего выразительные антиномии для декларирования собственной позиции, и здесь проясняют довольно многое и, пожалуй, позволяют добраться до сути. «Довольно отрицать — пришла пора утверждать. Хватить выправлять — надо поднимать, возвышать, сублимировать. Хватит растаскивать — надо собирать и строить. Хватит забавляться магическим письмом — надо выработать стиль. Пора кончать с разрушением и разбродом — надо учиться ремеслу. Довольно скепсиса — нужна вера. Довольна блуда — нужна чистота. Довольно уповать на коллектив и униформу — нужна индивидуальность, личность. Нужна иерархия. И хватит экспериментировать — нужна Традиция. Ни революций, ни контрреволюций — ВОЗРОЖДЕНИЕ!»³³

Так могло ли наступить Возрождение в культуре, отрицавшей все те начала, которые провозглашались, требовались свободному творческому духу? Обратимся к контексту высказывания и очевидное станет понятным: утверждать, возвышать, собирать, верить, уповать на индивидуальность и личность, более того, даже допускать факт самого их существования в тоталитарном мире коллективных ценностей и единства взглядов не соответствовало задачам новой эпохи. Прекратить эксперимент, повернуть его свободный поток вспять, навязав жесткую нормативную эстетику, не возвращавшую

³² *Мирская Л., Пигулевский В.* Сюрреализм и романтическое мирозерцание. С. 410.

³³ Там же. С. 351–352.

к Традиции, а откатывающую само развитие на несколько ступеней назад, — таковы шаги, определившие жесткую поступь нового исторического времени, когда единственное НЕ звучало очень отчетливо, по силе не уступая набату, но относилось оно теперь уже к самому эксперименту, основой которого являлось прежде свободное творчество свободного творца.

Глава 6

АПОФАТИКА КАК ТИП ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ: ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ НЕУВЕРЕННОСТЬ VS ПРИЕМ

Апофатика — понятие, которое уже давно переросло границы первоначального использования. Обозначение особой формы богословского дискурса и особого пути богопознания, предполагающих изначальную невозможность определения Бога¹, со временем расширилось до характеристики одной из форм познания как такового, познания *via negativa*. По-видимому, этот путь понятийной «секуляризации» начинается с Ф. Бэкона, совершившего уход от телеологичности и назвавшего апофатический метод одним из главных инструментов в науке. Известнейшая формула Р. Декарта «Я мыслю, следовательно, существую» стала результатом апофатического по своей сути отбрасывания всего недостоверного. Заклучая в себе глубокий гносеологический и культурно-исторический смысл, идея Ф. Бэкона сделала апофатику одним из самых востребованных механизмов познания² и даже стала одной из гносеологических и дискурсообразующих для постструктуралистов с их апофатической идеей смерти Бога, автора, метанарратива.

Сегодня апофатика — объект междисциплинарного исследования. Апофатический тип мировоззрения и русской культуры

¹ Апофатика как подход в теории и практике познания бога описан в «Мистическом богословии» Дионисием (Псевдо-Дионисием) Ареопагитом.

² Так, М. Хайдеггер в своей концепции познания сущностного идет путем обратных понятий: присутствие осмысливает через отсутствие, бытие — через «провал» (Хайдеггер М. *Время и бытие* : статьи и выступления. М., 1993). В контексте апофатики прочитывается теория языковых игр Л. Витгенштейна.

изучается Г. Л. Тульчинским³. Он же исследует с семиотической точки зрения апофатику как семиозис «ничто»⁴. В. Ю. Лебедев и А. М. Прилуцкий вычленяют апофатические структуры в современных эсхатологических пророчествах⁵. Литературоведческий аспект апофатики как художественного метода и приема исследует О. В. Татарина⁶, она выделяет следующие формы апофатики в художественном тексте: инверсированная аксиология, мотив исчезновения как положительное событие (выход за пределы ложных связей, мнимой причинности), обнуление известных логических связей и др. Н. Грилаарт анализирует апофатическую риторику в творчестве Ф. М. Достоевского⁷. Л. В. Жаравина, выступая против отождествления апофатики и незнания, пустоты, зияния, провала, называет в качестве репрезентантов первой нетрадиционную «причудливость образов; отрицание, зиждившееся на латентной позитивности; неожиданности стиля», все непривычное, маргинальное, находящееся за пределами здравого смысла и художественного канона⁸.

Литературная критика еще не становилась материалом исследования апофатики. И не случайно. Казалось бы, ей сопротивляется сама суть и цель литературной критики — предложить интерпретацию и оценку художественного текста, вариант (нередко претендующий на общезнакомость) прояснения неясного, закодированного. Критик осмысливает текст, обнаруживая в нем под-

³ См.: Тульчинский Г. Л. Апофатика и институционализация: прагмасемантический анализ // Полит. концептология. 2022. № 3. С. 29–48.

⁴ См.: Тульчинский Г. Л. Апофатический семиозис: источники, содержание и потенциал // Наследие. 2023. № 1(22). С. 8–28.

⁵ См.: Лебедев В. Ю., Прилуцкий А. М. Специфика апофатических структур современных эсхатологических пророчеств // Вестн. Твер. гос. ун-та. Сер.: Филология. 2022. № 4 (62). С. 98–107.

⁶ См.: Татарина О. В. Апофатический метод в поэтике ОБЭРИУтов и русских поставангардистов : дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2018.

⁷ См.: Грилаарт Н. Речь неизреченна (Апофатическая риторика в романе «Братья Карамазовы») // Достоевский и мировая культура : альманах. 2009. № 25. С. 57–67.

⁸ Жаравина Л. В. Апофатика в современном литературоведении: pro et contra // Славянские чтения. 2015. № 5 (11). С. 146.

тверждение сформулированной идеи. Он идет, по сути, не апофатическим, но обратным, катафатическим (утверждающим) путем: обнаруживает в тексте признаки релевантности предлагаемой идеи (доказательства того, что интерпретация верна).

И все же апофатика литературно-критического мышления не алогизм. Она присутствует в критических статьях и является не менее продуктивным гносеологическим механизмом. Кроме того, апофатика обладает мощнейшим потенциалом воздействия на читателя и может быть осмыслена как прагматически осознанный прием в арсенале критика. Доказательству этих утверждений посвящена данная глава.

Апофатика как способ понимания в литературной критике: гносеологический аспект

Предваряя вычленение форм присутствия апофатического подхода к пониманию текста в литературной критике, обозначим методологически важное для нас допущение.

Обращаясь к литературно-критическим текстам в выбранном аспекте, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом: перед нами запечатленная рефлексия, которая продвигалась апофатическим путем до собственно написания статьи, или же особым образом риторически сконструированный текст, в котором идея апофатически продвинута читателю? Проблематичность ответа на данный вопрос обозначена в названии статьи символом «vs» (что есть апофатика: путь познания от противного как следствие эпистемологической неуверенности или прием?). Примем следующее допущение: даже если последовательное отрицание в тексте воспринимается как прием воздействия на читателя, он в любом случае рождает образ процесса понимания и образ познающего, нередко оказывающегося в ситуации растерянности перед непознанным, сложно декодируемым, сопротивляющимся существующему языку описания.

Апофатический ход критической мысли фиксируется в периоды ухода от позитивизма. Так, поколение «сомневающихся

метафизиков» рубежа XIX–XX вв.⁹ сакрализует, мистифицирует процесс творчества, отказываясь от готовых рациональных его объяснений. Например, Д. С. Мережковский провозглашает субъективную критику, которая способна постичь тайну гения и творчества. Сознание присутствия тайны, рационально непостижимого, признание ограниченности знания и его зависимости от сферы непознаваемого, поиск (важно: не утверждение, но поиск) вечных ценностей, философских парадигм, литературно-критических и литературоведческих подходов — те позитивистские черты мышления, которые более всего сопрягаются с апофатическим принципом ухода от готового рационального определения. Как верно заметил О. А. Кривцун, в переходную эпоху кризис переживают те виды искусства, которые связаны «с поисками ясной и общезначимой формы»¹⁰. Символистская критика осваивает инструмент апофатики и пытается от противного и известного приблизиться к пониманию сути. Критическая рефлексия строится по типу «это не ..., и не ..., и не ...», постепенно отсекая нерелевантное и, таким образом, проясняя объект.

Апофатически развивает свою мысль В. Брюсов в известнейшей статье «Ключи тайн». Один из вопросов, которые поднимает критик, — вопрос о сути и назначении искусства. Он последовательно отклоняет ложные, на его взгляд, представления, обедняющие и искажающие феномен искусства. В начале статьи В. Брюсов оспаривает концепцию полезности искусства: «...безраздельно господствует убеждение, что все назначение искусства — давать благодородное развлечение»¹¹. Затем объектом критики становится убеждение историков литературы о том, что поэзия — «лишь точное воспроизведение жизни», а смысл литературы в том, «чтобы быть подспорьем для изучения быта такого-то века...»¹². Сбли-

⁹ Подробнее о переходной эпохе в критике рубежа XIX–XX вв. см.: Крылов В. Н. Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры. Казань, 2005.

¹⁰ Кривцун О. А. Эстетика. М., 2001. С. 276.

¹¹ Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Соч. : в 2 т. М., 1987. Т. 2 : Статьи и рецензии: 1893–1924. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea. С. 73.

¹² Там же. С. 73.

жая эти два ракурса видения искусства, Брюсов утверждает: «нет никакой возможности натянуть эту теорию (теорию «полезного искусства». — Ю. Г.) на все явления искусства, что она до смешного мала для него...»¹³. Таким образом, Брюсов в соответствии с апофатическим принципом аналитической рефлексии убеждает читателя, не оформляя свою мысль в завершенное утвердительное высказывание: искусство — это НЕ развлечение, это НЕ подспорье для погружения ученого в быт эпохи. Апофатическая цепочка продолжается: в следующем абзаце Брюсов отвергает идею о том, что искусство — только отражение жизни, усиливая негацию рядом отрицательных замечаний: «никто не принимает картину за вид в открытое окно <...> произведениям, которые с особым сходством воспроизводят действительность, мы отказываем в названии художественных <...> мы не признаем искусством ни панорам, ни восковых статуй»¹⁴. Далее отвергается идея о том, что суть и назначение искусства — в служении социальному строю, в скреплении сообществ, в том, чтобы быть средством общения. Критике подвергается и идея «чистого искусства» о метафизической природе искусства как чего-то самодовлеющего, бесцельного и замкнутого в себе, к чему не применим критерий полезности. Следующее НЕ захватывает сферу науки и попыток объяснить природу искусства физиологией, психологической эстетикой.

Итогом апофатического хода мысли Брюсова становится следующий вывод (реконструируем его): искусство не объясняется и сущностно не схватывается позитивистскими рамками теории полезности искусства, теории «отражения», теории психофизиологической природы творчества и рецепции. Искусство — это НЕ развлечение, НЕ средство погружения в быт, НЕ прямое отражение жизни, НЕ бесполезная красота, НЕ физиологически разложимое явление, НЕ результат действия прямых производителей чувства (зрительных, слуховых образов/ощущений). Последовательно отказывая позитивистским концепциям в глубине постижения искусства, критик столь же последовательно подводит читателя

¹³ Брюсов В. Я. Ключи тайн. С. 74.

¹⁴ Там же. С. 75.

(слушателя¹⁵) не только к сомнениям в продуктивности рационального подхода, но и к выбору интуитивного угадывания как гносеологически более продуктивного пути понимания. По мере продвижения в русле брюсовской апофатики читатель досоздает непроговариваемое Брюсовым, приходит к ответу и готов к восприятию финальной формулы: искусство — это «постижение мира иными, не рассудочными путями»¹⁶, откровение, приотворенные двери в Вечность, прозрение о сущности мировых явлений, прорыв за пределы познаваемого.

Мысль Г. Л. Тульчинского, исследующего апофатический семиозис, о том, что отрицательные высказывания не столько отрицают существование некой предметной области, сколько дополняют «универсум рассуждения носителями отрицательных предикатов»¹⁷, представляется нам важной и продуктивной в изучении смыслообразовательного потенциала апофатики в литературной критике. Приложив данную мысль к описанному выше ходу мысли В. Брюсова, мы получаем более объемную картину процесса смыслопорождения. То определение искусства, которое дает писатель, завершая путь негации, не предполагает автоматического отсека не верных интерпретаций. Все те НЕ, которые фиксирует В. Брюсов, остаются актуальными и входят в понятие искусства как отрицательные предикаты наравне с утвердительными, дополняя понятие значимыми смыслами.

Более прозрачным для читателя, реконструирующего апофатически непроговариваемое, является текст Вяч. Иванова «Мысли о символизме». В четвертой и пятой главах автор использует модель «от противного», чтобы прояснить миссию символиста и его эстетические принципы: «...я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых <...> Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его “я”, и тем, что зовет он “не-я”, — связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова

¹⁵ Как известно, статья «Ключи тайн» опубликована по материалам лекции.

¹⁶ Брюсов В. Я. Ключи тайн. С. 85.

¹⁷ Тульчинский Г. Л. Апофатический семиозис... С. 21.

не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотоле он не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у нее обителей. Я не символист, если слова мои равны себе...»¹⁸. Читатель производит несложную операцию отбрасывания НЕ, в результате оформляется образ: символист — писатель, который рождает в читателе рационально не передаваемые ощущения, заставляет почувствовать разумом необъяснимые связи с миром видимым и неявленным воочию, владеет словом-символом.

А. В. Федоров в статье «Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского», говоря об И. Анненском-критике, замечает, что его стихи и критические эссе не дают точных и определенных решений, а «возбуждают тревожные и отнюдь не риторические вопросы, т. е. такие, которые допускают неоднозначные ответы»¹⁹. Концовки ряда статей И. Анненского содержат риторические вопросы, недомолвки, в которых угадывается апофатический принцип: «Неужто же точно не только Вицли-Пуцли — сказка, но некому слушать и этих благородных испанцев, потому что там... ничего нет? Неужто негодование и ужас, неужто желание отметить за свою никому не нужную измученность, за все обманы бытия — это все то, что остается исходящему кровью сердцу?»²⁰; «Неужто правда прекрасна только, когда она возвращает Лиру его Корделию и Корделии ее Лира?»²¹.

Описанные примеры апофатического развертывания мысли в символистской критике предполагают активную роль читателя, который, как предполагает критик, заметит логику отрица-

¹⁸ Иванов В. Собрание сочинений / под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1974. С. 608–609.

¹⁹ Федоров А. В. Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского // Анненский И. Книги отражений / отв. ред. Б. Ф. Егоров, А. В. Федоров. М., 1979. С. 549–550.

²⁰ Анненский И. Гейне прикованный (Гейне и его «Романцеры») // Анненский И. Книги отражений. С. 161.

²¹ Анненский И. «Нос» (К повести Гоголя) // Анненский И. Книги отражений. С. 39.

ния, увидит в этой логике перспективу утверждения, сможет, угадав минус-прием, сконструировать преставление о том или ином явлении обратным путем. Такая заданная критиком работа читателя подтверждает мысль В. Н. Крылова о том, что «разные формы выражения авторского сознания в критике становятся проявлением диалогичности литературно-критического текста, его обращенности к читателю, произведению и к автору-художнику (последняя направленность диалога активизируется в критике начала XX века)»²².

Обращение к апофатике в символистской критике, на наш взгляд, отчасти объясняется увлеченностью идеей «критика как художника» О. Уайльда²³. Так, Д. С. Мережковский пишет о критике-поэте и его исключительной способности проникнуть в душу художника²⁴, А. Белый — о примате творчества над познанием. Мысль о соприродности критической и художественной деятельности является следствием размывания позитивистского представления об интерпретации произведения как объективном познании²⁵. Выскажем предположение, что апофатическое «кружение» критиков-символистов вокруг предмета познания — форма художественно-критического творчества. Критик посредством логического инструментария творит образ, зыбкий в своей прямой непроговороности, но интуитивно собираемый читателем.

Еще одна эпоха, когда тенденция антипозитивизма определяет мышление, в том числе литературно-критическое, — постмодерн.

²² Крылов В. Н. Русская символистская критика (1890–1910-е гг.): генезис, типология, жанровая поэтика : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2007. С. 27.

²³ Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Собр. соч. : в 3 т. М., 2000. С. 143–144.

²⁴ Д. С. Мережковский фиксирует появление нового рода творчества — «критической поэзии».

²⁵ Так, И. Подольская, характеризуя критическое письмо И. Ф. Анненского, говорит о том, что «Анненский остается поэтом и в своей критической прозе», называет эссе Анненского эмоционально захватывающим «критическим романом» «со сквозным “образом автора”, который ведет нас по лабиринтам, созданным сложнейшими сцеплениями человеческой мысли». — Подольская И. И. Поэзия и проза Иннокентия Анненского // Анненский И. Избранное. URL: <http://annensky.lib.ru/names/podolskaya/pod1.htm> (дата обращения: 02.02.2024).

С присущей ему эпистемологической неуверенностью он более всего располагает к апофатическому типу познания и изложения мысли. Постмодернистская литературная критика (ряд статей А. Агеева, А. Архангельского, А. Гениса, Б. Кузьминского, А. Немзера, М. Эпштейна, В. Курицына), представленная разными формами интеллектуального эксперимента, направленного на подрыв авторитарности (автора, критика, текста), исходит из принципиальной невозможности смыслового завершения произведения и отказа от претензии на общезначимость. Интерпретация текста как смыслопроизводство (и тем более оценка) сама по себе подвергается сомнению как форма тотального воздействия критика на текст. Не случайно вопрос о способе высказывания оказывается таким актуальным для постмодернистов²⁶. Наиболее радикален в его решении В. Курицын, который не только ищет нетотальные формы метавысказывания (выражения и трансляции смысла), но и демонстрирует неустойчивость коммуникативных каналов.

На наш взгляд, по отношению к множеству критических высказываний В. Курицына проблематично само применение понятия «суждение», предполагающее позицию интерпретатора над объектом и реципиентом как не обладающим передаваемым знанием. Суждение предполагает результат, а для В. Курицына важнее процесс «кружения» вокруг объекта.

Уход от любой законченности, завершенности, оформленности (мысли и слова) в его критических текстах можно назвать апофатическим. Так, статья «Любите сохранять добро» лишь условно посвящена С. Богдановой: В. Курицын описывает свой комплекс чувств и ассоциаций как читателя, упоминает обстоятельства знакомства с молодым автором, пишет о мировосприятии современного человека, «истонченного» постмодернизмом. Он кружит вокруг текстов Богдановой, не касаясь их непосредственно, лишая интерпретацию центростремительности и создавая эффект топтания на месте, ухода от объекта внимания, тотального в своем требовании выявить заложенное. В статье «Время множить приставки» В. Курицын за-

²⁶ См.: Айзенберг М. Возможность высказывания // Знамя. 1994. № 6; Курицын В. О сладчайших мирах // Знамя. 1995. № 4.

являет: « <...> каждый законченный текст, каждое высказывание есть насилие над смыслом <...> террористическое усекновение семантической бесконечности»²⁷. Уход от завершающих формулировок, «кружение» без фокусировки на объекте в статьях Курицына — своего рода говорящее молчание, которое также может быть осмыслено как форма апофатики (НЕговорение как альтернатива оформленности), «присутствие отсутствия».

Апофатическое направление рефлексии (не к тексту, а от него) для критика-постмодерниста — уход от тотальности процесса интерпретации, от акта означивания, который мыслится как насилие, от тотальности целеполагания к свободе от статуса авторитетной инстанции и позиции «над текстом», а также от читателя с его ожиданиями и пред-рассудками, связанными с представлением о событии «встречи» с литературно-критическим текстом. Катафатика для В. Курицына агрессивна и авторитарна, апофатика — гуманна и непретенциозна. Катафатика травматична постольку, поскольку предполагает погружение в предмет, апофатика же ограничивается касанием.

Слово «касание» («прикосновение») — одно из частотных в текстах В. Курицына. Оно становится обозначением нетотального отношения к миру. Так, залы чеховской библиотеки привлекают критика безответственностью прикосновения («Жизнь салона хороша тем, что в ней можно участвовать легкими безответственными прикосновениями»²⁸), воспоминание о времени перестройки ассоциируется с касаниями: «Не идеи вспоминаются и даже не чувства, а касания и ощущения»²⁹. Язык Курицына приблизительный, неточный, формулировки принципиально не завершены, не обра-

²⁷ Курицын В. Время множить приставки // Октябрь. 1997. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/7/> (дата обращения: 06.03.2024).

²⁸ «Жизнь салона хороша тем, что в ней можно участвовать легкими безответственными прикосновениями», — пишет В. Курицын в заметке «Есть русская интеллигенция» и противопоставляет ей «наезд» молодого писателя с просьбой оценить книгу. — Курицын В. Есть русская интеллигенция // Октябрь. 1997. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/11/kur.html> (дата обращения: 05.03.2024).

²⁹ Курицын В. Моя маленькая трепанация черепа // Октябрь. 1996. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/5/kur1.html> (дата обращения: 03.03.2024).

ботаны, спонтанны. Такой эффект создается в том числе благодаря большому количеству оговорок: «впрочем, я сразу оговорился, что мой взгляд заведомо неадекватен»³⁰; «не сказать, что у меня была прямо “точка зрения” такая»³¹; «Я в этом, *вернее, в прошлом году* (курсив наш. — Ю. Г.) открыл для себя два имени, и это, наверное, уже замечательно»³².

«Прикосновение», в семантике которого актуально значение слабой степени воздействия, отсутствия усилия, на наш взгляд, может быть использовано для определения интерпретационной стратегии В. Курицына и самого типа взаимодействия Курицына-критика и интерпретируемого текста. Приметы такого типа интерпретации критик улавливает в «новой» критике 1990-х, которая работает не со смыслами и структурами, а с «аурой текста <...> с его энергетикой»³³.

Близко апофатике мышление М. Степановой, чье творчество рассматривают в контексте современного модернистского направления в литературе. В сборнике «Один. Не один. Не я» вычленяется структурообразующий и концептуально (гносеологически) важный для автора мотив двойного зрения. По мнению М. Степановой, первое восприятие текста часто оказывается ошибочным, фиксирует то, что лежит на поверхности, схватывает выдвинутое на передний план и написанное крупными мазками. Причина этого — настроенность рецептивного аппарата читателя, сформированного прежним опытом. Однако смена ракурса открывает текст, делая видимым упущенное, неочевидное. Установка на смену ракурса оказывается для М. Степановой смыслоулавливающей (автор сравнивает читателя с сейсмографом-смыслоулавливателем). Эта же установка определяет апофатический путь рефлексии, выявляемый в большинстве эссе сборника: автор фиксирует очевидное, приводит неверные интерпретации, парадоксы, как бы

³⁰ Курицын В. Взгляд на отечественную словесность // Урал. 1991. № 2. С. 185.

³¹ Курицын В. Нефикции // Октябрь. 1997. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/3/kur.html> (дата обращения: 20.03.2024).

³² Курицын В. Взгляд на отечественную словесность. С. 186.

³³ Курицын В. На пороге энергетической культуры // Лит. газ. 1990. № 4. С. 5.

моделируя ложный путь, по которому может пойти читатель, а затем, меняя ракурс, обнаруживает внутреннюю логику парадокса, неочевидное в очевидном. Так, описывая фотографии в книге В. Г. Зебальда, Степанова пишет о том, что они ничего не иллюстрируют. Воспоминания в книге А. Порет видятся хаотичными, а повествование С. Лагерлеф — безыскусным, в формулах-ответах М. Цветаевой замечаются противоречия и парадоксы. Смена ракурса позволяет М. Степановой обнаружить скрытое от первого взгляда: фотографии Зебальда оказываются свидетельством запечатленного опыта нахождения на границе между этим и иным миром; хаос воспоминаний Порет отражает специфический взгляд на настоящее, развернутое в прошлое, существование на границе реального и должного; парадоксы Цветаевой фиксируют логику недолжного, оппозицию актуальному, обыкновенному, принимаемому большинством.

Итак, апофатика как способ понимания и оформления мыслительного процесса в литературной критике представляет собой выведение негативных эквивалентов явления, которое выходит за границы эмпирической достоверности и сопротивляется рациональному описанию. Субъект литературно-критического мышления отказывается от риторической агрессии и претензии на общезначимость суждений в пользу установки на существование непознаваемого, сопротивляющегося структурированию и завершению. Критик использует отрицательные высказывания, но с целью не отрицания, а включения отрицательных предикатов, дополняющих наше представление о предмете познания.

Апофатика как механизм конструирования литературного поля

Вслед за П. Бурдые понятие литературного поля определяется нами как «сложное семиотическое пространство, в котором функционируют литературные тексты, идеи, рецепции», механизм существования которого «связан с процессами присвоения со стороны тех сил, которые составляют над-поле литературы и воздействуют

на всех вступающих в него»³⁴. Вместе с тем не менее актуальна для нас концепция М. Берга³⁵, позволяющая увидеть в поле литературы процессы присвоения и перераспределения власти³⁶. В обстоятельствах идеологического противостояния литературная критика (реальная и эстетическая, реальная и символистская, советская официальная и неофициальная, либеральная и патриотическая) создает «свои» поля литературы, нередко игнорируя «чужие» тексты и «чужих» авторов либо демонстративно размещая их вне литературного пространства, в которое должны быть погружены читатели. Таким образом литературная критика производит веру в ценность произведения или обесценивает его.

Н. Иванова в 1996 г. замечает поляризацию в литературной критике и шире — в литературе конца XX в., выделяет сублитературы, в каждой из которых «есть свои идеологи, свои капиталы, свои площадки, “меченые места”, куда чужакам лучше и не заходить», своя эстетическая программа, игнорирование которой грозит отлучениями, своя мораль, «правила и ритуалы, стратегия и тактика поведения, негласный кодекс»³⁷. С Чупринин называет ситуацию совместного, но раздельного «проживания двух культур в рамках одной национальной культуры» (имеется в виду литературное поле либеральной и патриотической литературы) «аппартеидом»³⁸.

Акт присвоения в литературной критике имеет вид интерпретации и оценки литературного явления в заданном идеологическом

³⁴ Бурдые П. Поле литературы. URL: <http://bourdieu.name/content/pole-literatury> (дата обращения: 24.02.2024).

³⁵ См.: Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.

³⁶ О литературной критике как властном дискурсе см.: Говорухина Ю. А. Власть, запреты, нарушения без наказания в современной литературной критике // Новое лит. обозрение. 2013. № 119. С. 123–139; *Ее же*. Литературная критика как идеологический дискурс // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 73–90.

³⁷ Иванова Н. Каждый охотник желает знать, где сидит фазан // Знамя. 1996. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1996/1/kazhdyj-ohotnik-zhelaet-znat-gde-sidit-fazan.html> (дата обращения: 24.02.2024).

³⁸ Чупринин С. Перечень примет // Знамя. 1995. № 1. С. 187.

ракурсе, в результате чего явление означает как «свое» или «чужое». Одновременно с присвоением разворачивается процесс групповой самоидентификации, который, как правило, предусматривает использование не только модели «мы есть...», но и модели «мы не такие, как...». Вторая модель апофатична и предполагает самоконституцию «от противного в форме отрицания каких-то качеств или ценностей»³⁹ у оппонентов.

На наш взгляд, апофатические механизмы в конструировании литературного поля (сопряженные, как было отмечено выше, с самоидентификационными групповыми основаниями) используются критиками в двух направлениях: в собирании «своего» поля литературы как отличного от «чужого» и в конструировании металитературных и метакритических дискурсивных и гносеологических установок, отличных от установок оппонентов. Рассмотрим оба случая.

Любой негативный критический отзыв, в котором не предлагается «своя» альтернатива, может быть рассмотрен как апофатический способ конструирования «своего» поля. Отказывая «чужому» тексту в эстетической, духовно-нравственной ценности по ряду оснований (формулируя ряд обвинений), критик мыслит оппозициями, второй член которых читатель без труда реконструирует. Это реконструирование от противного оказывается одновременно конструированием «своего» поля, осуществляемым по апофатическому сценарию, заданному критиком. Данный механизм универсален и вычленяется в статьях, написанных в разные периоды истории критики. Так, Д. Писарев в «Цветах невинного юмора» (1864) пишет о «чистом искусстве» как форме паразитирования в литературе, когда успех объясняется технической ловкостью, а само творчество «беспричинно и бесцельно»⁴⁰. Высокая частотность использования *не-*, *без(с)-* запускает процесс реконструкции, и читатель приходит к идее о том, что настоящая литература — литература действия и пользы. В 1947 г. Д. Данин в статье «Пути романтики (заметки о поэтах-архаистах, порочном романтизме и революционной романтике)» пишет об архаисте-ро-

³⁹ Гудков Л. Негативная идентичность : статьи 1997–2002 гг. М., 2004. С. 272.

⁴⁰ Писарев Д. И. Литературная критика : в 3 т. Т. 1 : Статьи 1859–1864 гг. Л., 1981.

мантике В. Шефнере, чья «лирика часто слепо плетется по следам мандельштамовской реакционной метафизики», о его порочном романтизме («созерцатель», «меланхолический потребитель»⁴¹). Апофатическая установка восприятия критического текста рождает образ «своей» литературы с ее революционно-романтическим началом социалистического реализма. В 2018 г. Я. Сафронова в статье «Найти выход» делает обзор произведений молодых писателей — призеров премии «Лицей»⁴². Негативные оценки: «пестрая картина, нарисованная разными оттенками черного», «автор (Вера Трофимова-Трофимова. — Ю. Г.) осознанно нажимает читателю на синяки, которые образовались благодаря многолетнему накоплению человечеством трагедийного опыта», «искусственность образа, в частности, и “сделанность” текста — в целом»⁴³ — апофатически предполагают конструирование «своей» литературы: не чернушная, не манипулятивная, не рациональная, искренняя в своем диалоге с читателем.

Оппозиции, рождаемые эстетическими и идеологическими установками критика и группы, от которой он представляет, являются дискурсообразующими. Например, в критике «Нашего современника» и «Молодой гвардии» рубежа XX–XXI вв. вопрос о национальной идентичности определяет оппозиции «патриоты — либералы-космополиты/западники», «истинно русские — русофобы» (вторые, по мысли В. Бондаренко, «откровенно чужды своему народу, не любят его, презирают народный быт»⁴⁴), вопрос об эстетической ценности рождает оппозиции «форма/эксперимент — содержание/традиция», «рациональность/умствование — чувства/искренность», вопрос о пафосе — «тупиковость/чернуха — жизнеутверждающее начало».

⁴¹ Данин Д. Пути романтики (заметки о поэтах-архаистах, порочном романтизме и революционной романтике) // Знамя. 1947. № 5. С. 167.

⁴² Сафронова Я. Найти выход // Наш современник. 2018. № 8. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=23651> (дата обращения: 16.02.2024).

⁴³ О повести «Химио-терра» Андрея Верина (Веры Трофимовой-Трофимовой).

⁴⁴ Бондаренко В. Алая любовь Ольги Фокиной // Наш современник. 2000. № 1. С. 268.

Так, Е. Ованесян в статье «Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы»)» пишет об отклонении «другой прозы» от общечеловеческой ценностной нормы. Критик оперирует оппозициями «предательство — верность», «лицемерие — правдивость», «ангажированность — оппозиционность», «успешный, но духовно ущербный писатель — бедный, но духовно богатый», «руссофоб — руссофил», выводя первый ее член эксплицитно и предполагая актуализацию нормы (второго члена оппозиции) в сознании читателя. Е. Ованесян моделирует желаемую реакцию читателя, задавая своеобразный эмоционально-ценностный рецептивный сценарий: «Родителей я сожгла», — читаем мы дальше в «Своем круге» бестрепетное сообщение то ли Петрушевской, то ли ее персонажа и тут уж не выдерживаем: настолько кошунственны и в то же время нарочиты эти слова⁴⁵; «Но все-таки считаю своим долгом заверить наверняка обеспокоенных читателей, что Т. Толстая находится в прекрасной физической форме, без каких бы то ни было отклонений, присущих ее персонажам. Вот совсем недавно, прожив в Америке с семьей целый год, она ненадолго приезжала в Москву — погостить перед тем, как уехать в США еще на год»⁴⁶. Описание опасного пути нравственно-духовного распада нации, по которому, по мнению критика, ведет «другая проза», предполагает конструирование читателем «от противного» пути истинного. О более глобальных последствиях пишет Н. Федь, для которого выбор писателем исключительно черной краски в изображении прошлого — предательство. В статье «Спор о тени осла» последовательно вводятся черты «чужих» писателей: конъюнктурность, верноподданничество («Увы, сегодня у многих, даже серьезных авторов отсутствует целостное восприятие действительности, их характеризует эмоционально-импульсивное восприятие реальности»⁴⁷; критик констатирует «стирание граней между художественной литературой

⁴⁵ Ованесян Е. Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. 1992. № 3/4. С. 250.

⁴⁶ Ованесян Е. Творцы распада... С. 252.

⁴⁷ Федь Н. Спор о тени осла // Молодая гвардия. 1993. № 3. С. 232.

и публицистикой»⁴⁸), русофобия, приоритет ложно понятой правды, а не художественности, путь «самооплевывания и покаяния» и др. Проговаривая опасности нравственного и эстетического выбора либеральных авторов и катастрофические последствия этого выбора для литературы и общества, Н. Федь подразумевает обратные установки как истинные.

В том числе и апофатическим путем современная патриотическая критика создает «свое» поле литературы, куда входят продолжатели традиционной реалистической линии Р. Сенчин, А. Проханов, М. Тарковский, С. Донбай, Н. Коновской и др., в то время как за границами «своего» размещаются В. Пелевин, Т. Толстая, Д. Быков, Е. Водолазкин и др.

Апофатический принцип конструирования от противного вычленяется и в литературно-критических статьях, в которых конструируется «свое» поле металитературы как воплощение гносеологических установок интерпретации и оценки текста, отличных от установок оппонентов. В XX в. механизм апофатики в этом направлении не меняется, демонстрируя универсальные дискурсные механизмы, меняется лишь цель использования приема. Критик акцентирует внимание на том, чего не делает оппонент из другого лагеря, что не видит, не замечает, не угадывает. Так, А. Дементьев в 1959 г. публикует статью, в которой осуществляет разбор отзыва С. Злобина о романе А. Калинина «Суровое поле». В ней он последовательно перечисляет промахи критика-разоблачителя: «Ст. Злобину **нет никакого дела** (здесь и далее выделено нами. — Ю. Г.) до того, что по прибытии в Лимож Андрей сразу же начинает готовиться к побегу, что он быстро разгадывает намерения “подобревших” немцев, что он вскоре бежит из плена. Ст. Злобина **вообще не интересуется** Андрей — его характер, стремления, цели, поведение. Казалось бы, один тот факт, что Андрей трижды бежал из плена, должен был заставить приглядеться к нему, задуматься над его судьбой. Но Ст. Злобин **не хочет задумываться и приглядываться** — он твердит одно: “вербовка”, “власовец”, “предатель”,

⁴⁸ Федь Н. Спор о тени осла. С. 243.

не замечая, что его подозрения и разоблачения не имеют никаких оснований. <...> И опять Ст. Злобин **не хочет знать**, что за человек Андрей Сошников, каковы его цели, **не верит** ни одному его слову... Нет, Ст. Злобина **не интересуют индивидуальная судьба и характер** данного человека — он судит “вообще”⁴⁹. Цель А. Дементьева, во-первых, обозначить видимые «слепые зоны» обвинительной, черно-белой партийной критики, во-вторых, не обозначая прямо (что объяснялось условиями несвободы публикаций), создать такую рецептивную ситуацию, когда читатель самостоятельно, апофатически точно воссоздаст второй член оппозиции и выйдет на подразумеваемые «свои» для А. Дементьева и либеральной критики «Нового мира» метакритические установки: целостный анализ характера персонажа, избегание ярлыков и разоблачений, приоритет авторской концепции мира и человека, а не руководящих партийных документов. Апофатика в арсенале критика периода постоттепели оказывается вариантом эзопова языка, когда «не..., не...» предполагает существование иной области и иных ценностей, которые невозможно проговорить открыто. По мере того как приемы тайнописи становятся менее актуальными, цель апофатики определяется более явно: посредством негации усилить границу «своего — чужого», отбросить чуждое/понимаемое как ложное, создать образ чужого, борьба с которым на эстетическом и нравственно-духовном фронте не мене важна.

В 1990-е гг. литературная критика переживает острейший период кризиса идентичности, перестраивается ее (критики) модель и все компоненты этой модели: представление о статусе критика, тип взаимодействия с интерпретируемым текстом, коммуникация с читателем. Складывается ситуация гносеологической неопределенности, когда неразрешенными оказываются вопросы: кто я? Не судья, не авторитетная инстанция, но кто? Как оценивать текст, исходя из каких критериев ценности? Каков смысл моей работы в ситуации кризиса литературоцентризма и потери внимания к критике?

⁴⁹ Дементьев А. По поводу статьи Степана Злобина // Новый мир. 1959. № 7. С. 229.

Если к концу 1990-х гг. критика отвечает на эти вопросы, то начало 1990-х оказывается гносеологически «идеальной» ситуацией для обращения к апофатике как способу описания желаемого, но не сформулированного четко (критики знают, как нельзя писать, и лишь догадываются о том, как нужно).

Так, О. Дарк в статье «“Черная месса” императивной критики» пишет об отклонении императивной критики от гуманистической и религиозной нормы. От противного создается образ иной системы нравственных координат, в центре которой — принцип ненасилия, предполагающий недопустимость долженствования, претензии на общезначимость, ограничения свободы читателя. А. Немзер в отклике на книгу С. Чуприна «Критика — это критики» утверждает норму, также действуя от противного, от ситуации 1960–1970-х, когда авторитет/биография критика складывалась по контрасту с серым фоном «халтурщиков», «писалась», в итоге ограничивала свободу. Нормальной автору видится ситуация нынешняя, в которой «ни Александр Агеев, ни Иванова, ни свердловчанин Марк Липовецкий, ни саратовец Владимир Потапов, ни харьковчанин Виктор Юхт, ни ленинградец Михаил Золотонос не озабочены своими будущими портретами — их интересует словесность, культура, история <...> пока они свободны»⁵⁰. В другой статье «История пишется завтра» А. Немзер апофатически последовательно описывает ложные методологические установки критики, грозящие фальсификацией истории: замена контекста негативной или позитивной схемой, осовременивание истории («современоцентризм»), историзация современности⁵¹. Б. Хазанов столь же последователен в отказе от метода социологической критики, когда «...книга рассматривается как симптом чего-то. Анализ сводится к оценке героев, их характеров, их поступков», произведение превращается в «предмет для использования»⁵², а писатель — в проповедника.

⁵⁰ Немзер А. Конец прекрасной эпохи. Заметки на полях книги о критике и критиках // Новый мир. 1991. № 5. С. 248.

⁵¹ Немзер А. История пишется завтра // Новый мир. 1996. № 12. С. 204.

⁵² Хазанов Б. Критик. Критика. Литература // Октябрь. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2001/1/kritik-kritika-literatura.html> (дата обращения: 14.02.2024).

Читатель, как предполагает критик, совершит процедуру обратного конструирования и выйдет к идее критики неавторитарной, нетенденциозной, скорее, эстетической, при этом не теряя мысль об опасности социологического метода («Отсюда один шаг до худшего сорта критики — идеологической»⁵³).

«Разоблачительная» стратегия в критике 1990-х гг. — следствие необходимости обозначения границ своей идентичности в полемике с официозной и газетной критикой. Апофатика либеральной метакритики позволяет увидеть, как отсекаются признаки советской критики (императивность, статус критика-пророка/судьи/обвинителя/ведущего, зависимость от идеологии) и происходит приближение к желаемой модели. В то же время метакритика фиксирует обеспокоенность крайними формами переосмысления советской классики. Так, Л. Лазарев в статье «Былое и небылицы» пишет о недопустимых проявлениях гласности: эпатировании публики, обесценивании литературы советского периода, приравнивании официоза и всего литературного потока советского времени. Критик не проговаривает прямо, но предполагает истинные установки: неконъюнктурность (неподверженность моде на отрицание), неориентированность на массового читателя («на человека из очереди, из толпы, невежественного...»⁵⁴).

Метакритика в патриотических журналах в 1990-е гг. (и до сегодняшнего дня) демонстрирует тактику создания «своего» поля металитературы в отталкивании от либерального. Так, В. Васильев в ответ на статью Н. Ажгихиной «Противостояние»⁵⁵ публикует отзыв «Метаморфозы “нового” мышления», в котором обнаруживается апофатический путь одновременно отрицания «чужого» и моделирования «своего»: «Когда Н. Ажгихина говорит правду? Когда отлучает В. Белова от классической традиции литературы? Или когда геростратовский монолог В. Гроссмана называет покаянием? Или когда Ф. Абрамова изображает как вдохновенного певца извечно рабской психологии русского человека? Или когда, достигая

⁵³ Хазанов Б. Критик. Критика. Литература.

⁵⁴ Лазарев Л. Былое и небылицы // Знамя. 1994. № 10. С. 184.

⁵⁵ См.: Ажгихина Н. Противостояние // Октябрь. 1989. № 9. С. 181–187.

кульминации в пафосе статьи, трибунно требует “общего покаяния литературы за весь народ, от имени народа”?»⁵⁶

Апофатика как манипуляция

Описанные выше формы использования апофатики в литературной критике так или иначе предполагают воздействие на читателя, направляя его рецепцию по пути реконструкции не проговариваемого, но подразумеваемого. В этом смысле все они в той или иной степени манипулятивны.

Рассмотрим такие приемы апофатики, которые не используются в качестве гносеологического механизма и конструирования «своего» поля литературы, но используются как средство воздействия на читателя, обладая очевидной манипулятивной силой.

Апофатика как составная часть приема «отказа». Описание приема «отказа» (отказного движения) предлагают А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов в книге «Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст»⁵⁷. Планируя некое утвердительное суждение, автор, осуществляя процедуру своеобразного «замаха», выбирает отказное движение в направлении отрицания и тем самым значительно усиливает позиции утверждаемого. Схематично этот механизм можно обозначить так: «не..., не..., а...». «Отказ» как прием использует С. Костырко в статье «Чистое поле литературы»: «<...> критик тогда выступает не руководящим для писателя лицом, а представителем этих дорастающих до литературы читателей и адресует свои суждения именно им»⁵⁸. Вместо самодостаточного утвердительного варианта суждения (критик тогда выступает представителем этих дорастающих до литературы читателей...) автор предлагает ложный вариант статуса профессионального читателя, чтобы обозначить не менее важный процесс

⁵⁶ Васильев В. Метаморфозы «нового» мышления // Наш современник. 1990. № 2. С. 164.

⁵⁷ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. С. 54–55.

⁵⁸ Костырко С. Чистое поле литературы. Любительские заметки профессионального читателя // Новый мир. 1992. № 12. С. 253.

отказа либеральной критики от руководящей роли, акцентировать внимание не только на новом статусе, но и на важности отказа от старого. Критик, не претендующий на общезначимость своих суждений, в представлении С. Костырко — это критик, отринувший статус прокурора. Важность второго передается средствами апофатического «отказного движения».

НЕ может быть не выражено эксплицитно, но подразумеваться. Так, В. Новиков, продолжая осмысливать все еще актуальную в 1999 г. тему кризиса идентификации литературной критики, пишет: «Нашему брату критику придется отказаться от судейской мантии, от претензии на непогрешимость приговоров <...> Выход единственный: следовать своей версии новой литературы, своей отрефлексированной духовно-философской и общественной концепции, своему пониманию читательских запросов»⁵⁹. Первая часть метакритического высказывания рисует отвергаемый образ критика-судьи, не менее важный в ситуации поиска новой идентичности, а потому апофатически проговариваемый.

Тот же прием, но в противоположных целях использует патристическая критика, доказывая ведущую роль писателя в формировании мировоззрения и поддержании литературоцентризма русской культуры. Так, И. Чарота уверен, что В. Распутин «...показал, что и в условиях советского строя общественное мнение по большому счету формируется **не** (здесь и далее выделено нами. — Ю. Г.) идеологами-функционерами, **не** партэлитой, **не** проводниками официоза, **не** псевдоинтеллектуалами от “образованщины”, а тем более — **не** бульварной прессой, как сейчас. Он показал и доказал, что русский писатель может, если вынужден, поправлять и цекистов, и министров»⁶⁰.

Апофатика усиления провозглашаемого или отвергаемого. Схематично выглядит как «не..., не...». Такой прием использует

⁵⁹ Новиков В. От графомана слышу! // Знамя. 1999. № 4. URL: <http://magazines.russ/znamia/1999/4/nov.html> (дата обращения: 21.03.2024).

⁶⁰ Чарота И. С позиции совести. Валентин Распутин и славянство // Наш современник. 2016. № 7. URL: <https://журнальныймир.рф/content/s-pozicii-sovesti> (дата обращения: 21.03.2024).

А. Немзер, описывая обстоятельства кризиса, в которых функционирует литературная критика: «Критику не читают <...> Ее не читают. Не покупают. Не издают. Не, не, не <...> Критика живет в атмосфере подозрения, смешанного с раздражением, — то ли терпимое зло, то ли непопозволенная роскошь, то ли бессмысленная, незнамо кем навязанная словесности нагрузка»⁶¹. Насыщение текста отрицаниями не только позволяет создать эмоционально заряженный образ конца прекрасной эпохи критики, но и задает возможность реконструкции от противного обратной ситуации как желаемой нормы: читают, покупают, издают, понимают важность.

Другие опасные проявления кризиса видит патриотическая критика, также фиксируя не-должное: «Теперь, когда никакие обсуждения литературы невозможны по причине того, что литература изъята из общественного сознания, когда вместо литературно-художественного процесса в наличии премиально-фуршетный дурман, и писатели с ног сбились, сшибая гранты и премии...»⁶²; «Почему сегодня русская литература не в чести у власть имущих? Почему по телевидению нет ни литературных вечеров, ни дискуссий с писателями и поэтами? Почему давно отменены поездки писателей по стране с выступлениями и концертами через Бюро пропаганды? Почему нет государственной поддержки ни художественным журналам, ни издательствам, почему по всей России закрываются книжные магазины и библиотеки?»⁶³. Однако механизм приема тот же: заявленное отсутствие важнейших составляющих литературы предполагает реконструкцию желаемого присутствия (литературоцентричности, неконъюнктурности, господдержки).

Инверсированная аксиология — апофатическое переворачивание ценностей (как вариант: с доведением до крайности возможных последствий следования им). Такой прием нередко используют критики-патриоты, создавая образ Запада и ориентированной на за-

⁶¹ Немзер А. Конец прекрасной эпохи... С. 241.

⁶² Ткаченко П. Что было впереди? // Наш современник. 2017. № 7. С. 263.

⁶³ Бондаренко В. Русское слово // Наш современник. 2017. № 12. URL: <https://журнальныймир.рф/nash-sovremennik-no12-2017> (дата обращения: 02.01.2024).

падные ценности либеральной литературы и критики как аксиологически «чужого» и опасного пространства.

Пример ценностной инверсии видим в статье Б. Соловьева «Поощрение натурализма». Критик, обвиняя В. Некрасова в создании ложного образа народа, пишет: «Но разве наши люди ограничиваются “действиями и поступками”? Разве они не видят свою практику в свете самых передовых идей, ставших достоянием всего народа? Разве им свойственны та немота и то косноязычие, та идейная ограниченность, которые проявляют герои романа В. Некрасова?»⁶⁴ Видя в персонажах проявление перевернутой нормы как результат следования искажающей натуралистической тенденции, Б. Соловьев предполагает, что читатель легко реконструирует второй член оппозиции (реинверсирует): русский человек действует с опорой на передовые идеи, идейно глубок, не безмолвствует.

Менее заостренный вариант инверсии обнаруживаем в известной статье В. Лакшина, который, вступая в полемику с «недругами» А. Солженицына, называет художественные достоинства повести «Один день Ивана Денисовича»: «Художественная смелость Солженицына в его первой повести сказалась уже в том, что он **не** (здесь и далее выделено нами. — Ю. Г.) потворствовал обычным нашим понятиям об украшениях художественности. Он **не** построил по существу никакого внешнего сюжета, **не** старался покруче завязать действие и поэфффектней развязать его, **не** подогревал интерес к своему повествованию ухищрениями литературной интриги»⁶⁵. Критик намеренно переворачивает эстетически ценные установки писателя, во-первых, чтобы продемонстрировать читателю выбор, сделанный А. Солженицыным (от чего сознательно отказался в пользу идеи, содержательной глубины), во-вторых, чтобы обозначить границу между литературой, идущей за читателем, и литературой, ведущей читателя.

Итак, апофатика в литературной критике — это и продуктивный гносеологический механизм, и прием воздействия на читателя. Как

⁶⁴ Соловьев Б. Поощрение натурализма // Новый мир. 1948. № 10. С. 239.

⁶⁵ Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. 1964. № 1. С. 224.

способ познания он оказывается востребованным в периоды эпистемологической неуверенности, когда позитивистские установки ставятся под сомнение. Символистская критика и современная критика рубежа XX–XXI вв., по-разному переживая сложные самоидентификационные моменты, использует механизм отталкивания от ложного, приближаясь таким образом к мыслимому как норме. При этом апофатика позволяет, проговаривая ложное, ввести его как отрицательный предикат в представление о смысле творчества, миссии и методе литературной критики и т. д. Критик отказывается от риторической агрессии и претензии на общезначимость суждений в пользу установки на существование непознаваемого, сопротивляющегося структурированию, завершению. Предполагается, что читатель заметит логику отрицания, увидит в ней перспективу реконструкции непроговоренного.

Апофатические механизмы обнаруживаются и в конструировании критикой «своих» литературных полей: в собирании «своего» поля литературы как отличного от «чужого» и в конструировании металитературных и метакритических дискурсивных и гносеологических установок, отличных от установок оппонентов. Вычленение логики отрицания позволяет увидеть, как в отталкивании от чуждого критика того или иного направления утверждает (защищает, пытается найти) идентификационно прочные основания своей деятельности.

Раздел 2

**ОТРИЦАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ**

Глава 1

НЕТ В «ДВОЙНИКЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ОППОЗИЦИЯ Я И НЕ-Я

Когда И. В. Гете размышлял о символе как основе словесного произведения искусства¹, он имел в виду прежде всего то, что взаимодействие автора с окружающей действительностью преобразуется в художественный образ, обладающий способностью сохранять непрерывность движения реальности в ее открытой и свободной смысловой соотнесенности. И именно эта способность художественного образа сохранять непрерывность, агентность (*как элемент, обладающий способностью самостоятельно действовать*) и есть суть того, что сохраняемая в нем реальность, преобразенная в слово, вечно активна, ее знаковая энергия исходит из ее собственной субстанции². Быть бесконечно активным означает, что художественный образ обладает способностью к бесконечному смысловому взаимодействию, изменению и агентности и не может быть отождествлен с объединяющей идеей. На этой основе

¹ По словам Гете, именно аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ, но превращает особым способом, ведь понятие здесь очерчивается и охватывается самим этим образом, выделяется им и выражается через него. Символ же превращает явление в идею, а идею в образ, но так, что идея, запечатленная в образе, остается бесконечно действенной и непостижимой, невыразимой, и даже будучи выражена на всех языках, она все же остается невыразимой. — *Гёте И. В. Максимы и размышления // Избр. филос. произв. М., 1964. С. 314–377.*

² *Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1978. С. 162.* Лосев заметил в символе «порождающий принцип», другими словами, агентность, в смысле способности самостоятельно действовать, «порождать» смыслы, иметь способность смыслообразования.

рождаются идеи и смыслы, но образ не есть идея и не может быть отождествлен с идеей.

Символ и художественный образ — это динамичные явления, их движение исходит изнутри, из внутреннего взаимодействия, которое является его субстанциональным источником. Символ — это спонтанный, элементарный, амбивалентный, независимый, самостоятельный феномен, внутри которого происходит постоянное взаимодействие и метаморфоза. Символ и художественный образ — это знаки, наделенные способностью к постоянному взаимодействию между означающим и означаемым, причем простому решению однозначной идентификации означаемого препятствует бесконечная сложность мира, его движение и метаморфоза. Таким образом, речь идет не о наделении смыслов автором, не об авторе как источнике смыслов, не об отношениях фиксированных сущностей, а о постоянном соотношении и взаимодействии.

Однако для того, чтобы в образе мог возникнуть элемент, обладающий способностью самостоятельно действовать, чтобы возникла ситуация агентности, символ, художественный образ, как и сырая живая реальность, должны иметь внутреннюю дифференциацию в виде внутренних отношений и оппозиций, таких как отрицание, параллелизм, градация, противоречие или амбивалентность. Иными словами, символ предстает в антиномии исходного явления и его экспликации и одновременно в своей антитезе в виде его НЕТ. В результате субъект относится к себе в рамках оппозиции Я — не-Я и одновременно относится к окружающей его реальности. Именно на основе этой оппозиции рождается символ с его внутренним актом смыслообразования и создается решающая антиномия с доминирующим НЕТ.

При этом возникает фундаментальный вопрос: как достигается в художественном тексте способность действовать независимо, т. е. быть по своей природе источником смыслов? Иными словами, что в символе, художественном образе является источником внутреннего движения и постоянного соотношения и взаимодействия? Что является источником смысловой самостоятельности, которая

не ограничена заранее поставленными авторскими рамками интерпретации мира?

Если посмотреть на русскую литературу через эту призму, то можно найти множество примеров эстетических ситуаций, содержащих элементы неупорядоченности и стихии. Мы полагаем, что именно элементы разного рода энтропии являются источником текстового динамизма, внутреннего напряжения, движения и метаморфоз художественного образа. Стихийные проявления феномена Петербурга, самостоятельной частью которого является тема безумия и различных состояний психологического распада, можно рассматривать как тематические линии в русской литературе, приводящие художественную фиктивную реальность в динамическое взаимодействие.

А. С. Пушкин поместил свои тексты в среду Санкт-Петербурга, города, выстроенного на движущихся грунтах Финского залива, характерной чертой которого является непрерывная изменчивость его непрочного фундамента. В этой исконно нестабильной среде человеческое сознание переплетается с взаимопроникновением земли и берега, воды, света и тьмы. И именно этот постоянный континуум *петербургского текста* способен вызвать чувства неопределенности, непрерывности, беспорядочности, неорганизованности и их переплетения со своими дихотомическими двойниками. «Материальность» *напора непосредственной реальности* мы видим в бурных визуально-образных событиях пушкинского «Медного всадника», в котором перед реципиентом как будто выступает реальность во всей ее полноте. Каменная неподвижность Петербурга (первоначально природная водяная-болотная стихия) встречается в антитезе с его *НЕТ* в виде разрушительной стихии. А. С. Пушкин создает также образ безумца, видение которого индуцирует картину неупорядоченности и хаоса («Медный всадник», «Пиковая дама»). Посредством этого мотива бок о бок сосуществуют две равноценные зоны — организованная и неорганизованная. Организованная зона имеет свой антипод, противоположность в виде *НЕТ*, которая является оппозицией в том смысле, что не исключает явление, а приводит его в ситуацию, деяние, которым одновременно

просвечивают и явление и его отрицание в виде противоположности НЕТ. Таким образом, через организованную область пушкинского текста проступает его неорганизованное, стихийное и спонтанное начало. Совершается оппозиционное действие литературного образа как исходного явления, и его положения, и его отрицающей точки зрения — антиномии НЕТ. В процессе совместной деятельности, взаимодействия, взаимного влияния антиномии рождается художественный образ в виде непрерывного течения и изменения. Посредством антиномии и разного рода противоречий художественный образ становится деятельным, внутренне подвижным и изменчивым.

Важно то, в какой степени текст останавливает движение реальности и акцентирует внимание на определенном статическом сегменте, последовательности, схеме или в какой степени допускает протекание спонтанного и неуправляемого движения сквозь текстовую структуру, передавая динамическую структурированность мира в ее контекстуальных взаимосвязях и позволяя ей протекать в тексте.

Если художник желает передать не только упорядоченность и стабильность мира, сегментированную реальность (линейное расположение моментов событий), но и *длительность*, в которой постоянно происходят *события* и переплетается организованное и неорганизованное, если художник желает приблизиться к *состоянию непрерывного движения и изменения*, то он должен выбрать такую художественную форму, которая даст возможность наряду с организованностью и художественным замыслом проявиться также и области неорганизованного, и области непреднамеренного, неконтролируемого автором. Мы имеем в виду область НЕТ спонтанного, стихийного, которая, казалось бы, непосредственно рождается в тот момент, когда между определенными, более или менее знаково-стабильными значениями слов и их полюсами возникает динамическое напряжение и рождается представление *деяния, длительности, движения, континуума*. Подтверждением сказанному могут служить следующие примеры текстов русской художественной литературы.

Ф. М. Достоевский в «Двойнике» взглянул на петербургскую действительность непосредственно глазами безумца, внес в традиционное достоверное повествование от третьего лица сумбурное субъективное видение субъекта и через упорядоченность показал неупорядоченность. Благодаря отсутствию авторитативной и привилегированной организующей текстовой позиции спонтанный взгляд смог проникнуть в традиционно упорядоченную реальность. Ранее Пушкин в «Пиковой даме» также предложил читателю взглянуть на мир через запутанное сознание Германна, в котором трезвый взгляд смешивается с дезориентацией раздробленного сознания безумца и с пространством ничем не ограниченной случайности, связанной с карточной игрой и азартом. В приведенных случаях *Я* встречается с его *НЕТ*. А. С. Пушкин посредством повествовательной техники переплетения взаимоисключающих аспектов расщепляет текстовую плоскость, пересказом нарушает стабильность и замкнутость жанровых границ и их предопределенность и вдобавок помещает историю события на грань игровой ситуации, непредвиденность которой способствует раскрытию текстового пространства.

Кроме того, Пушкин в «Повестях Белкина» выводит на русскую эстетическую сцену *недостоверного рассказчика*, в повествовании которого с первого взгляда заметны противоречия. С одной стороны, стабильность организации текста и его подачи, с другой — оспаривание ее, недостоверность, внесение неопределенности, семантической дисперсии и раскрытие пространства в направлении иного понимания текста, нежели его прямолинейное прочтение. Образ рассказчика строится на логической contradикции взаимно противоречивых утверждений, что порождает различные смысловые варианты, в контекстной напряженности которых протекает *смыслообразующее событие*. Недостоверный рассказчик в первую очередь удваивает текстовую реальность, а предлагая иные варианты, создает предпосылки для плюралистического восприятия реальности, реальности в форме непрерывного изменения, движения и длительности. Недостоверный рассказчик создает условия для пародии, энергия которой истощает систему одной организации

и предлагает переход к иной организации, позволяя действовать обоим объединяющим и взаимно обуславливающим аспектам одновременно. Пародия, таким образом, представляет собой важный источник стихийного прорыва неконтролируемой и спонтанной энергии в организованные системы.

С точки зрения конфликта организации и стихийности в повествовании Гоголя речь идет о пересечении жанров, базирующихся на устном изложении, и жанров, ориентированных в первую очередь на письменный текст. С этой точки зрения мы считаем важным проникновение непроверенных слухов и самых различных выдумок в тексты, традиционно строящиеся на достоверности. У Гоголя эта неясная и недостоверная информационная основа еще более нарушается дальнейшим пересказом посредством техники сказа. Этот пересказ ведется таким образом, что подчеркивается визуальный аспект повествования — повествовательная маска, визуальная мимика и гримасничанье, которые открывают возможности для дальнейшей спонтанной смысловой игры и как будто непосредственного воздействия визуальной сцены. Внутреннее образное сопоставление явления и его отрицания — его НЕТ, ситуация внутренней антиномии взаимопротиворечивых элементов становятся основой для непрерывного формирования смысла внутри художественного образа, символа.

Но А. С. Пушкин привносит в приведенные ситуации еще один угол зрения. В своем эпиграфе к «Пиковой даме» он обращает внимание читателя на недоброжелательность: *Пиковая дама означает тайную недоброжелательность*. Как будто исполняется идея Фихте о противостоянии Я и не-Я³ и Я проникается чем-то чуждым, ненаправленным, чем-то извне, в котором рождается нечто неуловимое, таинственное, хаотичное. И в то же время внутри Я возникает нечто чуждое, которое рождается совершенно бессознательно, спонтанно и внезапно. Бессознательно сам субъект производит нечто ненаправленное, находящееся вне его сложившейся внутренней структуры, в результате чего структура личности поглощается

³ Фихте И. Г. Сочинения. СПб., 1993. Т. 1. С. 76–95.

и нарушается, выводится из состояния покоя и равновесия. Не-Я выступает источником стихии, которая является для героев разрушительным элементом. Суть структурного НЕТ, т. е. расщепления Я и не-Я, его происхождение, градацию, различные смысловые полюса и связь с сюжетным конфликтом можно подробно проанализировать на примере уже упоминавшейся нами повести Достоевского «Двойник»⁴.

Вся вводная сцена «Двойника» построена на идентификации героя повести с патетически, в церемониально-высоком стиле представленным образом придуманного идеального Я, а также на отказе от собственного истинного образа и его замене идеальным образом самого себя. Этот иллюзорный «автопортрет» Голядкина по воле рассказчика сталкивается с окружающим миром текстовой реальности.

Одним из ключевых пассажей «Двойника» Достоевского можно считать диалог г-на Голядкина с доктором Крестьяном Ивановичем. Диалог этот, с одной стороны, обрисовывает фон фактических взаимосвязей истории с Голядкиным, с другой стороны, показывает мотивированные взаимосвязи вводной части повести. Здесь обнажается внутренний мир Голядкина, его различные стороны: состояние тревожного страха за собственную личность, чувство одиночества и одновременно ощущение самобытности и морального превосходства над окружающей реальностью. Этот автономный мир личности Голядкина скрыт за показной искусственной маской самоуверенности. Обе эти крайние стороны личности Голядкина (внутренний автономный мир тревоги и самоуверенный эффект показной маски)⁵ претерпевают неожиданные и внезапные

⁴ Литературным контекстом повести Достоевского «Двойник» занимается Н. Г. Михновец, которая отмечает имена А. Погорельского, Н. А. Мельгунова, Н. В. Гоголя, Е. П. Гребёнки, В. И. Даля. В мировой литературе в связи с «Двойником» Достоевского упоминаются Э. Т. А. Гоффман и Ч. Диккенс. Особое место в этом контексте принадлежит Гоффману, который насытил мотив двойничества совершенно новым эстетическим пониманием. — *Михновец Н. Г.* «Двойник» в историко-литературной переписке // Достоевский и мировая культура. 2004. № 20. С. 29–39.

⁵ Сценичность в эстетических взглядах Достоевского отмечает и О. Г. Дилакторская. Ср.: «Механичность движений заводной куклы повторена Достоевским с очевидной отчетливостью. Проявившаяся традиция кукольности может быть

эмоциональные изменения и повороты⁶. Очевидно, что речь идет не об обычном расхождении между реальным Я и идеальным, иллюзорным, воображаемым Я, между состоянием, естественно отвечающим его личности, и искусственно желаемым состоянием смелости и независимости, между состоянием личности, детерминированной агрессивным давлением социальной среды, и состоянием человека, свободно выступающего против социальной иерархии, имеется в виду сложная проекция ощущаемого Голядкиным диссонанса между его социальной ролью и целостностью его личности.

Социальная роль Голядкина имеет два стороны — подлинную и измененную. Подлинная роль весьма близка к реальной ценности личности Голядкина. Новая роль, в свою очередь, является проекцией иллюзорного идеального представления о себе самом на реальное поведение. Далее этот иллюзорный «автопортрет» сталкивается с окружающей текстовой реальностью. Это противостояние, с одной стороны, притягивает г-на Голядкина, но с другой стороны, является источником беспокойства. В целом видно, что тревога и страх за собственное Я у Голядкина были вызваны его слабостью и сильным давлением среды.⁷ В результате сильного внешнего давления

соотнесена, кроме творчества Гофмана, с вертепом, с картинами лубочного театра, кукольного балагана... Голядкин придумывает (вернее, по-своему повторяет много раз клишированное), вступает с известным в полемику, дает свою сценическую версию...» — *Дилакторская О. Г.* «Двойник» Ф. М. Достоевского в свете старых и новых жанровых форм драматургии // *Достоевский и мировая культура*. 1999. № 19. С. 29–30.

⁶ Еще в 20-е гг. XX в. В. В. Виноградов обратил внимание на «рисовки движений», «неожиданные пересечения рядов движений», «судорожную динамику изображаемых действий» и подтвердил это языковым анализом, указав на нагромождение многочисленных и повторяющихся определений, имитацию торжественного стиля с плеоназмами, продолжительные периоды декламации, речевую патетику с чертами бюрократического стиля и канцелярского разговорного диалекта. См.: *Виноградов В. В.* К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). М., 1976. С. 101–140.

⁷ Мы не разделяем мысли Альберта Ковача, который, говоря о двойном мире в «Двойнике» Достоевского, выделяет бесчеловечный и аморальный мир, репрезентированный домом Берендеева, и мир подлинной гуманности и ценностей, являющихся скорее объектами высшей реальности и идеала, который в определенные моменты приближается к личности Голядкина. Мы полагаем, что мир Андрея

нарушена целостность личности Голядкина, что обусловило появление не-Я личности героя. Чувство неопределенной, но постоянно усиливающейся опасности явно вызвано давлением петербургского общества и приобретает у г-на Голядкина параноидальные черты. Страх возможной неудачи иллюзорного «автопортрета» только усиливает параноидальное состояние Голядкина. Смена противоположных полюсов личности Голядкина отражается в изменении его маски: после беспокойной податливости, проявленной у доктора Крестьяна Ивановича, у г-на Голядкина, как только перестает действовать магнетизм докторских глаз, внезапно появляется агрессивный, насмешливый взгляд и самоуверенная усмешка:

Этот доктор глуп... крайне глуп. Он, может быть, и хорошо своих больных лечит, а все-таки... глуп, как бревно (с. 122)⁸.

Эти ситуации доказывают, что образ Голядкина постоянно соотносится с меняющейся внешней реальностью, а значит, и с самой собой. На основе внутренних противоречий и оппозиций постепенно формируется не-Я г-на Голядкина.

Если во второй главе раскрывается внутренний мир Голядкина и формируется его внутренняя оппозиция, то в следующей главе его иллюзорное представление о себе сталкивается с окружающей

Филипповича Берендеева нельзя упрощенно вставить в примитивные рамки бесчеловечности и аморальности. Этот мир все же не является однополярным и сам по себе не базируется лишь на негативных сторонах. Скорее всего, речь идет о вездесущей петербургской общественной иерархии, которая механически включает одиночку в схему отношений подчиненного и вышестоящего. И даже если эта табель о рангах в определенные моменты и может отвечать реальным социальным способностям данного героя, то вопрос о праве человека на протест против автоматизма и попытку изменить механическую расстановку фигур остается открытым. Речь идет о том, чтобы иметь свободный выбор и желание попытаться что-то изменить: например, иметь право пригласить на танец Клару Олсуфьевну, хотя неумение г-на Голядкина танцевать заранее дисквалифицирует его и обрекает на неудачу. Можно сказать, что речь идет об идейной начальной ступени «Записок из подполья». См.: Ковач А. Поэтика Достоевского. М., 2008. С. 85–86.

⁸ *Достоевский Ф. М. Двойник* // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л, 1972. Т. 1. С. 109–229. Здесь и далее при ссылках на это издание в круглых скобках указываются страницы.

текстовой реальностью. Реальность здесь представлена анонимной средой торгового Петербурга, в которой иллюзорность концепции собственного Я Голядкина только подтверждается. Затем изменившийся г-н Голядкин встречается с коллегами из департамента и общается с ними, исходя из своего внутреннего иллюзорного «автопортрета». Хотя это были знакомые ему люди, авторитет этих чиновников не представлял для г-на Голядкина никакой ценности и целостность его личности не была нарушена, плюрализм его внутреннего Я и его оппозиционного спонтанного не-Я постоянно присутствуют. Третье столкновение произошло при попытке посетить статского советника Олсуфия Ивановича. Эта среда представляет для г-на Голядкина высшую инстанцию. Образ собственного идеального (желаемого) Я у Голядкина неожиданно сталкивается с непреодолимым барьером. Изменение, произошедшее с личностью Голядкина, не принимается окружающими. Если Голядкин в сущности идентифицировался с образом своего придуманного второго желаемого Я, то эта идентификация после неудачной попытки посетить Олсуфия Ивановича явно нарушается. Негативная реакция окружающих обесценивает осознание Голядкиным собственной ценности, и у него снова происходит разделение двух полюсов — его реального Я, которое в привычной среде не привлекает внимания и не вызывает напряженности, и его второго Я, которое вызывает напряжение в его окружении и не принимается окружающей реальностью. Другое Я придумано г-ном Голядкиным, и он все больше теряет контроль над этой игрой. В результате анонимное и неконтролируемое не-Я все больше угрожает ему своей неидентифицируемой позицией. В конце третьей главы герой частично смиряется с обстоятельствами.

Конфронтация продолжает нарастать в четвертой и пятой главах. Неуклюжий г-н Голядкин — скучный и непривлекательный, переживающий по поводу образа своего придуманного Я, которое не хуже, чем у других, и полностью вписывается в высшее общество, оказывается в торжественной атмосфере бала у Клары Олсуфьевны. Г-н Голядкин, который в этом обществе является нежеланным гостем и который несколько часов назад был изгнан из дома Олсуфия

Ивановича, снова стремится проникнуть в это общество в качестве равноправного партнера и пытается попасть на бал. Г-ну Голядкину вновь требуется доказать, что его иллюзорное представление о ценности собственного Я принимается окружающими. Эта конфронтация в конечном счете нарушает целостность личности Голядкина и является причиной возрастания неопределенной силы внутри господина Голядкина и ощущения угрозы, с которой он не может справиться. После столкновения г-на Голядкина с присутствующими происходит настолько сильная девальвация его собственного Я, что он в отчаянии остается наедине со своим реальным Я, а его воображаемый иллюзорный «автопортрет» успешного г-на Голядкина, который мог бы быть принят высшими социальными авторитетами и социальный престиж которого находился бы на самом высоком уровне, окончательно разрушается. В этот момент наступает *НЕТ* для господина Голядкина и его иллюзий. *Не-Я* вполне определенно приобретает визуальную форму и усиливает свое присутствие и участие в жизни господина Голядкина. Г-н Голядкин остался сам с собой, наедине с тем самым г-ном Голядкиным, каковым в действительности и был. Его желание стать кем-то иным, однако, было настолько сильно, что обособилось от него в форме шизофренического представления другого лица, *не-Я*. Навязчивое представление г-на Голядкина о его иллюзорном успехе в обществе реализуется в форме другого персонажа — его двойника. *Не-Я* определенно обретает облик двойника и начинает играть в независимую от Голядкина игру. С этого момента Голядкин не играет, а им играют. Его внутренний соперник — *не-Я*, к которому субъект Голядкина относится как к оппозиции, отрицанию, противоречию, амбивалентности, берет на себя роль демиурга игры.

Если г-н Голядкин с самого начала находился на границе нескольких смысловых плоскостей, то теперь одна из этих плоскостей, обособившись, превратилась в независимого иллюзорного противника Голядкина, *не-Я*, который проникает в структуру текста. Для читателя действительное присутствие двойника в реальности г-на Голядкина не совсем понятно. Отнюдь не ясно, видят ли этого двой-

ника и другие персонажи текстовой реальности или нет.⁹ Рассказчик перенял перспективу, ограниченную возможностями психического состояния Голядкина, настолько, что читатель потерял возможность отделить в текстовой реальности видения Голядкина от событий, которые реальны и для других персонажей.

Этим как бы была завершена повествовательная традиция и новаторство как Пушкина, так и Гоголя. С этого момента рассказчик начал наблюдать за историей Голядкина посредством запутанной логики его амбивалентной психики. И уже неясно, *что* происходит лишь в болезненном сознании Голядкина, а *что* видят и другие персонажи из его окружения. Именно таким образом понимаемую двойственность, при одновременном присутствии нескольких точек зрения, мы считаем совершенно принципиальной для интерпретации текста Достоевского.

В следующей главе Голядкин, ощущая явную внутреннюю оппозицию Я и не-Я, сталкивается с окружающей реальностью. У самого Голядкина проявляется тенденция преуменьшить значение публичной девальвации ценности его личности на балу у Клары Олсуфьевны и обособить представление о себе в форме призрачного не-Я в фигуре двойника. Целостность личности у Голядкина частично восстанавливается и его внутренняя напряженность ослабевает с появлением новых аргументов в поддержку его публичных действий. Г-н Голядкин выясняет, как его изменение и его вчерашний публичный скандал воспринимаются окружающими. Таким образом нарушается общепринятый эстетический авторитет привилегированного положения рассказчика, который в этом

⁹ Нельзя согласиться с толкованием А. Волла, который считает двойника продуктом воображения. «Этого двойника Голядкина не существует, он продукт чистой фантазии, который приходит к чиновнику из выписанных им справок, из прочитанной им литературы и из петербургского мифа». — *Woll A. Doppelgänger. Frankfurt am Main, 1999. S. 370.* О существовании двойника в текстовой реальности, его регистрации другими персонажами свидетельствуют главы 6–10. Это подтверждает также толкование А. Ковача: *Ковач А. Поэтика Достоевского. С. 91.* В этой ситуации важна прежде всего амбивалентность: с одной стороны, двойник предстает как реальная фигура, с другой — это плод больной фантазии г-на Голядкина.

случае не то что не предлагает читателю ориентацию в текстовой реальности, а, наоборот, усложняет эту ориентацию.

В департаменте г-н Голядкин сталкивается с двойником-злоумышленником. В данный момент г-н Голядкин в своей социальной роли полностью совпадает со своим реальным Я. Эта роль, роль незаметного чиновника без какого бы то ни было стремления как-то выделиться из толпы, признана его непосредственным чиновничьим окружением, она не вызывает никакого напряжения. Окружающие чиновники, с одной стороны, подтверждают реальность второго г-на Голядкина, двойника, однако, с другой стороны, наличие двойника ставится под сомнение, предполагается, что двойник является только внутренним конструктом г-на Голядкина. Но новый чиновник, тезка Голядкина, реален, виден всем присутствующим. Однако окружающие не воспринимают его в качестве двойника Голядкина. Из разговора Антона Антоновича с г-ном Голядкиным-старшим следует, что совпадение внешнего вида обоих Голядкиных не замечено их обычным окружением. Антон Антонович отмечает его лишь после напоминания Голядкина.

И знаете, Яков Петрович, это даже чудесное сходство... сначала я и не заметил почти. Не знаю, право, отчего не заметил до тех пор, покамест вы не напомнили (с. 149–150).

Г-н Голядкин обнаруживает, что о скандале, случившемся с ним на балу, в его ближайшем окружении никто либо ничего не знает, либо не придает этому особого значения. Даже новый чиновник — новый г-н Голядкин — не вызвал в департаменте никакого удивления. Таким образом, г-н Голядкин может с некоторым облегчением констатировать, что, собственно, ничего особенного не происходит и непосредственно ему ничто не угрожает. Но внутреннее напряжение Я и не-Я продолжается и усиливается, так как двойник является составной частью жизни г-на Голядкина и постепенно вытесняет его с официальной должности.

Глава седьмая показывает нового чиновника, нового г-на Голядкина — человека униженного, боязливого, запуганного и робкого,

которого подлинный г-н Голядкин должен был бы взять под свою защиту. Оба как осуществление внутренней оппозиции Я и не-Я встречаются в квартире г-на Голядкина-старшего, и г-н Голядкин-старший изливает своему новому коллеге душу. Но и здесь есть опасение в том, что разговор состоялся лишь в раздвоенном воображении г-на Голядкина-старшего. На данном этапе сюжета новый г-н Голядкин полностью отвечает повседневному образу подлинного г-на Голядкина и его естественному состоянию до изменения. Нахождение близкого человека с такими же качествами личности вызывает у г-на Голядкина-старшего чувство счастья. В то же время оказывается, что факт морального превосходства г-на Голядкина-старшего над окружающими далек от истины. Из его разговора с новым коллегой следует, что и он чувствует потребность плести интриги. Интриги должны стать ответом на обиды, которые ему были нанесены. Интриги — это доказательство сложноструктурованного Я и его оппозиции, постоянной конфронтации субъекта с разными гранями его личности.

...мы с тобой, Яков Петрович, будем жить, как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести (с. 157).

Эта ранее скрытая часть исходной личности Голядкина (доказательство многогранности и широкого спектра противоречивых проявлений не-Я) теперь проявляется и становится одной из причин параноидального страха Голядкина перед неизвестным врагом, который не стесняется использовать любые средства, чтобы уничтожить его. В этих местах текста чувство страха и опасения преследований начинает доминировать над всей историей Голядкина. Его активность превращается в смирение, наступательная манера заменяется оборонительной. В состоянии Голядкина появляются признаки мании преследования. Таким образом конфронтация Я и не-Я имеет явные последствия в психическом состоянии личности г-на Голядкина.

В последующих главах кардинально меняется характер г-на Голядкина-младшего: из человека робкого и учтивого он становится человеком коварным, подлым и вероломным. Конечно, все это рассматривается с точки зрения г-на Голядкина-старшего. Г-н Голядкин-младший достаточно точно отвечает представлению успешного и ценимого окружающими чиновника. В глазах г-на Голядкина-старшего новый г-н Голядкин полностью перехватывает его нынешнюю роль чиновника. Исходные амбиции г-на Голядкина-старшего в виде внутренней оппозиции Я и не-Я как будто материализовались в фигуре нового, успешного г-на Голядкина-младшего, сначала заменившего г-на Голядкина-старшего в роли чиновника, а затем и полностью вытеснившего его из жизненной роли. Конечно, читатель располагает недостоверной точкой зрения рассказчика, который передает свои взгляды и взгляды персонажа¹⁰. Существует кардинальное различие между тем, интерпретирует ли рассказчик текстовую реальность в соответствии с точкой зрения других персонажей этой реальности или смотрит на нее в соответствии с предвзятым взглядом только одного из них. Наряду с этим выясняется, что субстанцией сюжета является сложная реляционная оппозиция Я и не-Я, а фигура двойника — ее внешнее проявление. Все существенное происходит в ситуации внутренней антиномии.

Г-н Голядкин-младший, в частности, реализует существующие амбиции г-на Голядкина-старшего, который пытался отождествить свое реальное поведение с иллюзорным представлением о своем Я. Навязчивая параноидальная идея г-на Голядкина о г-не Голядкине-младшем начала преследовать своего создателя, что привело к разрушению его личности. Первоначальное столкновение навязчивой идеи о собственном иллюзорном Я с его вхождением в новую социальную роль вызывало конфликт, кульминарование которого завершилось общим кризисом личности Голядкина.

Однако проекция идеального представления в форме двойника у г-на Голядкина-старшего не является сознательным управляемым процессом, это результат неконтролируемого болезненного раз-

¹⁰ На этот сплав взгляда повествователя и персонажа обратил внимание В. В. Виноградов. См.: Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля... С. 128.

двоения личности, возникшего под сильным внешним давлением окружающей реальности или, точнее — под субъективным ощущением этого давления.

Сюжет в следующих главах развивается в быстром темпе: конфликт в департаменте и посрамление г-на Голядкина-старшего, быстрая смена картин улицы, жилища Голядкина, вестибюля дома Андрея Филипповича, ресторана, департамента и весьма неприветливой природной сценерии ноябрьской погоды. Петербургский интерьер и экстерьер временами исполняют роль противника Голядкина. Передвижение Голядкина по Петербургу становится похожим на блуждание. Ночные видения во сне и полусне перекрываются болезненными представлениями расколотого сознания. Все больше и больше проглядывает отчетливое различие между оценкой картин окружающей реальности другими персонажами и интерпретацией происходящих событий самим Голядкиным. В этом смысле все большее значение приобретают взгляды камердинера Петрушки и роли случайных свидетелей. Письма, адресованные Голядкиным своему ближайшему окружению, служат доказательством явно разных интерпретаций одной и той же реальности г-ном Голядкиным и его окружающими.

Первоначально нейтральная позиция социального окружения по отношению к Голядкину становится отчетливо негативной. Даже его приветливый коллега Антон Антонович резко отвергает г-на Голядкина. Антон Антонович не понимает странного поведения Голядкина, который из укрытия наблюдает, что происходит в канцелярии, и последующую выходку Голядкина в департаменте считает выходящей за границы приличий. Сцена отчаянной уличной погони и преследования г-на Голядкина-младшего в экипаже свидетельствует об окончательном разрыве г-на Голядкина с реалистичной оценкой окружающей ситуации. Внутреннее разрушение личности Голядкина проявляется в разрушении внешнем — его одежда оказывается совершенно изорванной.

Сапоги, панталоны и весь левый бок его были совершенно в грязи, штрипка на правой ноге оторвана, а фрак даже разорван во многих местах (с. 208).

В сцене в трактире над г-ном Голядкиным окружающие смеются вплоть до того момента, когда он окончательно онемевает. В это мгновение большое сознание г-на Голядкина замирает от внезапного озарения, что речь идет о его жизни. Две заключительные кульминационные сцены — сцена у Его Превосходительства и ночная сцена у кучи дров — внутренне связаны между собой. Здесь кульминирует образ униженного и совершенно измученного г-на Голядкина, который находится на пределе сил в борьбе с самим собой и с желанием быть равноценным партнером для Его Превосходительства. В этом кроется смысл слов, который он хочет высказать:

Он другой человек, ваше превосходительство, а я тоже другой человек; он особо, и я тоже сам по себе; право сам по себе, ваше превосходительство, право, сам по себе; дескать, вот оно и как. Дескать, походить на него не могу; перемените, благоволите, велите переменить — и безбожный, самовольный подмен уничтожить... не в пример другим, ваше превосходительство (с. 213).

Но здесь ему не может помочь даже сама верхушка петербургского общества. Все это теперь лишь невидимая борьба с самим собой — *Я* и *не-Я*, в которой человек совершенно одинок. С одной стороны, он осознает свое высшее, привилегированное в природном мире положение, а с другой стороны, это привилегированное положение, как будто в кривом зеркале, подвергается осмеянию, пародийному раздвоению, но опять же достаточно равнодушному, безмянному. Как будто человек даже самой своей деятельностью создает пародийный повтор всех своих поступков. Совершенно исключительной деталью следующей сцены служит яркий блеск лакированных сапог. Вся ситуация вызвала в салоне Его Превосходительства сильные эмоции. И перед ними предстает униженный человек, вернее, то, что от него осталось.

Мы показали, что в структуре повести Достоевского «Двойник» нескольких перспектив и реальностей. Первоначальная граница гармонической мечты и дисгармонической реальности постепенно сменяется напряжением внутри Я и ощущение резкой негации в виде НЕТ, которым человек ограничен. В характере Голядкина видны черты природной застенчивости, меланхоличности, робости и неуверенности в себе. Но герой подвергается давлению со стороны петербургского общества, которое формирует общее представление об идеале своей социальной среды. Этот идеал предполагает напористость, успешность и амбициозность. Если г-н Голядкин хочет попасть в светское общество и занять там равноправную позицию, он должен быть таким, как остальные. Под давлением всеобщего петербургского идеала у г-на Голядкина формируется представление об идеальном Я и стремление стать равноправным партнером социальной среды. Если реальным предпосылкам личности Голядкина отвечает определенная социальная роль, то появление его не-Я в виде двойника вызывает стремление изменить эту естественную и исходную социальную роль. Реальное Я героя с самого начала этой истории подавлено, и г-н Голядкин внутренне полностью отождествился с идеальным представлением о мире. Природная сущность личности Голядкина была заслонена, инициативу перехватил его иллюзорный «автопортрет». В столкновении со знакомой и с анонимной социальной средой г-н Голядкин вышел за рамки предписанной социальной роли. И если анонимная среда принимает изменение г-на Голядкина, то знакомая среда в виде высшего петербургского общества, наоборот, девальвирует идентификацию Голядкина с субъективным образом личности.

После нескольких все более интенсивных столкновений г-на Голядкина с обществом личность героя шизофренически расщепляется до представления собственного двойника. Реальное Я Голядкина оказывается настолько разрушенным, что не способно реалистично оценить ситуацию. В двойнике Голядкина персонализировался образ собственного Я, каким он желал бы быть. Не-Я г-на Голядкина обособилось в форме своеобразной фигуры двойника как стихийной стороны его мысли.

Произошло также структурное изменение повести. Рассказчик настолько отождествляет себя с Голядкиным, что теряется естественная коррекция между параноидальным сознанием Голядкина и тем, как текстовую реальность воспринимают окружающие персонажи. Двойник выглядит как сплав агрессивности и честолюбия. Основным и все возрастающим чувством г-на Голядкина становится чувство утраты идентичности, он боится быть окончательного вытесненным из реальности. Таким образом, итоговый коллапс личности Голядкина и его социальной роли является результатом внутреннего напряжения личности главного героя и давления агрессивной и при этом постоянно двоящейся петербургской социальной среды. Здесь с *НЕТ* как символом человеческого ограничения ассоциируется ощущение нестабильности, потеря человеком ориентации в запутанной социальной иерархии, проблема реальной интеграции человека в окружающий мир в качестве его равноценной части, а также уровень риска, связанного с выходом человека за рамки предписанной роли. Итоговый психический срыв и паранойя оцениваются не как случайное следствие психической индивидуальной нестабильности человека, а как метафора сложной проблемы сосуществования человека с окружающим миром. В образе г-на Голядкина не просто показан крах *Я*, а прежде всего разрушено представление, что в рамках *Я* не существует *НЕТ*, представление о равноправной интеграции человека в окружающий мир и о возможности отклониться от предписанной роли. С точки зрения эстетики стихии это не только потеря авторитета рассказчика и его уникальной позиции в тексте, но прежде всего метафора потери привилегированного положения человека в мире в целом. Человек по отношению к окружающей действительности наделен осознанием своего отличия, но это осознание постоянно подвергается осмеянию. Ситуация в «Двойнике» Достоевского с этой точки зрения становится иронической парафразой осознания человеком своего отличия и привилегированного положения в мире.

Г-н Голядкин, так же как и Германн из «Пиковой дамы», желает вмешаться в ход событий. Оба пытаются вырваться из предопределенного круга. Свобода их личности и естественное развитие

их внутреннего мира, обусловленные их характерами, наткнулись на прочно установленный фундамент правил и ограничительных барьеров, они должны принять ограничительные схемы внешнего мира. Оба пытаются найти возможный выход из стесняющего их мира норм и запретных ограничений. В то время как Германн ищет в пространстве всеохватывающего беспорядка карточной игры возможный проход в запретную область, г-н Голядкин хочет вмешаться волевым порядком в упорядоченную структуру петербургского общества. Оба выступают против некой целостности с прочно установленными границами и правилами. Но ни один из них не может изменить границ мира, они лишь живут этими иллюзиями. Так, в «Пиковой даме» играет не Германн, играют им. Так же точно г-н Голядкин с самого начала оказывается влекомым совершенно иной, безличной силой, принявшей облик не-Я. Анонимная и прочно построенная иерархия и стабильная упорядоченность петербургского мира вызвали в нем такой ужас, что он пытается взломать их собственной инициативой и не видит, что хотя он вмешивается в ход событий, но не он является инициатором движения, а в движение его приводит неопределенная и ничем не контролируемая сила в его собственном сознании. Заметим, что в таком же ужасе стоял перед памятником Петру I и Евгений. Однако в случае Голядкина оппонент не имеет персонифицированной фигуры и явно не выражен, хотя может показаться, что в рассказе есть такая фигура в виде двойника. Но двойник — это всего лишь малая часть стихийной оппозиции Я и не-Я. Эта сила также не выражена и в повести Гоголя «Нос». Г-на Голядкина с самого начала движет вперед хаотическая сила, под влиянием которой он слепо кидается на ограждающие стены, не ведая, что изменяются не стены, изменяются границы в его сознании. Кажется, что г-н Голядкин попал в ловушку по своей собственной воле, но в действительности им играет, как лодкой в открытом море, такая же мощная, безликая, бесформенная, могучая стихия, которая приводит г-на Голядкина в состояние аморфной органической массы. Изменение организма г-на Голядкина произошло под влиянием взаимоотношений внутри субъекта и внешней силы. Эта сила представляется как аморфная, неупорядоченная и не имеющая

никакой цели, в ней ощущается стихия, скрытая энергия, которая превращает структурированную реальность в неупорядоченную материю. Только на первый взгляд кажется, что всю игру разыграл г-н Голядкин, и эта игра в конце концов поглотила его. Но очевидно, что г-н Голядкин никакой игры не разыгрывал, а игра (или сочетание игр) началась сама по себе. Так же, как одиночка в повести «Нос», г-н Голядкин вырвался из общего порядка. Цирюльник Иван Яковлевич и майор Ковалев сталкиваются с носом, г-н Голядкин — со своим предполагаемым двойником или фактическим коллегой, а Грегор Замза (герой новеллы Ф. Кафки «Превращение») — со стихией не-Я собственной персоны, органической неупорядоченной массой, в которую он превратился, и одновременно — с упорядоченным и прекрасно структурированным полюсом «они».

Однако необходимо напомнить еще об одном аспекте вышеупомянутых текстов А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Во всех случаях в художественном тексте присутствует зона определенности, т. е. установленных правил, четких геометрических границ, законченности, предсказуемости, предопределенности. Для того чтобы феномен упорядоченности был понят в контексте, рассмотрен как явление, он должен быть подвергнут своей сущностной антиномии, своей оппозиции, своему НЕТ. Упорядоченность данного феномена должна проявиться в ходе зарождающихся оппозиций и противоречий, она должна быть подвергнута ходу противоречивых энергий, их субстанциальным источником является антиномия. Таким образом, художественный символ становится сценой, на которой неограниченно разворачиваются противоречивые действия. Мир единого целого с определенностью геометрических границ вырастает на фоне антиномичного НЕТ, т. е. разнообразного вида беспорядка. Только сопротивление НЕТ придает определенности и упорядоченности форму и доказывает ее сущность. НЕТ своей оппозицией придает форму упорядоченности, а упорядоченность обратным ходом выявляет беспорядок и энтропию. Обе позиции данной антиномии — «феномен» и его противоположность НЕТ в процессе взаимного взаимодействия проясняются, придавая друг другу соответствующую форму. Определенность в напряжении

с неопределенностью обретает лицо, и это лицо определенности (каменная, механическая упорядоченность Петербурга, мир без карточного риска, человек и его место в бюрократической иерархии, единое целое мира однозначности без альтернатив) ретроактивно придает контуры исходному «невидимому» состоянию неопределенности (неопределенность, мир с альтернативами и неясными границами, спонтанное и непредсказуемое действие человека, нечеткость границ реальности, случайность, риск непредсказуемости, энтропия, стихия, иррациональность). В произведении искусства как символу явления обретают свое оформление. Неопределенность как часть напряженности явлений в процессе взаимодействия со своими антиподами (определенностью) становится необходимым условием становления определенности. Господин Голядкин (нос, карточная игра, Петербург, событие, поддающееся пересказу) вырвался из своей предопределенности, и так возник его двойник, не-Я. Отношения между Я и не-Я создают как лицо господина Голядкина, так и лицо его антипода, двойника. Двойник стал настолько близок к своему антиподу, что начал ему угрожать. Но и господин Голядкин, как источник энтропии, стихии, беспорядка, становится опасным для петербургского упорядоченного мира. Таким образом, господин Голядкин и его НЕТ — это угроза миру определенности, ограниченности петербургской иерархии. С одной стороны, он смешон, является пародией на собственные усилия, с другой стороны, он — зародыш разлада всей системы. Мир определенности, ограниченности и упорядоченности и мир неопределенности, открытости и энтропии, таким образом, в равной степени просвечивают друг друга в художественном символе и обнажают свои лица. Для того чтобы явление показало свое лицо и суть своего взаимоотношения, ему обязательно нужна его противоположность, его НЕТ.

Бердяев назвал повесть «Двойник» «экзистенциальной диалектикой человеческого раздвоения». С нашей точки зрения, речь идет о раздвоении между миром упорядоченности, структурированности и миром неупорядоченности, стихии и хаоса в виде НЕТ и не-Я. Г-н Голядкин отделяется от иерархического мира петербургской структуры и сам является частью стихийного потока безграничной

материи. Метафора повести ведет к постижению целого, в котором рядом с материей структурно упорядоченной занимает свое постоянное место материя неупорядоченная в полном ее составе — бесформенная, аморфная, без внутренней структуры, темная, закулисная, неясная, эмпирически не проверенная и не исследованная человеком, с незапамятных времендвигающаяся собственным путем, а упорядоченность — это только крошечный островок в ее бесконечном движении и неограниченном размахе. Эстетическая ситуация «Двойника» также рассматривается с этической точки зрения. В повести можно найти множество мест, где окружающие ведут себя по отношению к г-ну Голядкину с состраданием, с пониманием, но одновременно не желают, чтобы г-н Голядкин переступал их порог. С этой точки зрения мы могли бы подвергнуть повесть Достоевского анализу и определить степень участия внешнего мира в судьбе Голядкина. Можно предположить преобладание участия и сочувствия, хотя и с известной осторожностью. Иную роль играет г-н Голядкин-младший, но и здесь мы не можем быть уверены в том, насколько г-н Голядкин-младший агрессивен и в какой мере его агрессия существует лишь в параноидальном видении г-на Голядкина-старшего.

Благодаря потоку повествования читатель становится участником движения стихийных событий, спонтанного движения, произвольных изменений и непосредственного выражения изначальной безграничности. Достоевский дает возможность высказаться этой стихийной плоскости именно через формальные процедуры, которые расщепляют монолитность структуры на аморфные формы плюралистических событий. Посредством раздвоенного сознания *Я* и *не-Я* через текстовую структуру проходит поток спонтанного и ненаправленного движения. Посредством раздвоения текст соотносится не только со стабильностью и упорядоченностью мира, но и с непрерывной метаморфозой, в которой постоянно происходят *деяния* и взаимопроникновение организованного и неорганизованного. И именно это напряжение между упорядоченностью и неупорядоченностью реальности способно создать иллюзию со-

стояния непрерывного движения и изменения и дать представление непрерывного деяния, длительности, континуума.

Безусловно, еще более существенно, чем проявление этического, т. е. всегда субъективного и априорно предусмотренного, безразличное проявление материи, которая распространяется в непреодолимом движении и не несет в себе вообще ничего персонифицированного. Этот взгляд в материю искусственно вкладывает человек. Материя абсолютно безучастна (не-Я) в своем извечном движении и распространении, и частью этого безучастного извечного движения на некоторое время стал г-н Голядкин, который интересен отнюдь не смешными поступками, но прежде всего своим полным одиночеством в центре безучастного деяния равнодушной материи. Никто не обращает на это внимания и никоим образом не вмешивается. Все есть лишь безбрежная длительность бесконечного движения материи и ее никуда не направленное стихийное проявление и извечное безличное движение. Лишь человек в своей ограниченности, узкой определенности вкладывает в картину вечного движения беспорядочной материи свой образ: когда-то — дьявола, а когда-то — Бога. Или как результат: *Я есть постоянно кто-то другой, Я есть не-Я.*

Глава 2

«РОКОВЫЕ ЯЙЦА»: БУЛГАКОВСКОЕ НЕ МАССМЕДИАЛЬНОЙ ГОНКЕ ЗА СЕНСАЦИЕЙ¹

Сатирические произведения Михаила Булгакова многослойны. Сатира всегда как минимум двуслойна, так как за ее первым поверхностным слоем всегда таится другой, изменяющий модус передачи первого, достаточно часто прямо противоположный ему. Такова природа сатиры с древних времен — с виду утверждая первое, она в то же время отрицает его. Так было у Кантемира, у Фонвизина, точно так было у Гоголя и Салтыкова-Щедрина, когда писатели направляли острие своих произведений чаще всего против одного основного явления социальной жизни, которым возмущались, которое осуждали и заостряли на нем внимание читателей. Но Булгакову одной мишени не хватает — в своих сатирических произведениях он в этот второй план включает многие другие контекстуальные пласты, причем некоторые из них, кажется, нацелены не только на насущные социальные вопросы. В этом отношении можно напомнить о сходстве таких произведений М. Булгакова, как «Роковые яйца» и «Собачье сердце», с произведениями чешского писателя Карела Чапека, например, с его романами «Война с саламандрами» или «Кракатит» («*Válka s Mloky*», «*Krakatit*»), о которых Сергей Никольский пишет: «В произведениях Чапека фантастика сочетается с объективным наблюдением за жизнью. Создавая ситуации,

¹ Глава написана при поддержке международного грантового проекта Erasmus+ KA220-NED № 2021-1-SK01-KA220-NED-000022917 «Иновация концепции и учебного плана программ докторантуры и повышение их эффективности» (*The innovation of the concept and curriculum of doctoral study programs and increasing their effectiveness*).

сцены и типы, автор постоянно пытается сохранить логику жизни, ее внутренние отношения с фантастической гипотезой» (перевод на русский язык наш. — *Й. Д.*)².

О том же заявляет и Н. А. Плаксицкая, утверждая, что «следует также подчеркнуть, что выстроенный по законам сатирической художественности мир у Булгакова — это не замкнутая структура. Его пространственно-временные параметры совпадают с реально-историческим бытием человека»³. О сложных отношениях между «серьезной реальностью» и сатирическим («смеховым») планом произведений Булгакова говорит и С. А. Жукова в исследовании, посвященном романам М. А. Булгакова⁴.

Произведение «Роковые яйца» (1924) могло бы рассматриваться как своего рода антиутопический текст, указывающий на опасность всякого научного открытия, каким бы оно ни казалось на первый взгляд полезным. Но в булгаковском тексте можно также найти намеки на роль власти, на ненадежность институций и индивидов, на опасность активных невежд...

В этой главе мы хотим показать, как в «Роковых яйцах» изображаются массмедиа, преимущественно газеты, и их представители, сыгравшие в завязке повести достаточно весомую роль, несмотря на тот факт, что сам центральный персонаж, профессор Персикив, газет не читал⁵. В ходе анализа произведения мы прежде всего

² *Nikolskij S. Fantastika a satira v dile Karla Čapka. Praha, 1978. S. 315.*

³ *Плаксицкая Н. А. Сатирический модус человека и мира в творчестве М. А. Булгакова: На материале повестей 20-х годов и романа «Мастер и Маргарита» : дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2004. URL: <https://www.dissercat.com/content/satiricheskii-modus-cheloveka-i-mira-v-tvorchestve-ma-bulgakova-na-materiale-povestei-20-ki>- (дата обращения: 04.05.2024).*

⁴ См.: *Жукова С. А. Ирония в романах М. А. Булгакова: «Театральный роман», «Жизнь господина де Мольера», «Мастер и Маргарита» : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003. URL: <https://www.dissercat.com/content/dialog-i-satira-na-materiale-russkoi-i-avstriiskoi-satiry-pervoi-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 04.05.2024).*

⁵ «Газет профессор Персикив не читал, в театр не ходил...». — *Булгаков М. А. Роковые яйца. // Булгаков М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 3 : Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце. Рассказы. Фельетоны. М., 1989. С. 46. Далее при цитировании этого произведения в круглых скобках указываются страницы.*

обратим внимание на то, как неопытный и не знакомый с практикой работы массмедиа профессор стал их жертвой.

Как указывается в тексте повести, после неожиданного открытия Персиковым интенсифицирующего влияния красного луча на активность и жизнеспособность животных, массмедиа стали интересоваться профессором и его открытием. Сначала это было почти незаметно, так как пошли «как-то вскользь и очень туманно» (с. 56) только неясные слухи, после которых «на 20-й странице газеты “Известия” под заголовком “Новости науки и техники” появилась короткая заметка, трактующая о луче» (с. 57). Мелочная, неконкретная, невыразимая (20-я страница, рубрика о науке — кто на нее обращает внимание?!) информация о луче, которая нуждается в проверке, искажала даже имя профессора, так что потенциал возбудить общий интерес ни в коем случае не имела.

К несчастью профессора — а как оказалось в дальнейшем, и всего государства — на нее обратил внимание один из молодых репортеров, Альфред Аркадьевич Бронский, который на другой день явился к профессору, вооруженный достаточной дерзостью, блокнотом, визитной карточкой, свидетельствующей о его причастности к конъюнктурным журналам «Красный огонек», «Красный перец», «Красный журнал», «Красный прожектор» и газете «Красная вечерняя газета». И когда профессор решил не принимать его, репортер, применив инструмент натиска, заявил, что он послан от имени ГПУ⁶ и что просит информации для журнала «Красный ворон»⁷, сотрудником которого он является тоже. Многократное упоминание прилагательного «красный» в названии всех газет и журналов, с которыми Бронский сотрудничает, указывает на их идеологическую окраску. Лишая таким способом редактора независимости, Булгаков

⁶ Государственное политическое управление (ГПУ) при НКВД РСФСР — орган государственной безопасности в РСФСР, учрежденный в 1922 г.

⁷ Само название журнала «Красный ворон» совмещает парадоксальным образом прилагательное «красный» со словом «ворон» и пародирует вместе с остальными названиями тенденцию включать в названия самых разных субъектов это прилагательное, указывая таким образом на их идеологическую направленность и причастность.

намекает на предположительную тенденциозность в передаче им информации.

Кроме того, уже сама визитная карточка, с указанием всех журналов и газет, с которыми Бронский сотрудничает, дает представление о том, что это, по сути, чванство: серьезно сотрудничать с пятью печатными органами, причем «Красный ворон» является шестым, вряд ли возможно. Примечательно еще и то, что все это «напечатано изящным шрифтом» (с. 57). Достаточно подробно описывается внешность Бронского: «...молодой человек с гладковыбритым маслянистым лицом. Поражали вечно поднятые, словно у китайца, брови и под ними ни секунды не глядевшие в глаза собеседнику агатовые глазки. Одет был молодой человек совершенно безукоризненно и модно. В узкий и длинный до колен пиджак, широчайшие штаны колоколом и неестественной ширины лакированные ботинки с носами, похожими на копыта. В руках молодой человек держал трость, шляпу с острым верхом и блокнот» (с. 58). В глаза бросается противоречие между не очень привлекательным лицом репортера и его опрятной одеждой, дополненной тростью и блокнотом, что, с учетом его «красной» идейной установки, вызывает сомнения в серьезности и профессиональном опыте журналиста.

Возникший контраст чуть позже усиливается еще двумя деталями. Первая — репортер задает «любительские», непрофессиональные вопросы:

Правда ли, что в течение двух суток из икры можно получить 2 миллиона головастиков?

— Из какого количества икры? — вновь взбеленясь, закричал Персиков. — Вы видели когда-нибудь икринку... ну, скажем, — квакши?

— Из полуфунта? — не смущаясь, спросил молодой человек (с. 59).

Второй примечательной деталью, свидетельствующей не только о полной некомпетентности репортера в области данной отрасли науки, но и о его профессиональной журналистской некомпетент-

ности, является реакция Бронского на замечание Персикова о стиле его речи:

— И вот мне непонятно, как вы можете писать, если вы не умеете даже говорить по-русски. Что это за «пара минуточек» и «за кур»? Вы, вероятно, хотели спросить «насчет кур»?

Бронский почтительно рассмеялся:

— Валентин Петрович исправляет.

— Кто это такой Валентин Петрович?

— Заведующий литературной частью (с. 72).

Бронский откровенно признает, что его тексты необходимо исправлять, и это берет на себя не специалист по текстам научного или специального профиля, а человек совсем непригодного для корректировки фактологических текстов профиля.

Таким образом, посредством прямой и косвенной характеристики Булгаков иронизирует над Бронским, раскрывает его непригодность к профессии репортера, указывает на его поверхностное отношение к фактам, на слабое владение русским языком. То, что подчеркивается, связано с показухой: опрятный, модный вид, внушительная визитная карточка, указание на количественные приметы репортерской деятельности, идейность — все журналы и газеты, судя по их названиям, «правильно» ориентированы.

Между профессором и Бронским завязался разговор, в ходе которого благожелательный слащавый тон репортера служил прикрытием его манипуляций. Репортер открыто льстил профессору, используя в своей речи многочисленные преувеличения-штампы, например, утверждая, что его привело к профессору «известие о... мировом открытии, прогремевшее по всему миру» (с. 58). Профессор замечает, что Бронский записывает что-то, хотя он еще не сказал ни слова, или, наоборот, записывающий пишет много тогда, когда он сообщил очень мало информации. Это несоответствие вызывает у профессора сомнение в том, насколько точно репортер воспроизводит передаваемую ему информацию, и он даже подозревает его в шантаже. Бронский же ведет себя как опытный манипулятор: он

то не реагирует на вопрос профессора, то выбирает из его вопросов лишь один, то задает профессору вопросы, приводящие его в эмоциональное возбуждение. В результате Бронский добивается своего: получает сведения. Примером такой ситуации, в которой наглядно видно, как опытный репортер-манипулятор добивается своей цели, можно считать следующий фрагмент интервью:

— Получаются гигантские организмы?

— Да ничего подобного! Ну, правда, организмы, полученные мною, больше обыкновенных... Ну, имеют некоторые новые свойства... Но ведь тут же главное не величие, а невероятная скорость размножения, — сказал на свое горе Персиков и тут же ужаснулся. Молодой человек исписал целую страницу, перелистнул ее и застрожил дальше.

— Вы же не пишете! — уже сдаваясь и чувствуя, что он в руках молодого человека, в отчаянии просипел Персиков. — Что вы такое пишете? (с. 59).

Чередование прямой передачи фиктивного интервью и замечаний, исходящих от рассказчика, дает понять, насколько неуравновешен Бронский и беспомощен профессор Персиков, который чувствует фальшь и безрезультатно пытается предотвратить катастрофу:

Бриллианты загорелись в глазах молодого человека, и он в один взмах исчеркал еще одну страницу.

— Правда ли, что это вызовет мировой переворот в животноводстве?

— Что это за газетный вопрос, — завыл Персиков, — и вообще, я не даю вам разрешения писать чепуху. Я вижу по вашему лицу, что вы пишете какую-то мерзость! (с. 59).

Кульминация интервью наступает тогда, когда Бронский просит у профессора фотографии, и тот, возмущенный, вызывает помощника Панкрата, чтобы выгнать наглого репортера. Но Брон-

ский ловко, как и подобает репортеру его покроя, покидает помещение:

— Честь имею кланяться, — сказал молодой человек и пропал (с. 60).

Сама встреча предстает как полное искажение ожидаемого читателем подхода репортера к встрече с ученым. Вместо того, чтобы узнать хотя бы основы той научной дисциплины, которой профессор Персиков занимается, Бронский показывает свою полную неосведомленность, вместо того, чтобы дать профессору возможность или отказаться от интервью, или ограничиться тем, что он считает нужным, он агрессивно реагирует. Вместо желания получать и передавать факты мы видим у Бронского неуважение к фактам и желание немедленно их перерабатывать в соответствии со своими основными целями: найти в получаемой информации то, что можно превратить в сенсацию, возбудить шум, быть первым, кто выступит с такой информацией. Профессор Персиков не является предметом интереса репортера, а служит только нужным источником, из которого надо выудить информацию во что бы то ни стало; по обращению с ним репортера видно, что преувеличивающие, слишком вежливые фразы — лишь средство манипуляции, профессиональная примета несерьезного, бульварного стиля работы Бронского.

Профессор Персиков скоро узнал, насколько неточными, искаженными предстали перед читателем не только деловая информация, которую он все же передал Бронскому, но и весь разговор, и сам ученый. Это произошло, когда на Бронной он увидел мальчика, продающего «Красную вечернюю газету» и кричащего о кошмарном открытии «луча жизни» профессора Персикова (с. 61). Еще больше он был поражен тем, что статья Бронского передается публике и вслух при помощи «Говорящей газеты», озвучивавшей слова, никогда не произносимые профессором:

Я давно хотел познакомить московский пролетариат с результатами моего открытия... (с. 61).

Даже портрет Персикова, как и весь текст, написанный Бронским, выглядит как неумелая карикатура. От реального разговора остался лишь тот факт, что профессор Персиков что-то открыл, даже само это «открытие» искажено, переведено в симплифицированное, сенсационное наименование «луч жизни».⁸

Именно искажающая статья Бронского является завязкой повести: до момента ее появления о возможности применить открытое профессором действие загадочного луча на организмы никто и не думал, даже сам профессор Персиков.

Уход средств массмедиа от реальности усугубляется Булгаковым еще и тем, что профессор Персиков, садившийся в такси, обращается к вдруг появившемуся другому репортеру, которому он отказал в интервью.

— Читали?! Чего оруть?.. Профессора Персикова с детишками разрезали на Малой Бронной!! — кричали кругом в толпе... (с. 62).

Здесь две сенсации — открытие «луча жизни» и убийство на Малой Бронной — совмещаются в одну совсем уж бессмысленную, абсурдную информацию, которая, однако, «продается».

Второй репортер, навещающий профессора сразу же после ухода Бронского, толстяк с механической ногой, застаёт его разъяренным и получает отказ, хотя на словах он как будто и отказывается от статуса репортера. Его информация, что он «капитан дальнего плавания и сотрудник газеты “Вестник промышленности” при совете народных комиссаров» (с. 60), убеждает в том, что это такой же шантажист, как и Бронский, так что ему отказывают в разговоре. Он встречается профессора непосредственно после того, как тот ознакомился с искаженной Бронским версией интервью, и своими

⁸ Первым таким выражением воспользовался ассистент профессора Персикова приват-доцент Петр Степанович Иванов, комментируя увиденное: «Будем говорить прямо: вы открыли что-то неслыханное, — видимо, с большой потугой, но все же Иванов выдал из себя слова: — профессор Персиков, вы открыли луч жизни!» (с. 56). Это наводит прямо на мысль о том, откуда взялись слухи, которые вызвали интерес массмедиа.

словами только подтверждает то, что явно было и при первой их встрече: он тоже репортер, как бы ни пытался это завуалировать, его цель — быть первым, кто преподнесет информацию читателям, тем, кто на этом заработает:

— Меня, господин профессор, вы не пожелали познакомить с результатами вашего изумительного открытия, — сказал он печально и глубоко вздохнул. — Пропали мои полтора червячка (с. 61).

Оба представителя массмедиа изображены в повести в карикатурном виде — ни один из них не показан в качестве делового, серьезного репортера. Оба они связаны не только с конкретными газетами или журналами (в случае Бронского названия газет и журналов — пародия на конъюнктурные, идеологически окрашенные названия не только печатных органов послереволюционного периода), но и с официальными органами советской власти, так что об их независимости нечего и говорить. Приводимые в повести отрывки из информации Бронского о встрече с профессором — свидетельство умелого персифляжа, способа обработки информации, имеющего место в тогдашней прессе.

Далее в повести почти нет сведений о массмедиа. Только в десятой главе, названной «Катастрофа», мы вновь встречаемся с преувеличениями и иронической насмешкой работников типографии над ними, когда в «Известия» поступает информация о чудовищах, появляющихся в провинции:

«Грачевка, Смоленской губернии. В уезде появилась курица величиною с лошадь и лягается как конь. Вместо хвоста у нее буржуазные дамские перья».

Наборщики страшно хохотали.

— В мое время, — заговорил выпускающий, хихикая жирно, — когда я работал у Вани Сытина в «Русском слове», допивались до слонов. Это верно. А теперь, стало быть, до страусов (с. 104).

На этот раз информация правдива. Однако редакторы и наборщики воспринимают ее не в качестве реального сообщения, а как результат преувеличений, к которым уже привыкли и которые доходят до полного абсурда, возможного только в пьяном состоянии. По законам парадокса на этот раз кажущееся преувеличение — правда. Когда выяснилось, что именно так обстоят дела, проявляется другой аспект взгляда на передачу информации — на этот раз экономический. Так как утренний выпуск газеты уже печатался, метранпаж комментирует дело в разговоре с выпускающим:

— Ну, что же, Иван Вонифатьевич, не беда, пускай завтра утром выпускают экстренное приложение. Не из машины же номер выдирать (с. 105).

Именно так и случилось, причем его слова оправдались: новая сенсация побудила читателей купить экстренное приложение газеты.

Вся Москва встала, и белые листья газеты одели ее, как птицы. Листья сыпались и шуршали у всех в руках, и у газетчиков к одиннадцати часам дня не хватало номеров, несмотря на то что «Известия» выходили в этом месяце с тиражом в полтора миллиона экземпляров (с. 106).

Сенсационное, угрожающее всей стране развитие событий делает из массмедиа главное средство передачи информации. Теперь нет необходимости в фантазии репортеров, наоборот, власти используют массмедиа не только для передачи информации из провинции о постепенном продвижении чудовищ, но и как средство успокоения:

Сообщалось от правительства, что в случае, если гадов не удастся удержать в 200-верстной зоне от столицы, она будет эвакуирована в полном порядке. Служащие и рабочие должны соблюдать полное спокойствие (с. 112).

Опять передаваемая массмедиа информация не полностью соответствует положению дел, выполняя функцию, желаемую властью.

Все средства, которыми М. Булгаков пользуется в повести, изображая представителей массмедиальной сферы и роль массмедиа в общественной жизни фиктивного московского будущего⁹, будь то ирония, преувеличение, карикатура, абсурд, персифляж, выполняют основную функцию сатиры — переворачивать изображаемое наизнанку, передавать глубинный смысл, противоположный первому плану художественного текста. Основной смысло- и структурообразующей интенцией можно считать решительное булгаковское НЕ — НЕ таким массмедиа, которые служат властям, идеологии, видоизменяя положение дел, искажая действительность. Его НЕ затрагивает и тех, кто передает информацию, это НЕ осуждает непрофессиональных, не знающих дела, не уважающих других журналистов и манипулирующих ими, по сути, полуроботов, которые передают информацию в заведомо искаженном виде, пользуясь штампами и избегая индивидуальной ответственности, не соблюдая этических требований к журналистской работе.

⁹ Стоит отметить, что повесть написана в 1924 г., а рассказывается в ней о событиях 1928 г.

Глава 3

**«NOT FLIMSY NONSENSE, BUT A WEB OF SENSE»:
ОГРАНИЧЕНИЯ ВОСПРИЯТИЯ
В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «PALE FIRE»
(«БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ»)¹**

Интерпретация романа В. Набокова «Бледный огонь» зависит от того, как читатель решит проблему атрибуции двух частей произведения: поэмы и комментариев к ней. Истинным автором может быть как поэт Шейд, так и его комментатор Кинбот, навязывающий читателю собственное прочтение поэмы.

Как отмечает Брайан Бойд, хотя в романе присутствует свидетельство, что «либо Шейд, либо Кинбот могли написать всю книгу», для искушенного читателя целостность повествования задана «исключительно Набоковым, тогда как комедия и пафос раздробленности [disintegratedness], столь необходимые для художественного эффекта романа, проистекают из абсурдного разрыва между творчеством Шейда и Кинбота (перевод наш. — А. Д.)»². Современные литературоведы противопоставляют героев, отмечая, что Набокову ближе эстетико-философская система Шейда, чем параноидальное творчество Кинбота: «Кинбот-персонаж становится собирательным образом всего, что Набоков считал неприемлемым в литературе, критике и читательской рецепции»³.

¹ Автор аффилирован в ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет». Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-01025, <https://rscf.ru/project/23-78-01025/>

² *Boyd V. Nabokov's Pale Fire. The Magic of Artistic Discovery.* Princeton, 1999. P. 114.

³ *Чистякова В. П.* Персонаж как игровой конструкт в романе В. В. Набокова «Бледное пламя» // *Личность. Культура. Общество.* 2013. № 2 (78). С. 225.

Как считает Присцилла Мейер, несовместимость двух частей «Бледного огня» — форма авторской игры с читателем, от которого требуется сенсорная и языковая чувствительность: «Имя, слово или фраза... далеко не всегда поддаются соединению в единой интерпретации, поскольку они призваны... создавать на поверхности ту игру света и тени, которая служит у Набокова символом обостренности восприятия»⁴. В традиции исследования «Бледного огня» (Б. Бойд, П. Мейер, Г. Барабтарло и др.) проблема интерпретации сложной повествовательной структуры романа остается нерешенной: установить идентичность лирического героя и повествователя невозможно, не оценив достоверность их восприятия, особенности сенсорики.

Ограничение перцепции является ключевым мотивом романа. В первой части Джон Шейд пытается вербализовать эффект сверхчувственного восприятия, которое он на короткое время обретает во время сердечного приступа. Герой перестает видеть земной мир (вместо него — «кроваво-черное ничто»⁵) и наблюдает за потусторонностью («на фоне тьмы высокий белый бил фонтан» (с. 50))

Во второй части представлены ограничения восприятия другого рода: слепота Чарльза Кинбота по отношению к вымышленному миру. Комментатор поэмы пытается убедить читателя в том, что он правитель-изгнанник северного королевства Зембля, вдохновивший Шейда создать произведение о своей стране. С точки зрения героев, рефлексия опыта депривации может открыть истину о возможности посмертного существования: Шейд горюет о дочери, совершившей самоубийство; регулярно размышляет о самоубийстве и самовлюбленный одинокий Кинбот⁶.

Предметом нашего исследования являются перцептивные образы, организующие многоуровневую субъектную структуру произ-

⁴ Мейер П. Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова / пер. с англ. М. Э. Маликовой. М., 2007. С. 15.

⁵ Набоков В. Бледный огонь : роман / пер. с англ. В. Набоковой. СПб., 2020. С. 49. Далее при цитировании данного романа В. Набокова в тексте в круглых скобках указываются страницы.

⁶ Boyd V. Nabokov's Pale Fire. P. 47.

ведения. Чувственная образность позволяет В. Набокову подчеркнуть близость героев как субъектов речи и субъектов восприятия при том, что их жизненный путь и пристрастия противопоставлены: если поэт Шейд ведет спокойную семейную жизнь, то судьба эксцентричного Кинбота связана с авантюрами — король Зембли оказывается не кем иным, как сумасшедшим русским эмигрантом Боткиным⁷. «Слепота» является метафорой непонимания, закрепленной в двойственном значении английского глагола «see» — «видеть» и «понимать».

Телесный опыт депривации сенсорики передают образы, формирующие сюжет о расподоблении чувства и объекта восприятия. Герои ощущают эффект «гиле» (*hyle* — в терминологии Эдмунда Гуссерля) — «непосредственного» восприятия в «зоне некоей первичной слепоты»⁸. Чувственный образ — слово, фигура человека, форма объекта — не узнается героями и воспринимается как видение из потустороннего мира. Такое сверхчувственное «прозрение» представлено в пародийном ключе. По наблюдению Е. В. Антошиной, персонажи В. Набокова, увлекающиеся спиритуализмом, игнорируют многообразие «земного» чувственного опыта: «герой, воспринимающий совпадение как “знак”, часто оказывается на ложном пути»⁹.

Недостоверность ощущений подчеркивается за счет совмещения разных точек зрения и ситуаций восприятия: актуальное впечатление формируется под воздействием образов воспоминания, сенсорных ассоциаций.

В воспоминании Кинбота об отрочестве (примечание к 130-й строке поэмы) «экспедиция» по темному тоннелю королевского замка представлена с двух точек зрения — самого рассказчика и его спутника Олега. Герои не знают, что тоннель ведет к театральной

⁷ Boyd V. Nabokov's Pale Fire. P. 92.

⁸ Цит. по: Ямпольский М. О близком (очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 19.

⁹ Антошина Е. В. Концепт «потустороннее» как объект пародии и рефлексии в романе В. В. Набокова «Pale Fire» («Бледный огонь») // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 420. С. 12.

сцене, поэтому доносящиеся голоса — сценическая и повседневная интонация актеров — звучат для них зловеще:

Два ужасных голоса — один мужской, другой женский, то доходившие до страстных верхов, то падавшие до хриплого шепота, обменивались бранью на гутнийском наречии, которое в ходу у рыбаков Западной Зембли. Гнусная угроза заставила женщину вскрикнуть от страха. Последовало внезапное молчание, вскоре прерванное мужчиной, который пробормотал какую-то краткую фразу банального одобрения («прекрасно, моя милая» или «лучше нельзя»), что было еще более жутко, чем все сказанное прежде (с. 112).

В состоянии депривации зрения звуки утрачивают смысл, перестают распознаваться как знаки языка. В восприятии героя-изгнанника «страшные» голоса предвещают смерть Олега и последующее преследование Кинбота.

Эффект «гиле» повторяется, когда Кинбот использует этот же тоннель, убегая от зембляндских анархистов по «невидимым ступеням»:

Он не осмелился нажать кнопку фонарика, пока не углубился как следует; он не мог также позволить себе шумно оступиться и потому преодолел восемнадцать незримых ступеней в более или менее сидячем положении (с. 117).

Образ «тусклого света» позволяет сопоставить тоннель с порталом в мир мертвых: Кинбот представляет, как его сопровождает призрак Олега:

Тусклый свет, который он наконец выпустил на волю, был теперь его драгоценнейшим спутником, Олеговым духом (с. 117).

В условиях депривации восприятия образы прошлого замещают актуальные впечатления. Во время побега Кинбот «воскрешает» в памяти сцену своей коронации вплоть до кинестетических и ауди-

альных ощущений («несколько тактов богатой, глубокой, полновучной музыки... поразили его слух»), тонких запахов («вдохнул головную помаду хорошенького пажа») (с. 117). Воспоминание обрывается, когда герой испытывает эффект «непосредственного восприятия» — обнаруживает, что его фигура превратилась в пятно цвета:

...и при свете своего фонаря король увидел, что он безобразно наряжен во все красное (с. 117).

Пределом ограничения сенсорики является удвоение точек зрений наблюдателя во временном и пространственном планах.

Подобный эффект депривации испытывает и Джон Шейд во время обморока. Герой воображает свое тело развернутым в пространстве, охватывающим весь мир:

А затем — черная ночь. Великолепная чернота;
Я ощущал себя распределенным в пространстве и во времени:
Одна нога на горной вершине, одна рука
Под галькой пыхтящего побережья.
Одно ухо в Италии, один глаз в Испании,
В пещерах моя кровь, и мозг мой среди звезд (с. 30).

С одной стороны, ощущение Шейда явно навеяно литературной ассоциацией, восходящей к «Алисе в Стране чудес» и метаморфозам тела героини в ее сне: «Теперь я растягиваюсь, как длиннейшая подзорная труба, которая когда-либо существовала. <...> Бедные мои ножки, кто же теперь на вас будет натягивать чулки, родные? Уж конечно, не я! Слишком велико расстояние между нами, чтобы я могла о вас заботиться»¹⁰. С другой стороны, чувство потери сознания передается как физиологическая реакция, форма синестезии:

¹⁰ Набоков В. В. Л. Кэрролл. Аня в Стране чудес. Сказка // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 366.

Глухое биение было в моем триасе, зеленые
 Оптические пятна в верхнем плейстоцене,
 Ледяная дрожь вдоль моего каменного века,
 И в нерве локтевом все завтрашние дни (с. 30).

Неясность ощущения-«гиле» («глухое биение», «оптические пятна») контрастирует с точностью локализации чувства во времени и пространстве. Депривация представлена как замена доминирующих модусов перцепции (зрение, слух) кинестетическими ощущениями и более тонким типом сенсорики — чувством времени и пространства.

Комментируя 149-ю строку, описывающую обморок Шейда и ощущение распластанности тела посреди земных континентов, Кинбот вспоминает, как он перебирался через горы, спасаясь от преследователей. Красное пятно — собственная фигура, увиденная со стороны в темном тоннеле дворца, — отделяется от Кинбота и оказывается «поддельным королем», его двойником:

В ее [воды] прозрачно-индиговом растворе он увидел свое алое отражение, но странным образом, — что на первый взгляд показалось ему оптической иллюзией, — отражение было не у его ног, а гораздо дальше <...> И, наконец, самая эта магическая натяжка образа заставила его распасться, и двойник в красном свитере и красной кепке повернулся и исчез, меж тем как наблюдатель оставался неподвижным (с. 127).

Морис Кутюрье отмечает, что комментарий к 149-й строке соотносится с первыми строками поэмы Шейда, где используется образ лазурного отражения:

Я был тенью свиристеля, убитого
 Ложной лазурью оконного стекла (с. 25).

Согласно этой интерпретации, отражение соединяет вымышленные миры Шейда и Кинбота¹¹.

¹¹ *Couturier M. The Near-Tyranny of The Author: Pale Fire // Nabokov and His Fiction. New Perspectives / ed. by J. W. Connolly. Cambridge, 1999. P. 60.*

Биографическая ассоциация Кинбота навеяна сенсорным опытом «гиле», возникающим в результате депривации восприятия. Изумление героя вызывает не столько автономность его двойника, сколько оптическая иллюзия — расстояние от наблюдателя до отражения в воде. Увиденная с дистанции лагуна воспринимается как произведение искусства (блеск воды через проем натуральной арки — «шедевр эрозии» (с. 127)). Этот эпизод воспоминаний Кинбота отсылает к детским впечатлениям Шейда: в комнате его тетушки Мод стоит «пресс-папье / Из выпуклого стекла с лагуной внутри» (с. 28).

Таким образом, Кинбот не замечает, как в его описание причудливой визуальной иллюзии проникают образы из произведения Шейда. Герой не только перестает быть королем и оказывается изгнанником, но, как зачарованный читатель, перенимает чужой язык для характеристики собственных впечатлений и, следовательно, утрачивает контроль над своим вымыслом.

Депривация чувств активизирует память и фантазию героев: Кинбот замещает перцептивные ощущения образами воспоминаний; Шейд, не ощущая своего тела в обмороке, представляет, как обзревает земное пространство с момента его возникновения («мой триас», «вдоль моего каменного века»). Ограничение сенсорики и сверхчувственное видение представлены как схожие режимы восприятия: им сопутствует появление образа-«гиле», синестезия, иллюзия удвоения точек зрения — восприятия самого себя со стороны. Эффект видения потустороннего мира является не чем иным, как рекомбинацией уже знакомых наблюдателю ощущений.

Перцептивные образы с семантикой ограничения чувств характеризуют ситуацию *коммуникативной неудачи*. Повествуя о конфликтах с другими героями, рассказчик придает собственным наблюдениям форму афоризма, общедоступной истины. Используется «нулевая форма» повествования¹², когда неясно, кому принадлежат перцептивная и пространственная точки зрения.

¹² См.: Левин Ю. И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» // Russian Literature. 1981. Vol. 9. P. 198–199.

С помощью оптической метафоры противопоставляется слепое следование идеологии и опирающийся на индивидуальные чувства способ познания мира:

...в современной России идеи — это нарубленные машиной одноцветные чурбаны, оттенки объявлены вне закона (с. 218).

Обыгрывается омонимия английских слов: «nuance» — не только цветовой оттенок, но и в прямом смысле «незначительное различие». Кинбот стремится убедить читателя в том, что он обладает оптикой художника и уникальной способностью «различать оттенки».

Образ цветных кубиков наделяется двойной семантикой: управление государством сопоставляется со словотворчеством и с детской забавой — строительством из азбучных кубиков. В «Других берегах» рассказчик рефлексировал особенность своего восприятия — графемно-цветовую синестезию:

...мне шел шестой или седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков — и вскользь заметил ей [матери], что покрашены они неправильно¹³.

В отличие от «Других берегов», в «Бледном огне» метафора «одноцветных чушек» не связана с индивидуальным перцептивным опытом героя, она функционирует как риторический прием-клише. Подобный прием Кинбот использует, когда упрекает в слепоте Шейда:

Писателям следует видеть мир, срывать его фиги и персики, а не предаваться постоянно размышлению на башне из желтой слоновой кости (с. 257).

Трансформируется крылатое выражение, которому присваивается перцептивная характеристика: желтый — цвет старости — от-

¹³ Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода. СПб., 2008. Т. 5. С. 158.

носится к устаревшему, по мнению Кинбота, способу взаимодействия поэта и мира. Как и другие маниакальные герои Набокова, Кинбот считает, что эстетические воззрения художника должны быть реализованы за границами вымысла, в условно-реальном мире. Выдумывая афоризм, персонаж выдает общепонятную истину за собственное уникальное наблюдение: колористический образ («желтый», «одноцветный») в речи героя используется как атрибут идеологии (по аналогии с семантикой слова «красные»).

Комментируя образ «угрюмых русских» в поэме, Кинбот редуцирует замысел поэта: характер людей он мотивирует государственным строем («это попросту внешний признак застойности национализма и провинциального чувства неполноценности» (с. 218)). В поэме образ русских шпионов является частью литературной стилизации, восходящей к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина и образу «аккуратного немца». Используется пушкинский прием параллельного монтажа: «немец аккуратный» «уже не раз» отворяет «васисдас», когда Онегин возвращается с бала¹⁴. В поэме Шейда биография лирического героя («Лэнг сделал твой портрет. И как-то вечером я умер») синхронизируется с не относящимися к ней событиями: «ураганом “Лолита”», происками русских шпионов, свадьбой «шахов» («то был год бурь») (с. 49). Сердечный приступ Шейда обладает исторической значимостью в том случае, если и история человечества, и судьба героя — вымысел художника.

Обращение к банальным афоризмам, речевым шаблонам выдает эстетическую и этическую «слепоту» Кинбота: он проявляет невнимательность по отношению к героям, которые, как и он сам, переживают горе. Кинбот жесток к жене Шейда Сибилле. Попытку героини защитить неприкосновенность семейной жизни он воспринимает как проявление тиранического контроля над творчеством Шейда. Примечание к строке 579 и слову «the other» напрямую указывает на то, что Кинбот завидует госпоже Шейд.

Вспоминая совместные обеды с Сибиллой, герой подчеркивает, что у гостей подавляется вкусовое восприятие при виде «пожилых

¹⁴ Пушкин А. С. Евгений Онегин : роман в стихах // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1937–1959. Т. 6. С. 20.

людей». В действительности эффект депривации испытывает сам герой в присутствии Сибиллы:

Я нахожу, что ничто так не отбивает аппетита, как присутствие одних пожилых людей вокруг стола, марающих салфетки своей разлагающейся косметикой и пытающихся тишком, под прикрытием беспредметной улыбки, удалить раскаленное пыточное острие малинового зернышка из пространства между фальшивой десной и мертвой десной (с. 207).

Улыбка как реакция на боль связана с портретом Хейзель:

Она улыбалась очень редко, и только
В знак боли (с. 37).

Если в поэме Шейда образ улыбки передает и страдания Хейзель, и горе отца, замечающего несчастье дочери, то в комментариях Кинбота он приобретает комическую тональность. Шейд соперничает дочери, тогда как Кинбота не трогает боль других героев: он испытывает неприязнь и к гостям Шейдов, и к самой хозяйке дома. Кинбот «реконструирует» точку зрения «недалекой» хозяйки:

...в ярком прозаическом свете кухни я различил край беленого стола и сидевшую за ним Сибиллу с таким восторгом на лице, что можно было предположить, что она только что придумала новый кулинарный рецепт (с. 78).

Невнимательность к чужим чувствам, моральная «слепота» Кинбота подчеркивается тем, что фигура Сибиллы и выражение ее лица отчетливо различимы в ярком искусственном свете. Намеки Кинбота на его конфликт с Сибиллой являются манипулятивным приемом: герой хочет, чтобы читатель перенял его точку зрения и узнал в гротескном образе Сибиллу.

Конфликт Кинбота и героини связывается с несовпадением их вкусовых предпочтений: «все три раза вегетарианские ограничения

моей диеты не были приняты во внимание» (с. 207) — Сибилла «страдала аллергией к артишокам, к авокадо, к африканским желядам — словом, ко всему, что начиналось на букву “а”» (с. 207). Актуализируется фольклорный сюжет побывки в чужом мире, где принятие пищи — обязательный атрибут инициации¹⁵: чувство одиночества короля-изгнанника усиливается, когда чета Шейдов не приглашает его к столу.

Сетования Кинбота на Сибиллу комичны в контексте комментируемой им строки: в поэме Шейда представлена фантазмагорическая ситуация — посмертная встреча мужа и двух его жен. В комментариях в роли такой жены-соперницы выступает не возможная любовница поэта («не раз я останавливал сплетников, которые связывали его имя с именем одной из его студенток» (с. 250)), а сам Кинбот: «тут я утончаю голос до женского регистра» (с. 252). Рассказчик не только навязывает читателю образ невыносимой жены, но и пытается скрыть свое сходство с Сибиллой: оба персонажа чувствуют привязанность к Шейду и неприязнь друг к другу.

На возможность преодоления конфликта указывает то, что рассказчик способен достоверно и детально передать боль, испытываемую другим персонажем. В эпизоде обеда со стариками переход от местоимений-эвфемизмов («one's appetite» — имеется в виду сам Кинбот, «their», «elderly person» — гости и, возможно, Сибилла) к генетивной метафоре передает трансформацию режима восприятия — от объективного наблюдения к сопереживанию: «the red-hot torture point of a raspberry seed from between false gum and dead gum»¹⁶. Акцентируется источник боли и передается синестетическое (тактильное, вкусовое и цветовое) ощущение. Точка зрения Кинбота сближается с точкой зрения «старушки» настолько, что рассказчик визуализирует осязательное впечатление и точно локализует его.

Колористическая характеристика боли как «красной» имеет символическое значение: Шейд сравнивает свою жену с «темной Ванессой» — бабочкой, которая также именуется «The Red Admiral» (с. 154). Красный является главным цветом одежды короля Зембли

¹⁵ См.: *Пронн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 67.

¹⁶ *Nabokov V. V.* Pale Fire. N. Y., 1989. P. 230.

(двойник короля сопоставляется с «красным мотыльком» (с. 86)). Точкой сближения героев является их боль — горе потерявшей дочь матери и одиночество утратившего родину изгнанника.

Вкусовые и кинестетические образы, вводящие сюжет о коммуникативном барьере, связаны с образом антагониста Градуса. Во время путешествия сенсорики убийцы искажается, при этом персонаж «оглушает» себя таблетками:

...автобусы для Градуса были исключены, потому что его на них всегда мutilo, если только он не оглушал себя пилюлями фармамина (с. 248).

Боль в животе от отравленной пищи притупляет восприятие Градуса:

...обстукивая толстым тупым пальцем контур кампуса, который походил на извивающийся желудок (с. 252).

Герой, личность которого порождена игрой слов¹⁷, не может воплотиться, мир его отторгает: Градус питается падалью, как хищник-убийца.

Коммуникативная неудача рождена неспособностью персонажей — Градуса и Кинбота — сопереживать чужой боли («Морально это был автомат в погоне за другим автоматом» (с. 249)). Хотя депривация восприятия является причиной конфликта героев, она дает основание для их сопоставления: персонажи испытывают эффект ограничения сенсорики, когда чувствуют отрешенность от мира. Если боль Сибиллы связана с утратой дочери, а помешанный Кинбот не может адаптироваться в чужой стране, то Градус не способен «воплотиться» без того, чтобы забрать чужую жизнь.

¹⁷ Любовь персонажа к каламбурам сближает его с тираном Падуком из романа В. Набокова «Под знаком незаконнорожденных»: «Йакоб Градус именовал себя по-разному: Джек Дегри, Жак де Грэ или Джеймс де Грей, а в полицейских досье он фигурирует еще как Равус Рэвенстон и д'Аргюс» (с. 65).

Убийца — единственный герой, который сознательно вводит себя в состояние депривации чувств:

...поскольку зрение у него было не очень хорошее <...> ему приходилось проводить значительную часть времени в апатичных кафе или убивать его паллиативом сна (с. 209).

Ограничение восприятия не всегда связано с коммуникативным барьером: герои могут преодолеть депривацию с помощью памяти и фантазии. В этом случае чувственное ощущение передается с точки зрения персонажа, совершающего познавательное усилие по отношению к другому субъекту восприятия. Попытка героев вербализовать опыт депривации и потери сознания является их творческим экспериментом¹⁸. Как считает Присцилла Мейер, и Шейд, и Кинбот исследуют возможность с помощью творчества вернуть утраченное: Кинбот — свое королевство, Шейд — умершую дочь¹⁹.

Кинбот воображает, как гений ощущает боль и наслаждение от вида исчезающих в закате гор: «...ленивцы <...> с чудовищно богатым мозгом, испытывающие интенсивное наслаждение и трепет восторга от вида террасной балюстрады в сумерки, огней и озера внизу, очертаний далеких гор, тающих в темно-абрикосовом послезакатном свете»²⁰. Метафора «rapturous pangs»²¹ (в переводе Веры Набоковой — «трепет восторга», буквально — «муки восторга») сближает состояние обостренной сенсорики и боли: чувства поэта настолько сильны, что они мешают ясному восприятию.

Объектом рефлексии героев является посмертное восприятие. Шейд подчеркивает однообразие физиологического процесса уми-

¹⁸ Сюжет о способности героя видеть мир «чужими глазами» или преодолевать депривацию сенсорики с помощью фантазии присутствует также в русскоязычных произведениях В. Набокова о художниках («Звуки», «Тяжелый дым», «Дар» и т. д.).

¹⁹ См.: *Meyer P. Nabokov's Short Fiction // The Cambridge Companion to Nabokov / ed. by J. W. Connolly. Cambridge, 2005. P. 123.*

²⁰ Там же.

²¹ *Nabokov V. V. Pale Fire. P. 232.*

рания, сравнивая его с работой механизмов. Передается кинестетическое ощущение ритма затухающего сердцебиения:

...срок настал
Толкнуться и затрястись дряблему дирижаблю,
Старому расшатанному сердцу (с. 50).

Постепенная депривация зрения в процессе умирания сравнивается с угасанием телевизионного изображения:

Ах, выключи! И пока обрывалась жизнь, мы увидали,
Как булавочная головка света сокращалась и умерла в черной
Бесконечности (с. 41).

Кинбот убежден, что после смерти человек не лишается ощущений, но обретает новые формы сенсорики. В воображении героя посмертные ощущения связаны в основном с осязанием:

Будь я поэтом, я бы непременно сочинил оду о сладостном позыве закрыть глаза и полностью предаться совершенной безопасности желанной смерти. В экстазе предоощаешь... теплую ванну физического расплыва (с. 199).

Выбор перцептивных образов мотивирован разным отношением персонажей к потусторонности: агностик Шейд сравнивает смерть с остановкой машины, аварией; верующий Кинбот «предоощаает» неземную сверхъестественную сенсорику. Депривация перцепции — художественный вызов для героев: и физиологическое ощущение ритма, и чувства низшей сенсорики сложно зафиксировать с помощью языковых средств, вербализация таких тонких ощущений требует языковой креативности.

Когда герой сосредотачивается на своих мыслях, депривация восприятия сравнивается с ослеплением или ожогом («я наконец почувствовал уверенность, что он воссоздает в поэме ослепительную Земблю, горевшую в моем мозгу» (с. 68)), обманом слуха («звуки

новой жизни в деревьях так жестоко подражали потрескиванию старой смерти в моем мозгу» (с. 83)). Ограничение чувств характеризуется как физиологический и интеллектуальный процесс («в моем мозгу»). Схожее ощущение депривации испытывает рассказчик «Других берегов», когда он сосредотачивается на своем замысле («я медленно выплыл из обморока шахматной мысли»²²) или вспоминает облик возлюбленной («она была первой, имевшей колдовскую способность накипанием света и сладости прожигать сон мой насквозь»²³). Иллюзия ограничения перцепции — сенсорный эффект, вызванный погружением героев в мир фантазии.

Мотив барьера восприятия связан с реминисцентным слоем романа, восходящим к произведениям классической литературы. Во второй песне «Бледного огня», где лирический герой сетует на невозможность описать сверхчувственный опыт («бессвязные заметки, подлые стишки бессонницы» (с. 33)), используются аллюзии на стихотворение А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня²⁴.

С помощью аудиальных образов и в стихотворении Пушкина, и в поэме Шейда передается тревожащее лирического героя ощущение монотонности времени. Ритм телефонного звонка и ритм ожидания сопоставляются со вспышками фар («“Это не телефон?” Ты прислушалась у двери. / Молчание. Подняла программу с пола. / Вновь фары сквозь туман. Не было смысла / Тереть стекло. Только часть белого забора / Да отсвечивающие дорожные знаки проходили, разоблаченные» (с. 40)), с ритмом переключающихся телепередач

²² Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода. Т. 5. С. 322.

²³ Там же. С. 281.

²⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 16 т. Т. 3, кн. 1 : Стихотворения, 1826–1836. Сказки. М. ; Л., 1948. С. 250.

(«Ты сыграла / В рулетку телестанций: диск вращался и щелкал» (с. 41)) и, как в стихотворении Пушкина, со стуком часов («Высокие часы / Продолжали крушить юный корень, старую скалу» (с. 41)). В воображении Шейда совмещаются два пространства: место самоубийства Хейзель и ее дом.

Креативная функция ограниченного восприятия закреплена в заглавии романа и поэмы «Pale Fire». «Бледный огонь» является метафорой неполного понимания, которое неизбежно при обращении к чужим художественным текстам. Так, Кинбот не может найти в зембляндском переводе пьесы Шекспира «Жизнь Тимона Афинского» упоминание «бледного огня», поэтому предлагает неверную интерпретацию заглавия поэмы. Как отмечают А. Люксембург и С. Ильин, в реально существующих русских переводах шекспировского «Гамлета» словосочетание «pale fire» также не приводится дословно²⁵.

Герменевтическая проблематика «Бледного огня» навеяна собственными научными изысканиями В. Набокова, работающего над «Комментарием к “Евгению Онегину”». Аналитический метод Кинбота противоречит реальным исследовательским принципам Набокова: «...чувствуя, что его желание рассказать о России может привести к тому, что в результате его труд превратится из комментария к роману в очерк быта российского дворянина XIX века, Набоков мог попытаться отразить свои сомнения через художественное творчество, позволив Кинботу то, что не решался сделать сам»²⁶. Как отмечает Д. Б. Джонсон, на структуру «Бледного огня» влияет также переводческая практика Набокова: «...гораздо более тонки аллюзии Набокова не столько на “классические” источники, сколько на свою весьма идиосинкразическую интерпретацию этих источников»²⁷. Реминисценции на пушкинский текст организуют

²⁵ Люксембург А., Ильин С. Комментарии // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода : в 5 т. СПб., 2004. Т. 3. С. 653.

²⁶ Глазунова С. И. К вопросу о жанре комментария в творчестве В. Набокова // Вестн. Костром. гос. ун-та. 2012. № 18 (5). С. 107.

²⁷ Джонсон Б. Д. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 421–422.

сюжет о том, как герой, пытающийся дать «верную» интерпретацию чужому произведению, погружается в собственный мир вымысла и воспоминаний.

Образ отражения в 1–12-й строках поэмы Шейда отсылает к строкам из «Евгения Онегина», где отражение в воде оказывается для героя порталом в мир памяти²⁸:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невую
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы,
Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой²⁹.

Совмещаются три точки зрения: 1) наблюдателя, который в белую ночь видит небо в «стеклянном» отражении воды; 2) субъектов, обозначенных местоимением «мы», которые упиваются «дыханьем ночи благосклонной»; 3) «колодника сонного», перенесенного сном в лес: из замкнутой тюремной камеры в открытое природное пространство.

Образ спящего колодника, унесенного мечтой в лес, близок образу Кинбота, убегающего из заточения. Ночь и Мандевильский лес, подобно «стенам», скрывают героя от преследователей («ночь

²⁸ Шестой и седьмой стих из XLVII строфы является эпитафией к первому роману В. Набокова «Машенька».

²⁹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 16 т. Т. 6 : Евгений Онегин. М. ; Л., 1937. С. 24.

и деревья скрывали подъем»), а запах леса пробуждает в нем воспоминания о детстве:

...когда король побрел через сырой темный папоротник, его запах, кружевная упругость и сочетание мягкой поросли и крутой почвы напомнили ему те времена, когда он бывал на пикниках поблизости (с. 123).

Взгляд через магическое непрозрачное стекло представлен в первой песне поэмы Шейда: «...тусклая темная белизна на бледной белизне дня, / Среди абстрактных лиственниц в нейтральном свете» (с. 25) — как и в «Евгении Онегине», герой не может различить ночь и день. В момент вдохновения Шейд фиксирует аномалии своей сенсорики: противопоставляется «фотографическая» оптика героя в юности («мои глаза в буквальном смысле / Фотографировали» (с. 26)) и перцепция, искаженная памятью взрослого Шейда («возможно, что какой-то сдвиг в пространстве / Произвел складку» (с. 26)).

Аллюзия на XLVI–XLVII строфы первой главы «Евгения Онегина» вводит в роман мотив неточного, искаженного перевода, который «вращает» в совершенный художественный замысел. В собственном комментарии к пушкинским строфам Набоков отмечает возможность опосредованного творческого диалога двух авторов: «Очень хороший пример влияния Пишо, скрывающегося за влиянием Байрона, представлен строкой в этой магически играющей тональностями строфе, где Пушкин описывает свои прогулки с Онегиным по Дворцовой набережной <...>. Отметьте этот курьезный и выразительный случай: реминисценция, испорченная влиянием литературного поденщика, выступающего посредником между двумя поэтами»³⁰. В «Бледном огне» также присутствует мотив опосредованной рецепции: комментируя поэму Шейда, Кинбот не столько искажает ее, сколько участвует в глобальном авторском замысле — в метаморфозе поэтического

³⁰ Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 190.

текста в авантюрную историю. Маниакальный персонаж наделяется чертами поэта.

На возможность такого прочтения романа, при котором комментарии Кинбота не воспринимаются как «маргинальное» дополнение к гениальной поэме Шейда, указывает Эмма Либер: «...мы, как интерпретаторы, должны осознавать, что целостность романа заключается не только в сложном наслоении деталей и оттенков, но и в изящной гармонии инаковостей и противоположностей (перевод наш. — А. Д.)»³¹. О том, что сумасшедший герой «Бледного огня» заслуживает сочувствия, пишет Т. Н. Белова: «...поставив в центр повествования нетрадиционного маргинального героя, автор использует его как призму, высвечивающую дегуманизацию отношений в обществе»³². Образ отраженного в зеркальной поверхности лунного света в «Бледном огне» и в «Комментарии к “Евгению Онегину”» является метафорой чудесной, организованной самой судьбой встречи двух художников.

Барьеры восприятия позволяют персонажам осмыслить границы своей сенсорики³³. Во время сердечного приступа и частичной депривации чувств Шейд видит фонтан. Упоминание фонтана он находит в газетной заметке госпожи З., но, как выясняется, потусторонним видением был не фонтан («fountain»), а «гора» («mountain»): «Жизнь Вечная — на базе опечатки!» (с. 53).

Кинбот не комментирует подробно строку Шейда о «фонтане», но использует метафору размазанного, двоящегося изображения, иллюстрируя деформацию смысла в газетном тексте:

³¹ Lieber E. Having Faith in Nabokov's Pale Fire // Nabokov Studies. 2007/2008. Vol. 11. P. 155.

³² Белова Т. Н. Сатирическое и комическое изображение реалий американской действительности в романах В. Набокова («Пнин», «Лолита», «Бледное пламя») // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9 : Филология. 2019. № 2. С. 25.

³³ Мысль о невозможности достоверного восприятия Набоков напрямую высказывает в интервью: «Фоме неверующему следовало бы носить очки. Впрочем, верно и то, что даже при лучшем зрении полную уверенность в “реальности” вещей удастся получить, лишь прикасаясь к ним». — Набоков В. В. Собрание сочинений американский периода : в 5 т. СПб., 2004. Т. 4. С. 607–608.

Образ Монблана, с его «оттененными синевой бастионами и кремовыми от солнца куполами», на мгновение проглядывает сквозь облако этого стихотворения. <...> Здесь появляется тема «белых гор» из сна дамы, которых опечатка превратила в «белый» фонтан Шейда, как бы смазанный ее гротескным произношением (с. 231).

И Шейд, и Кинбот не распознают литературную природу «фонтана»: Шейд замечает, что фонтан «состоит не из наших атомов» (с. 50), тогда как Кинбот, комментируя опечатку, упоминает забытое им стихотворение, в котором живописуются горы.

Возможным источником образов «фонтана» и «гор» является раннее стихотворение Набокова «Лунная ночь» из сборника «Горный путь». Помимо общих образов, роман и стихотворение сближает сюжет о превращении струй фонтана в поэтические строки: «Его спокойный плеск / напоминает мне размер сонета строгий; / и ритма четкого исполнен лунный блеск»³⁴. Как и в поэме Шейда, пронизывающий весь мир ритм («тьень черная листвы дробится на песке») ощущается лирическим героем как предвестие потусторонней встречи: «и платье девушки, стоящей под каштаном, / белеет, как платок на шахматной доске»³⁵. Если «комментарии» Кинбота — форма посмертного существования поэмы Шейда, то одним из возможных вариантов потусторонности для обоих героев оказывается другой литературный текст, связанный с миром романа общим субъектом восприятия — автором.

Образы, передающие ограничение сенсорики как *физиологический и эстетический опыт*, позволяют соотнести смерть (область поэтического вымысла Шейда) как один из вариантов ситуации изгнания (тема Кинбота): «...поэма Шейда отражает попытки героя после смерти дочери и собственного околосмертного опыта вообразить побег из земного в загробный мир; комментарий Кинбота повествует о буквальном бегстве короля из Зембли в Америку. Каждый персонаж пытается обрести новый мир, не прощаясь при этом со старым, однако обнаруживает, что подобного он может

³⁴ Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода. Т. 1. С. 427.

³⁵ Там же.

добиться только через поэзию Шейда (перевод наш. — А. Д.)»³⁶. В рецепции В. Набокова посмертную или сверхъестественную сенсорнику невозможно вербализовать, не обращаясь к языковым средствам, фиксирующим закономерности естественного восприятия.

В 1960-х гг., когда В. Набоков работает над «Бледным огнем», а также переводом и комментарием «Евгения Онегина», инверсия научного и художественного замыслов (и в истории создания романа, и в самом его сюжете) позволяет писателю осмыслить собственный язык перцептивных ощущений. Структура чувственных образов имеет аллюзивную природу: отсылает к мирам У. Шекспира, Л. Кэрролла, А. Пушкина и к ранней поэзии самого Набокова.

Писатель не только указывает на этическую неприемлемость «слепой» интерпретации авторского замысла, но и высвечивает способность гениальных произведений вовлекать читателя в процесс сотворчества. Шейд и Кинбот — автономные творцы, не замечающие, что их сближает состояние депривации восприятия, вызванное переживанием утраты. Истинное искусство обладает *эстетической витальностью*: даже в случае его неверной интерпретации, оно способно породить новые художественные миры.

³⁶ Sweeney S. E. "By some sleight of *land*": How Nabokov rewrote America // The Cambridge Companion to Nabokov / ed. by J. W. Connolly. Cambridge, 2005. P. 78.

Глава 4

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ *НЕТ* И *НЕ* В РАССКАЗЕ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО «СТРАНА НЕТОВ»

Слово в прозе Сигизмунда Кржижановского выступает в двух качествах: как языковой инструмент и как не вполне обычный, но полноправный и самоценный герой. Показательно заглавие ранней вещи писателя — «Якоби и “Якобы”»¹. Первое слово заглавия отсылает к немецкому философу Ф. Г. Якоби (1743–1819). Второе слово обозначает философему, концентрированным выражением которой служит частица, которая выражает модальное значение «мнимости, несоответствия действительности»². Стоящий между Якоби и “Якобы” союз «и» своеобразно уравнивает две реалии. На одной чаше весов оказывается человек, а на другой — равноправное с ним слово, недаром написанное с большой буквы и превратившееся тем самым в окказиональный оним. Цикл Кржижановского «Сказки для вундеркиндов», куда входит «Якоби и “Якобы”», завершается рассказом, который называется «Страна нетов» (1922). Он интересен тем, что в нем с помощью варьирования и преобразования отрицания, выраженного в русском языке главным образом словами *НЕТ* и *НЕ*, достигаются многообразные художественные цели, в том числе передается философское содержание.

Распространенным принципом озаглавливания произведений у Кржижановского является использование бинарной структуры,

¹ Кржижановский С. Д. Собрание сочинений : в 6 т. СПб., 2001–2013. Т. 1. С. 107. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы. Разрядка в тексте рассказа — Кржижановского, курсив везде мой. — А. К.

² Толковый словарь русского языка / ред. Д. Н. Ушаков. М., 1940. Т. 4. С. 1461.

где один из компонентов может быть опущен, но при этом подразумевается и восстанавливается в ходе чтения произведения. Если гипотетически допустить, что в основе заглавия «Страна нетов» лежит двучленная модель, сходная с той, что употреблена в «Якоби и “Якобы”», но с имплицитным вторым компонентом, то ассоциативно вызывается допущение второй страны, контрастной Стране нетов. Следуя художественной логике писателя, мы можем предположить, что подразумеваются два государства, в том числе одно какое-то «наоборотное». Оно постулируется в эпиграфе к рассказу. В качестве его выступает фраза из писцово́й книги конца XVII в.:

Объявившихся на службу великого государя почитать в естех,
а протчих людишек писать нетами (т. 1, с. 265).

Эпиграф легитимизирует ключевой окказионализм, на развешивании и обыгрывании которого строится рассказ. Слово НЕТ, обычно выступающее в качестве частицы или предикатного слова, субстантивируется, превращаясь в одушевленное существительное, которое обозначает людей низкого сословия, причем тех, что не «объявились на службу великого государя», а потому не достойны почитания. Иначе говоря, если опираться только на эпиграф, то речь идет о людях, не лояльных к власти. Однако смысл рассказа оказывается гораздо шире такого политизированного подхода. Неты представлены в произведении не как отдельные автономные личности, а как некое сообщество, обладающее своей территорией — «страной нетов», которая является одним из наиболее очевидных воплощений «минус-пространства». В. Н. Топоров в программной работе, посвященной творчеству Кржижановского, отмечал, что писатель был не только творящим субъектом этого пространства, но одновременно и его объектом: «...он творил его по неким собственным “внутренним” матрицам, в которых “природное”, психоментальное почти неотделимо от “культурного”, но и оно, это минус-пространство, создавало его по своему образцу. В этом смысле есть все основания говорить об изоморфизме творца и творения, поскольку и в каждом из них порознь творящее и творимое начала

тоже неразрывно связаны друг с другом...»³. Что же отрицал и что принимал своим рассказом Кржижановский, а также что сообщал читателю о себе?

Жена Кржижановского — А. Г. Бовшек свидетельствует: «Он всегда мыслил образами и силлогизмы строил из образов» (т. 6, с. 208). В полной мере это относится к рассказу «Страна нетов», первый абзац которого носит характер исходного тезиса или, если обратиться к структуре силлогизма, первой большой посылки:

Я е с т ь — е с м ь. И потому именно есмь, что принадлежу к великому Народу естей. Не могу не быть. Думаю, это достаточно понятно и популярно (т. 1, с. 265).

Первая фраза этого фрагмента дана авторской разрядкой, чем подчеркивается ее особая значимость. Рассказчик утверждает свое подлинное, действительное бытие в противовес бытию мнимому, эфемерному, метафизическому. Одна из ключевых оппозиций Кржижановского, обладающая эвристическим характером, — вещь и отбрасываемая ею тень. Они являют собой наглядный пример наличия двух миров. При этом писатель в «Сказках для вундеркиндов» больше склонен к изображению мира теней, чем мира вещей. Один из таких «теневых» миров как раз и представляет Страна нетов.

Персонифицированный рассказчик, изначально определив свою принадлежность стране «естей», признает существование отдельного локуса, удаленного от «понятого и популярного» мира, т. е. массового, обычного, материального, к которому он причисляет, помимо себя, еще и своих читателей:

Но изъяснить вам, достопочтенные ести, как бытие терпит каких-то там нетов, как оно где-то, пусть на глухой окраине своей, на одной из захолустнейших планеток, дает возникнуть и разрастись странному миру нетов, — это будет для меня чрезвычайно трудно.

³ *Топоров В. Н.* Минус-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ. М., 1995, С. 476.*

Однако Страна нетов — факт. Я сам был среди них и нижеизложенным свидетельствую правду моего заявления (т. 1, с. 265).

Вадим Перельмутер, комментируя рассказ в Собрании сочинений писателя, отмечает, что в рассказчике «есть нечто и от Гулливера и от Мюнхаузена» (т. 1, с. 632). Как известно, книга Дж. Свифта являет собой политическую сатиру, упакованную в жанр фантастического романа. Полное оригинальное название его проецируется на рассказ — «*Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*», то есть «Путешествия в некие отдаленные страны мира в четырех частях: сочинение Лёмюэля Гуллиvéра, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей». «Страна нетов» — это тоже некая «отдаленная страна», путешествие в которую изложено в пяти главках.

Для Кржижановского важнее, чем литературные аллюзии, проекция на авторитетные философские системы и включение их в преобразованном и снятом виде в свои произведения. Если в сказке для вундеркиндов «Старик и море» была важна связь ее содержания с идеями И. Г. Фихте⁴, в сказке «Бог умер» — с идеями Ф. Ницше⁵, то в анализируемом рассказе автор вводит в снятом виде целый пантеон европейских философов. Этим во многом определяется итоговый характер рассказа, замыкающего «Сказки для вундеркиндов». Кржижановский определяет свою философско-художественную позицию в контексте мировой философской мысли.

Весь рассказ можно рассматривать как транспонирование известных идей в пространство художественного текста и верификацию онтологических и аксиологических категорий средствами

⁴ См.: Кубасов А. В. «Старик и море» С. Д. Кржижановского: развертывание метафоры // Лингвистика креатива — 5. Екатеринбург, 2020. С. 95–112; Самойлова О. Узбекский Фихте. Художественный метод С. Кржижановского в «Салыр-Гюль» // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/samojlova19.shtml> (дата обращения: 09.11.2023).

⁵ См.: Едошина И. А. «Бог умер» как апофатический текст рубежного сознания // Вестн. культурологи. 2021. № 2 (97). С. 158–172.

литературы. Приведенный фрагмент, в котором рассказчик представляет себя читателю, является реализацией художественного дискурса, тогда как в следующем за ним абзаце реализуется исходный философский тезис, который играет роль второй посылки:

Один расфилософствовавшийся нет сказал: «Бытие не может не быть, не превращаясь в небытие, а небытие не может не быть, не становясь от этого бытием», — и это настолько справедливо, что трудно поверить, как нет, несуществующее существо, могло — десятком слов — так близко подойти к истине (т. 1, с. 265).

В этой фразе следует выделить случаи двойного отрицания и прямого. Двойное отрицание эквивалентно утверждению: «не может не быть», иначе говоря — налично, есть, существует. Одинокое отрицание («не превращаясь» и «не становясь») спаяно как с двойным отрицанием, так и с двумя объектами, один из которых содержит в своем составе отрицательную приставку — небытие и бытие. Перевод этой изощренной фразы на «простой язык» может быть примерно таким: бытие и небытие — взаимосвязанные явления, они не существуют друг без друга, как две стороны медали, сращенные друг с другом и вместе с тем направленные в противоположные стороны. Главная проблема, которую ставит в своем произведении писатель, заключается в определении того, что признавать бытием, а что небытием, т. е. изображаемой страной нетов, и каковы ее основные параметры.

Страна нетов предстает как некий докоперниковский утопический мир, в котором не действуют привычные физические законы. В этом мире феномены поменялись местами с ноуменами, т. е. место реальных явлений, воспринимаемых чувственно, занято конструктами, которые складываются в сознании человека под воздействием рациональных размышлений. Если прибегнуть к выражению из рассказа Кржижановского «Поэтому», то в «Стране нетов» писателем создается «внутримозговой мир».

Кржижановский хорошо знал «Критику чистого разума» (1781) Иммануила Канта и в своих произведениях в художественной форме

передавал некоторые ключевые идеи философа. Рассказчик, принадлежащий миру естей, противопоставляет себя миру нетов прежде всего на философском основании:

...неты учат своих малых нетиков, что тени отбрасываются какими-то там вещами, но если рассудить здраво, то нельзя с точностью знать, отбрасываются ли тени вещами, вещи ли тенями — и не следует ли отбросить, как чистую мнимость, и их вещи, и их тени, и самих нетов с их мнимыми мнениями (т. 1, с. 266).

Это заключительная фраза вступительной части рассказа-сказки. Итак, в Стране нетов господствует обыденное рациональное сознание, о чем свидетельствует утверждение о первичности вещи и вторичности тени, тогда как рассказчик сомневается в том, в чем массовый человек не способен усомниться, а именно: вещь ли отбрасывает тень или наоборот — тень первична, а вещь вторична. Более того, автор допускает, что может вообще не быть никаких реальных вещей и связанных с ними теней, тогда как кантовские «вещи в себе» не могут не быть. Сомнение в общепринятом мировидении задает авторский импульс для художественного обоснования содержания сказки как развертывающейся концептуальной метафоры: метафизический мир нетов, живущий в сознании писателя, столь же реален, как и физически реальная страна естей.

Описание бытия нетов, их этики, эстетики и науки составляет главное содержание рассказа-сказки. Персонифицированных героев, кроме рассказчика, в произведении нет, да и тот почти растворяется в безличном повествовании, лишь время от времени заявляя о себе не столько как о характере, сколько как об особом субъекте сознания. Фактически рассказ представляет собой почти чистую дескрипцию.

Ключевой стилистической фигурой для описания Страны нетов является парадокс. Приведем в связи с этим определение любви:

Любовь — это когда нет влечется к нете, не зная, что неты нету (т. 1, с. 266).

Фраза членится на две части, вторая отделена от первой авторской разрядкой. Парадоксальность возникает за счет стыковки и грамматической связи частей, каждая из которых сама по себе логична и понятна, но, объединившись, они создают непримиримое противоречие.

Разберем приведенную фразу подробнее. Первая часть в свете установленной конвенции между автором и читателем, допустившим существование Страны нетов, постулирует естественную в этом неестественном мире любовь как состояние, сходное с тем, что существует в мире людей. Однако вторая часть ставит под сомнение только что утвержденное. Если нет *неты*, то и любви к ней со стороны *нета* не должно быть. А если это так, то проблематизируется и само существование *нета*. Фраза строится Кржижановским как очередной силлогизм: первая посылка, т. е. тезис, — это первая часть фразы, антитезис — вторая часть, выраженная деепричастным оборотом. Синтез, снятие противоречия оставлено за читателем. Логический вывод из фразы может быть сделан такой: даже если нет ни *нета* ни *неты* (ни субъекта ни объекта любви), то любовь при этом все-таки существует. Любовь в трактовке Кржижановского является неким аналогом кантовской вещи в себе, она предстает как таковая, ее существование возможно само по себе, вне прикрепленности к субъектам. Подобно Богу или бессмертию души, любовь выходит за пределы человеческого опыта, а потому она трансцендентна.

Фраза про любовь нета к нете являет собой апорию, т. е. логически верную ситуацию, которая невозможна в действительности. Проиллюстрировать ее позволяет все та же дихотомия вещи и тени, категории феномена и ноумена. Кржижановский с помощью художественных средств пытается показать читателю, что тень (если рассматривать ее как абстрактную категорию, а не как некую реальность) может быть первичной по отношению к вещи, а ноумен — к феномену. В сущности, здесь спрятан и переформулирован философский вопрос о том, что первично — бытие или сознание. Писатель имплицитно мыслит о том, что первичен мир ноуменов, мир мыслей и идей, т. е. «внутримозговой», а не материальный мир.

Своим сторонником и союзником в этом вопросе Кржижановский делает Рене Декарта, который признается одним из нетов:

Один искусник нет начинал так: «Мыслью, следовательно, существую» (т. 1, с. 267).

Самый известный афоризм французского философа — «Cogito ergo sum». В нем, с точки зрения автора рассказа, в афористической форме декларируется тот же тезис о первичности разума, который является логическим обоснованием бытия мыслящего Я. Если бы дело обстояло иначе, то фраза Декарта могла бы звучать так: «Я существую, следовательно, мыслью». Рассказчик, принадлежа миру естей, полемику с афоризмом Декарта выражает фразой:

Но ведь не существование следствие мысли — мысль следствие существования (т. 1, с. 267).

Авторская позиция в рассказе не может быть отождествлена с позицией рассказчика. Автор занимает позицию внаходимости по отношению к изображаемому художественному миру, поэтому ему оказывается доступно мировидение как естей, так и нетов. В данном случае автор выражает себя как гегельянец, который видит и понимает мир как диалектическое единство противоположностей.

Одна из особенностей идиостиля Кржижановского, которую можно проиллюстрировать на примере последней приведенной фразы, заключается в широком использовании писателем фигуры эллипсиса в сочетании с принципом зеркала. Переведя последнюю фразу со «сложного» на «простой» русский язык, можно получить такой вариант: «Однако не существование человека является следствием мысли, а его мысль является следствием существования». Фразу из рассказа отличает безобъектность: слова *человек* нет ни у Декарта, ни у Кржижановского. Слова *мысль* и *существование* предстают для них как концепты, существующие сами по себе. Зеркальность фрагментов («существование есть следствие мысли — мысль есть следствие существования») тоже семантически наполнена: с ее по-

мощью выражается единство и борьба противоположностей. «Переведенная» фраза понятна и выражает массовое сознание. Декарт, принадлежа стране нетов, тем не менее выламывается из нее. Его ключевая мысль, оформленная в афоризм, находится под запретом:

И так как даже нетовская логика строго воспрещает умозаключение от бытия следствия к бытию основания, то, выводя свое существование из своей мысли, неты сами себе себя самих запрещают всеми §§-ми своих же логик (т. 1, с. 267–268).

В процитированной фразе отметим еще один стилистический прием, достаточно частотный в произведениях Кржижановского. Это тавтологичность, которая существенно усложняет восприятие текста и тем самым заставляет реципиента читать медленно, вдумываясь в смысл написанного. Функциональный аспект тавтологии в устной речи точно выразил А. А. Потебня: «Усугубление в речи одного и того же слова даёт новое значение — объективное и субъективное. Первое — когда при сравнении итога с отдельным слагаемым заметна разница в признаках обозначаемого; второе, когда итог указывает на изменение состояния самого говорящего, именно когда повторение слова и оборота вызвано чувством, замедляющим течение мысли, например гневом, который располагает к тождесловию»⁶. В художественном тексте намеренная тавтологичность, создаваемая автором, как и в устной речи, выполняет функцию ретардации и акцентирует важную для него мысль, выражая ее не прямо, а косвенно. Неты признаются в приведенном фрагменте картезианцами, так как выводят свое существование из мысли, а не из бытия, но при этом логика нетов запрещает им признавать первичным сознание. Тем самым порождается очередное непримиримое противоречие. Если использовать язык Кржижановского, то можно сказать, что неты говорят о себе — «нас нет».

Еще одним важным следствием обращения Кржижановского к Декарту является мысль о картезианском скепсисе, исходящем

⁶ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1968. Т. 3. С. 186.

из необходимости подвергать сомнению общеизвестные истины, испытывать их на прочность. М. Л. Гаспаров в рецензии на книгу Кржижановского, изданную спустя сорок лет после смерти писателя, заметил, что ее «автор — скептик, но не циник»⁷. В чем-то Кржижановский перекликается с Мандельштамом, который тоже испытывал поэтическое сомнение в первичности материи. Напомним строчки из его стихотворения «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме»:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты⁸.

Современный исследователь сближает тип письма автора «Сказок для вундеркиндов» с поэтическим дискурсом: «Кржижановский демонстрирует возможность не только “опредметить” любое слово, но и психологизировать его, сделав действующим лицом сюжета: работа над словом и власть над ним — чисто поэтическая, скорее даже — перво-поэтическая, включающая взаимодействие поэта с внутренней формой “здесь и сейчас” творимого слова»⁹. Определенное и психологизированное креативным автором абстрактное слово, став героем, обретает внутреннюю форму, в нем раскрываются образные потенции. Изошренность Кржижановского проявляется в том, что он избирает героями не знаменательные слова, а частицы.

Возвратимся к фразе о любви. Заявленный в ней парадокс автор далее конкретизирует и разъясняет:

⁷ Гаспаров М. Л. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. 1990. № 3. С. 202.

⁸ Мандельштам О. Э. Стихотворения. Свердловск, 1990. С. 275. Первым внутреннее сходство ряда мотивов у Мандельштама и Кржижановского отметил В. Н. Топоров. См.: Указ. соч. С. 475.

⁹ Калмыкова В. Архаика Сигизмунда Кржижановского: «поперек времени» // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/kalmykova19.shtml> (дата обращения: 20.10. 2023).

Веснами, когда в их мирке расцветают, дурманя нетов, их никлые травы и нетовые цветы, когда и у нас, великого Народа естей, явь оборачивается сном, сон просыпается явью, — и им, мнимым, мнится, что и им доступна л ю б о в ь. И как ветер спутывает стебли трав, так весенний порыв, перепутывая «я» с «я», заставляет и их объясняться тем, чего не имеют, телами и душами; и только когда ответит вихрь, когда осыплется лепестками весна, видят неты: а ведь ничего не было (т. 1, с. 266–267).

В данном фрагменте разрядкой Кржижановский выделил слово «любовь». Особость его в том, что феномен любви существует несмотря ни на что, сам по себе, вне зависимости от наличия или отсутствия ее субъектов. Тем самым автор художественными средствами обосновывает ее трансцендентную природу. Важно и другое: в мире естей, к которому принадлежит рассказчик, как и у нетов, жизнь похожа на морок, и любовь для населяющих эти миры жителей в обоих случаях оказывается недоступна.

Произведение Кржижановского разделено на главки, каждая из которых освещает какую-то сторону общественного сознания в Стране нетов. Третья главка посвящена науке. Следуя своей манере, писатель начинает ее с формулировки исходного тезиса, являющегося очередным парадоксом:

Ученые неты, уединяясь по кельям, целыми годами доказывают — при помощи букв — себе и другим, что они суть, это излюбленная тема их трактатов и диссертаций; буквы им послушны, но истина всегда говорит нету нет (т. 1, с. 267).

Как и любовь, сама по себе истина тоже существует, но она недоступна опыту даже ученых нетов. В этой достаточно большой по меркам Кржижановского главке он дает характеристику философским системам Декарта, Канта и Фихте.

Отдельный абзац третьей главы посвящен еще одному классическому философской мысли. Приведем его полностью:

Надо признать: среди философствующих нетов иным удавалось силою догадки подняться до нетствующей философии. В их смутных, как зимний брезг их рассветов, измыслах порою мне удавалось угадать вечную, все страны и миры объемлющую Правду. У иных из них была великая отвага, решимость на необычайное: рассеять себя самого силою своей же мысли. Так, один мудрый нет, уйдя из мира мнимостей в малую и тихую келью, долгие годы одиноко мыслил, не открывая даже створ окна в так называемый «внешний мир»; и отвык от мира, как бы отделившись от него чувствилищем и мышлением. Однажды, случайно подойдя к подоконнику, он вспомнил о том законном мире и потянул за шнурок шторы. Каково же было удивление нета, когда там, за окном, он не увидел никакого мира, точно весь мир, сверкающий звездами и солнцами, одетый в зелень и лазурь, куда-то отвалился от окна, отклеился от его стекол, как дешевая картинка, прилепленная снаружи и отмытая дождем. Ученый, зажав в руке шнурок, долго глядел в зияющую тьму. Не было никакого сомнения: это было ничто, обыкновеннейшее ничто. Ученый освободил шнурок — штора, прошелестев, упала. Подойдя к столу, он начал работу над своим ставшим впоследствии знаменитым трактатом о том, что внешний мир — это просто скверная привычка так называемой нервной системы (т. 1, с. 268–269).

Кржижановский рассчитывает на читателя, не сообщая в конечном итоге, какого именно философа он имеет здесь в виду. Скорее всего, речь в данном случае идет об Артуре Шопенгауэре и его самом знаменитом труде — «Мир как воля и представление» (1818). Наталья Семпер свидетельствует в мемуарах: «...он предпочитает Гегеля Канту, *любит Шопенгауэра*, интересуется Сартром, Востоком он не занимался, и основа основ моего бытия — природа была ему чужда. Это был подлинный европеец, горожанин, расколотый бинарными оппозициями, омраченный экзистенциализмом, скепсисом и подменами внешнего порядка»¹⁰. В приведенном фрагменте обратим внимание на слово, которое в середине фразы начинается с прописной буквы, вопреки грамматике. Это слово *Правда*. Наряду

¹⁰ Семпер Н. Человек из небытия. Воспоминания о С. Д. Кржижановском, 1942–1949 // Кржижановский С. Д. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 304.

с ним употреблено слово *истина*. Они отличаются по своей природе и потому по-разному пишутся. Правда субъектна, она индивидуализирована, прикреплена к той или иной личности, тогда как истина внесубъектна, трансцендентна и характеризуется вневходимостью. Истина, в отличие от правды, жестока и неумолима, поэтому про нее сказано, что неты

...естественно должны бояться и бояться истины, так как истина есть нечто, по самой своей сути их, нетов, отменяющее. И хотя в своих книгах они льстят этому слову, но на самом деле нетам невыгодно искать истину, и они спасаются в тайне (т. 1, с. 269).

Далее следует абзац, посвященный смерти, так как для автора главная истина заключается в том, что человек смертен. Истинность проявляется в том, что это положение носит характер неотменяемого закона, принудительно и жестко действующего в отношении как естей, так и нетов. Религия трактуется Кржижановским как некое стремление к победе над смертью.

Хотя нетам и удается подчас с чрезвычайной натуральностью притворяться существующими, но рано ли, поздно ли неизменно происходит раскрытие обмана, и это-то у них и называется «смерть». Нет, о котором сегодня еще говорили невероятное: «Нет есть», — внезапно слабеет, обездвиживается, бросает игру в жизнь и перестает быть: *истина вступает в свои права*. Правда, неразоблаченные пока неты, собравшись вокруг так называемой могилы уличенного смертью нета, поют что-то о «вечной памяти», говорят над ямой о бессмертии души и т. д., но и говорящие, и слушающие этому не верят... (т. 1, с. 270).

В анализируемом рассказе Кржижановского, как и во множестве других, огромную смыслообразующую роль играет фоносемантика. Современный автор пишет о ее значимости у Кржижановского: «Особенности языка новелл СК легко определяются на слух: в нем распознается сложная аранжировка, основанная, прежде всего, на многократных повторах групп звуков, отдельных слов,

частей фраз и т. д. Концы и начала слов здесь действительно “трутся об уши”, находятся в постоянном взаимодействии, подкрепляя или опровергая друг друга»¹¹. Яркий пример порождения нового смысла из звукового состава привычного слова приводит Наталья Семпер: «Однажды, в минуту откровенности, С. Д. произнес: “Я как-то стоял на мосту через Язу, смотрел на реку и повторял: Язу, Язу, Я...уза, я... узок, я — узок. Наверное, я узок, многого не понимаю, не принимаю. *Звуковая ассоциация подсказала мне это*”» (т. 6, с. 311).

Отметим в данном фрагменте поставленные рядом слова *права* и *правда*. Они отличаются лишь одной буквой. Как и Чехов, Кржижановский рассчитывает на то, что читатель «субъективные элементы подбавит сам»¹², что приведет к порождению дополнительного смысла, непосредственно вербально не выраженного. Кажется, что вводное слово, омонимичное уже употребленному ранее существительному *правда*, и слово *право* в грамматической форме множественного числа никак не могут быть сближены в содержательном плане. Однако из них легко можно составить словосочетание *право на правду*. Благодаря тому, что второе слово в данном случае является как бы окказиональным производным от вводного, все словосочетание приобретает семантический оттенок субъективной модальности. Неты имеют свое право на правду, но она дискредитируется автором, потому что не коррелирует с непреложной истиной. Боязнь истины приводит к тому, что жизнь нетов становится подобием игры, когда же «истина вступает в свои права», она начинает портить «им их игру в кажимости и мучает дурными предчувствиями». Содержащийся во фразе очередной эллипсис легко восполняется — «дурными предчувствиями собственной смерти». Фактически Кржижановский дает в данном фрагменте свой эквивалент известного выражения Шекспира — «весь мир театр, и люди в нем актеры». Поэтому следом автор переходит

¹¹ Белобровцева И. Услышанный мир: о «фоносфере» Сигизмунда Кржижановского // Toronto Slavic Quarterly. 2005. № 14. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/belobrovceva14.shtml> (дата обращения: 09.11.2023).

¹² Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. М., 1975. Т. 4. С. 54.

к сути театра. Согласимся с мнением Т. А. Гридиной, которая пишет: «В художественном творчестве, где само слово есть объект авторской рефлексии, фактор языковой игры приобретает особую значимость, в том числе и в создании условной реальности игрового текста»¹³. Скрытая метатеатральность рассказа — один из важных компонентов создания «условной реальности игрового текста».

Удивительному искусству казаться, будучи ничем, уметь быть всем, я особенно изумлялся в специфически нетовом учреждении, театре. Мы, ести, неизменно пребываем в своей самости; неты же с поразительным проворством рядятся в чужую жизнь; там, в их театрах на ненастоящей, из досок сколоченной земле, при свете лампочек, подменивших свет солнца, среди ненастоящих, нарисованных вещей, неты живут придуманными жизнями, плача над несуществующими горями, смеясь измышленным радостям. Присутствуя при этом, я не мог не согласиться с их лучшими художественными критиками, заявлявшими, что для них, нетов, театр — это «школа жизни» (т. 1, с. 270).

Размышления о театре воплотятся у Кржижановского в развернутый текст — «Философему о театре» (1923). Ключевое слово, завершающее фрагмент в контексте ранее сказанного, подспудно наделяется антонимическим смыслом: театр — это не только *школа жизни*, но еще и *школа смерти*. И вновь читателю автором оставлена возможность восполнения сказанного такими известными театральными афоризмами, как *актер умирает в герое*, *режиссер умирает в актере*. И занавес в финале спектакля можно соотнести с финальным завершением игры в жизнь.

Приведенным фрагментом заканчивается третья глава рассказа, и она позволяет утверждать, что собственная философия Кржижановского в двадцатые годы близка к философии отчаяния¹⁴, потому

¹³ Гридина Т. А. Смысловая перспектива слова в игровом художественном тексте // Лингвистика креатива — 4. Екатеринбург, 2018. С. 272.

¹⁴ См.: Яковенко Б. В. Философия отчаяния // П. А. Флоренский: pro et contra : Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей : антология. СПб., 2001. С. 252–263.

что все возможные экзистенциальные опоры для человека так или иначе опровергаются автором, и главная из них — Бог. Декларируемая богооставленность прямо отражена в «Записных тетрадах» писателя: «Если бог и был, то он давно уже покончил самоубийством» (т. 5, с. 332); «Я уважаю Бога за то, что он не существует. (V. Он достаточен, чтобы не быть. Для всеблагого быть — это слишком большая некорректность)» (т. 5, с. 393). Отметим во всех приведенных протоафоризмах писателя парадоксальную реализацию утверждения через отрицание.

Четвертая главка посвящена мифологии нетов. Стилизуя содержание и манеру изложения мифов, автор возводит генеалогию нетов к Каю, сыну седого Океана. Кай — герой классического силлогизма: «Все люди смертны. Кай — человек. Следовательно, Кай — смертен». Развивая с помощью художественных средств этот силлогизм, Кржижановский приходит к выводу о том, что и неты — потомки Кая, а потому тоже смертны. Таким образом делается вывод о том, что неты — это «существа, суть которых заключается в их способности умирать, то есть не быть» (т. 1, с. 274). Но ведь и ести, к которым нарратор относит себя и читателей, тоже смертны. Это является абсолютной истиной. Страна нетов — это своеобразное зеркало, в котором отражается страна естей. И как зеркало не может отразить то, чего нет перед ним, так и две страны связаны между собой. С этой точки зрения кажется неправомерным представление Страны нетов как некоего идеального утопического мира: «Положительный идеал Кржижановский воплощает в образе “Страны нетов”. Она становится авторской метафорой паломничества в то, чего нет; завуалированным символом потерянного рая, где по-прежнему существует искусство, вдохновение — и Бог»¹⁵. Сложность выстраиваемых Кржижановским бинарных оппозиций заключается в том, что ни одной из них не отдается предпочтение. Они не противостоят друг другу как нечто положительное и отрицательное, как отвергаемое и утверждаемое. Обе стороны важны, так как не существуют поодиночке.

¹⁵ Ливская Е. В. Философско-эстетические искания в прозе С. Д. Кржижановского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. С. 15.

Последняя пятая главка рассказа строится как вывод, синтез того, о чем говорилось в предыдущих четырех главах.

В ней единственный раз во всем рассказе рисуется как бы правдоподобный эпизод, в котором появляется прямая речь героев:

Незадолго до моего отбытия из страны мнимых я был свидетелем случая, чрезвычайно меня возмущившего. Увидав однажды группу из нескольких маленьких нетят, окруживших большого нета, я, любопытствуя, подошел к группе. Нет рассказывал нетикам... о чем бы вы думали, достопочтенные ести! — о нашей жизни, жизни Народа естей. Правда, рассказ его был спутан и бессмыслен, но все же, глубоко взволнованный и изумленный слышанным, я шагнул к нему, разрывая круг испуганно раскрывших рты нетят:

— Откуда вы могли узнать это? — воскликнул я.

— Ниоткуда, — сонно протянул нет, чуть улыбнувшись, — это так... сказка, рассказ о том, чего не было.

— Если вы, — резко оборвал я, — хотите небылиц, то расскажите лучше о своих жизнях, честно и не припутывая бытия.

И, повернувшись, я пошел прочь. За спиною я услышал пискливый смех маленьких нетеньшей.

После этого, казалось бы, пустячного случая странная, неотвязная тоска вселилась в меня, милые братья ести (т. 1, с. 275–276).

Данный эпизод иллюстрирует столь любимый Кржижановским прием зеркала. Ведь *нет*, рассказывающий *нетикам* про страну *естей*, является не кем иным, как зеркальной копией рассказчика, который, будучи естем, повествует таким же, как он, про страну нетов. И так как не существует страны нетов, то и связанная с ней страна естей подвергается сомнению. В этом проявляется скепсис автора. Углубление в мир нетов, его продолжение чреваты погружением в ничто, в мрак и бездну:

Продвигаясь все дальше и дальше, все глубже и глубже в пустоты небытия, я покинул нетовую страну <...> наконец, двигаясь еще далее,

проник я в Мертвую Страну, где нет ни солнц, ни вещей — лишь вечное кружение и молчаливый полз теней (т. 1, с. 276).

Иначе говоря, автор осознает, что небытие начисто лишено смысла, и остается одно — искать его в том несовершенном мире естей, откуда пришел рассказчик:

Тут тоска, вошедшая в меня еще там, в Стране нетов, стала непереносной: я представлял себе мою далекую, осиянную солнцами родину и вас, моих сущих и несомненных, оставленных в далях, за пустотами миров естей, — и я повернул назад (т. 1, с. 276).

Таким образом, рассказ, завершающий цикл «Сказки для вундеркиндов», представляет собой космогонию Кржижановского. Познание мироустройства происходит с помощью представления автором ведущих философских систем и попытки выстроить с их помощью свою художественную философию. Она строится на принципе бинарных оппозиций. Можно сказать так, что мир Кржижановского подобен весам, на одной чаше которых находится утвердительное слово «да», отсутствующее в текстах писателя, а на другой чаше — резко перетягивающее его «нет». Развертываемое в разных модификациях «минус-пространство» Кржижановского побуждает читателя к поиску гипотетического пространства со знаком «плюс», в котором реализуется естественная потребность человека в укоренении своего бытия, его осмысленности и оправданности.

Глава 5

«КАК СЛЕПОГЛУХОНЕМАЯ...»: ДЕФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОПТИКИ В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Среди незаконченных стихотворений Анны Ахматовой есть текст, датированный предположительно 1960 г.:

Как слепоглухонемая,
Которой остались на свете
Лишь запахи, я вдыхаю
Сырость, прелость, ненастье
И мимолетный дымок...¹

Что это? Случайно возникшее ощущение старого человека? Метафора утраты «свежести слов» и «чувства остроты», наконец настигшей художника? Либо отголосок одного из постоянных лирических мотивов, отсылающего к разветвленной поэтической традиции? Р.Д. Тименчик, отмечая повторение образа в стихотворном и прозаическом тексте Ахматовой о Павловском вокзале², приходит к выводу: «Для нее самым сообщительным фрагментом ушедшей и невозстановимой в своей полноте реальности был запах»³. Сохраненные ощущения прошлого занимают ключевое место в развет-

¹ Ахматова А. Сочинения : в 2 т. / сост. и подгот. текста М.М. Кралина. М., 1996. Т. 2. С. 73. Далее тексты произведений А. Ахматовой приведены по этому изданию с указанием в круглых скобках тома и страниц.

² См.: Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост., подгот. текста К.Н. Суворова. Москва ; Torino, 1996. С. 87.

³ Тименчик Р.Д. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. 2-е изд. испр. и расшир. М., 2014. Т. 1. С. 125.

вленном «аналитическом процессе» (Р. Д. Тименчик) воспоминания. Эта особенность поэтики Ахматовой неоднократно отмечалась исследователями. Так, по словам Л. Кихней, «консервантами» памяти сердца у нее становятся вещные детали, «сенсорные» образы⁴. Авторы основополагающего труда о семантической поэтике в акмеизме подчеркивали, что в поэзии А. Ахматовой и О. Мандельштама «память, воспоминание не только как нечто в человеке, позволяющее соотнести его с историей, но и как глубоко нравственное чувство» противостоит энтропии, «десемантизации» «разрозненных движений» истории, «беспамятству, забвению и хаосу»⁵. Однако в художественном мире Анны Ахматовой способность воспроизвести увиденное или услышанное далеко не всегда оценивается как истина или благо — забвение и бесчувственность наделены собственной значимостью.

Легко заметить, что невозможность и нежелание воспринимать мир или хотя бы сохранить его отголоски в памяти — повторяющаяся ситуация в ахматовской лирике и прозе разных лет. Естественно, на каждом из этапов творческой эволюции мотив видоизменялся, главным образом в зависимости от контекста — исторического, социального или внутривоэтического. Отказ от контакта с миром (добровольный или вынужденный) служит основанием лирического конфликта уже в ранних стихотворениях Ахматовой. Пространственными метафорами коммуникативной несостоятельности лирической героини выступают образы с семантикой замкнутости, одиночества: «западня», «башня», «морозная келья», «плотная сеть паутины», «на окнах частые решетки» и др. Непроницаемость, недоступность для органов чувств характерна как для земного, так и для потустороннего мира: *«Стояла долго я у врат тяжелых ада, / Но было тихо и темно в аду»* (т. 2, с. 13). «Тихо и темно» относятся

⁴ Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой: тайны ремесла. М., 1997. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-tajny-remesla/kartina-mira-i-obraz-perezhivaniya.htm> (дата обращения: 16.02.2024).

⁵ Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д. и др. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Т. 3, вып. 2–3. С. 50.

не только к описанию безотзывчивости ада, но и к неспособности лирического субъекта проникнуть в чужие звуки и образы. В стихотворении «За озером луна остановилась..» мир, скрытый за «окном» луны, невидим для земного зрения, но открыт для тревожного фантомного восприятия:

С земли не видно. Страшную беду
Почувствовав, мы сразу замолчали.
Зауспокойно филины кричали,
И душный ветер буйствовал в саду (т. 1, с. 151).

Позднее, в «Реквиеме», та же формула применена для характеристики тюремного мира — недоступного для слуха и тем не менее хорошо узнаваемого:

Там тюремный тополь качается,
И ни звука — а сколько там
Неповинных жизнью кончается... (1938; т. 1, с. 199)

Можно полагать, что подобные пространственные метафоры отнюдь не свидетельствуют о потере ощущений — напротив, зачастую они соответствуют мгновенному состоянию «немоты» перед наступающим наплывом стихов, которое предполагает обострение чувств, напряженное вслушивание и всматривание в мир — внешний или внутренний, реально-исторический или мистический:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор? (т. 1, с. 162)

Даже очевидные формы подавления того или иного чувства говорят о желании вернуть временно утраченное обыденное восприятие взамен творческого наваждения:

Мир родной, понятный и телесный
Для меня, незрячей, оживи,
Исцелил мне душу Царь Небесный
Ледяным покоем нелюбви (т. 1, с. 105).

Ахматовское заострение пушкинской формулы творческой свободы («Ушла любовь, явилась муза...») проявляется в акценте на телесных реакциях лирического субъекта. «Ледяной покой» искусства, будучи отголоском символистского мотива «безрадостности» высшего бытия (ср. в стихотворении К. Бальмонта: «*Там снежные безветренные доли, / Без аромата льдистые цветы*»), становится формой апофатического доказательства неустранимого контакта с чувственным миром, пусть даже ощущения приносят страдание. Так или иначе эта особенность художественной оптики Ахматовой связана с эстетическими установками постсимволизма.

Специфическим признаком акмеистской поэтики является не вещьественность как таковая, а сосредоточенность на восприятии вещи, на вещи в «антропологической перспективе» (В. Н. Топоров), на предмете в комплексе его сенсорных характеристик. Акмеистская феноменология предполагает расстановку акцентов на контакте с вещами, где ключевую роль играет предшествующий опыт — равно житейский, повседневный или культурный, символический⁶. Как следствие, в характеристике лирического субъекта акцент переносится на такие качества, как острота зрения, обоняния, редкостная чувствительность к прикосновениям. Они становятся обязательными свойствами художника, без которых его тексты оказываются эстетически несостоятельными.

Усиленное, обостренное восприятие может быть обусловлено и напряженным состоянием души лирического субъекта, и набором специальных «инструментов», позволяющих воочию рассмотреть

⁶ См., в частности, указание на одно из фундаментальных свойств поэтики О. Мандельштама: тесное слияние «...смысловой линии, связанной с разработкой глобальных тем, со смысловыми линиями, трактующими конкретно-чувственное состояние мира <...> и конкретно-чувственное состояние человека...» (Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д. и др. Русская семантическая поэтика... С. 60).

«незримое». Такими инструментами служат приспособления, созданные человеком и природой. Приведем несколько известных и многократно интерпретированных в литературоведении примеров. О. Мандельштам: «Вооруженный зрением узких ос»; «Сквозь волшебный прибор Левенгука» и др.; В. Нарбут: «Микроскопа пушечная проба...» («Микроскоп»); М. Зенкевич: «...я пятью / Лучезарными зеркалами в душу волью / Солнечный ветер млечных туманов» («Пять чувств»). Деформация сенсорного образа, в том числе травматическая деформация тела как средство достижения подлинной истинности искусства и достоверности изображенного в нем мира, свойственна равно поэтике акмеизма и авангарда⁷.

В стихотворении «Борис Пастернак (Поэт)» 1936 г. Ахматова отметила именно это качество художественной оптики своего современника: болезненная заостренность зрения в цитатном портрете Пастернака («Он, сам себя сравнивший с конским глазом, / Косится, смотрит, видит, узнает» — т. 1, с. 182) служит источником для лирической интерпретации его творчества в целом. По Ахматовой, мир становится осязуемым, доступным для восприятия лишь тогда, когда он опосредован словом и деформирован невероятным, несуществующим в природе оптическим механизмом. В отличие от бесконечных метаморфоз авангардного текста, ее поэтический мир застывает в слове, движение в пространстве и во времени останавливается:

В лиловой мгле покоятся задворки,
Платформы, бревна, листья, облака,
Свист паровоза, хруст арбузной корки,
В душистой лайке робкая рука.

⁷ Ср.: «Проблема возникновения новых — причем именно физиологически новых — способов восприятия в эстетике русского авангарда достойна была бы стать предметом специального исследования» (Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 84); «У поэта-футуриста тело, части тела (внешние и внутренние), а также функционирование тела порождают целую систему образов, лежащую в основе восприятия мира как сверхчувственного пространства» (Ланн Ж.-К. Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова // Тело в русской культуре. М., 2005. С. 324).

Даже градация звуковых образов («*Звенит, гремит, скрежещет, бьет прибоем*»), отмеченные жесты, акциональные образы в этом и других стихотворениях тридцатых годов подчиняются закону «вечного возвращения» в кем-то созданный мир: «*И снова жжет московская истома...*»; «*И снова черный масленичный вечер, / Зловещий парк, спокойный бег коня...*» (т. 1, с. 183); «*Лип, навсегда осенних, позолота*» (т. 1, с. 184).

Подобные признаки «вооруженности» лирического субъекта чужими органами восприятия у Ахматовой крайне редки и связаны с персонификацией чувства либо состояния: страх («*Страх, во тьме перебирая вещи*»), тревога («*За озером луна остановилась*»), сон («*И всюду клевета сопутствовала мне / Ее ползучий шаг я слышала во сне*»), совесть («*А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью моей*») (т. 1, с. 183). Существенно более часто, особенно в поэзии 1930–1940-х гг., встречаются отсылки к чужой оптике как инструменту визионерского видения. Именно вербализованные перцептивные образы служат катализаторами ощущений, но они же являются источниками ошибки, дефекта восприятия:

И сада Летнего решетка,
И оснеженный Ленинград
Возникли, словно в книге этой
Из мглы магических зеркал... (т. 1, с. 179)

На зрение лирического субъекта оказывают влияние всякого рода оптические преграды, которые можно трактовать как варианты «магического зеркала» или «окна», преломляющего взгляд. Но, в отличие от прозрачности кристалла, такие преграды обладают непроницаемой, плотной, окрашенной фактурой:

Еще плещется лунная жуть,
Город весь в ядовитом растворе.
Без малейшей надежды заснуть
Вижу я сквозь зеленую муть... (1928; т. 1, с. 180)

Из восприятия и памяти лирического субъекта изымаются целые пласты реальности («*И не детство мое, и не море, / И не бабочек брачный полет...*»), история и время уступают место «вечности» («застывший навек») и смерти («*хоровод / Надмогильных твоих кипарисов*»). В стихотворении «Подвал памяти» (1940) зрение и слух подавлены темнотой и тишиной, но остаются грохот «обвала» воспоминаний, запах («чадит фонарь») и особого рода тактильное зрение:

Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за чудо!
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен... (т. 1, с. 190)

Перцептивная преграда является самостоятельным образом для Ахматовой, поскольку представляет собой активный субъект действия. Повторим: в качестве субъекта-преграды могут выступать как чужая оптика (чужой текст), так и отвлеченные от «я» состояния, которые, как неоднократно отмечалось в ахматоведении, персонифицированы:

...Клубится Енисей,
Звезда Полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас застигает (1939; т. 1, с. 200).

Отношения между двумя формами оптической преграды нередко принимают конфликтные формы. Так, пушкинский «магический кристалл» не открывает «даль» романа, а замутняет горизонт, путает восприятие. В стихотворении «Уже безумие крылом...» из поэмы «Реквием», основанном на развернутой реминисценции знаменитого текста Ин. Анненского «Еще лилии», персонификация состояния выполняет сходную функцию. «Аромат и абрис лилеи» — единственная ценность земного бытия, которую лирический субъект Анненского желал бы перенести в «лучший мир» по собственной воле, отказавшись от всего, что привязывало его к земле. У Ахматовой «безумие» служит защитой от катастрофического мира

и в то же время препятствием для переноса в бессмертие того, что было дороже всего на земле:

И не позволит ничего
Оно мне унести с собою
(Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою)... (т. 1, с. 201)

Олицетворение безумия отсылает как к фольклорной традиции («судбина чудная», которой можно только «дивиться» и «привыкать» к ней, «как к неотступному и чудному врагу» (т. 1, с. 225), является вариантом сказочной Доли), так и к классицистическим аллегориям в целом и к стихотворению Ф. И. Тютчева «Безумие» (1829), где развернут хронотоп мнимого мира, лишённого контактов с реальностью. Слепота «безумия жалкого» («стеклянными очами») не компенсируется «чутким ухом», поскольку все, что улавливает «жадный слух», порождено им же самим.

Развернутое изображение оптической преграды служит опорой для выстраивания иерархии восприятия: легко утрачиваются такие традиционно эстетические ощущения, как слух и зрение, но при этом актуализируются низшие формы — обоняние и осязание. Причем обонянию отводится особая роль как чувству, связанному с дыханием и, следовательно, с поэтическим творчеством. В стихотворении «Последнее возвращение», эпиграф которого взят из «Лагерной песни», состояние одиночества заполнено запахами и осязательными болезненными прикосновениями:

Припахивало табаком,
Мышами, сундуком открытым
И обступало ядовитым
Туманцем... (т. 1, с. 225)

Существенно, что именно низшие ощущения (тактильные, вкусовые и обонятельные) стирают границу между субъектом и объектом восприятия, размывая дистанцию между ними, обычно хорошо

различимую в зрительном и акустическом образе. Безличные формы предложений в приведенной цитате указывают на бессубъектность действия, но с заметным движением от человеческой реакции к активности внешнего мира («припахивало» акцентирует внимание на субъекте восприятия, «обступало» — на его источнике). В результате вся остальная реальность скрывается за плотной завесой, порожденной воображением лирического субъекта. Одиночество становится и причиной, и следствием деформации восприятия.

Как видно, утрата одного из каналов коммуникации свидетельствует о дефектности не только психофизиологии, но и художественной одаренности. Так, в стихотворении Ф. И. Тютчева вместо Кастальского ключа Безумие слышит мнимое «пенье», «ток» и «исход» из земли. Однако в зрелом творчестве Анны Ахматовой это состояние означает поиск поэтических приемов, приспособленных для вербализации сенсорного дефекта. Самым заметным показателем новой поэтики является ситуация, в которой акцентировано отсутствие необходимого (и неустранимого) компонента поэтического мира. Им может быть целый пространственный образ (город, море, сад и др.), скрытый, например, «ядовитым раствором» «лунной жути»: *«Вижу я сквозь зеленую муть / И не детство мое, и не море, / И не бабочек брачный полет / Над грядой белоснежных нарциссов...»* (т. 1, с. 181).

Другой случай представлен в стихотворениях 1930–1940-х гг., где активным наблюдателем и носителем перцептивной точки зрения становится не лирический субъект, а компонент внешнего мира: *«А в ту минуту за плечом моим / Мой бывший дом еще следил за мною / Прищуренным, неблагосклонным оком, / Тем навсегда мне памятным окном»* (т. 1, с. 262). Взгляд извне трансформирует уже созданную картину, где чувственная реальность мотивирована восприятием лирического субъекта, в заведомо неопределенный и странный пространственный образ. Именно так происходит в стихотворении «Под Коломной» из цикла «Трещотка прокаженного» (1943). В первых восьми стихах отмечены предметные реалии сада: колокольня, маки, река; цвет: «в красных шляпах»; запах: «мятный»; фактура: *«Все бревенчато, дощато, гнупто...»* (т. 1, с. 227).

Но в заключительном четверостишии тот же ландшафт наделяется логически несовместимыми признаками:

...Этот сад
Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
Солнца древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий взгляд (т. 1, с. 227).

Фигура сравнения создает эффект смысловой неопределенности: сад оказывается «дремучим», круча — «бездонной». Смещаются устойчивые для обыденного сознания противопоставления рукотворности — нерукотворности сада и леса, вертикали и глубины. Исподволь, не столь заметно, как в поэзии авангарда, происходит разрушение устойчивых лексических связей и традиций культуры: «дремучий сад» и «бездонная круча» являются катахрезой, в естественном восприятии обнаруживается дефектность.

Внешний наблюдатель способен вытеснить лирического субъекта, замещать его собой, и тогда событие либо поэтический ландшафт приобретает зыбкие очертания, его достоверность оказывается недоказуемой. Т. В. Цивьян, рассматривая категорию «определенности — неопределенности» в поэзии Ахматовой, приходит к заключению, что конструкции со значением неопределенности в стихотворениях разных лет практически всегда указывают на узнаваемый объект, поскольку опираются на многослойный диалог с читателем: «Оппозиция оказывается самозаписывающей: из нее извлекается не только значение, но и ее собственная структура; определенность при этом является основой, поддерживающей динамичность изменений, порождаемых неопределенностью»⁸. Но отметим, что перцептивный план поэтического мира Ахматовой организован иначе, поскольку здесь чужое слово и чужая точка зрения только усиливают семантику неопределенности. Так разворачивается сюжет о путешествии

⁸ Цивьян Т. В. Наблюдения за категорией определенности — неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой) // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 183.

в прошлое в поэме «Путем вся земли (Китежанка)». Сначала лирическую героиню поэмы сопровождает Гофман, который «знает, как гулок / Задушенный крик / И чей в переулочек / Забрался двойник». Затем его сменяет месяц: «С веревочных лестниц / Срывается он, / Спокойно обходит / Покинутый дом...» (т. 1, с. 234–235). При этом кругозор лирического субъекта остается расплывчатым («Сгущается мгла»), порождается сном и бредом: «Мне видится жуткий / Один силуэт» (т. 1, с. 234).

Косвенной формой, указывающей на утрату способности восприятия, служат диалоговые конструкции со значением «мнимости», «кажимости». По наблюдениям Н. Д. Арутюновой, «...К-модальность маркирует то, что не видно, а привиделось, не слышно, а послышалось. Для нее характерен ситуативный антураж сумерек и тумана, снов и видений. Сравнение осуществляется не столько путем со-положения, сколько методом на-ложения образов, улавливания одного в другом, отсутствующего в том, что находится in praesentia»⁹.

Что там — в сумраках чужих?
Шереметьевские липы...
Переключка домовых... (т. 1, с. 181)

Несмотря на то, что в стихотворении прямо не говорится о фантомности мира, в который помещена лирическая героиня («Прирученной и бескрылой / Я в дому твоём живу»), его наполнение обусловлено ассоциациями, вызванными неясными «скрипами» и «шепотком беды». Именно поэтому шелест листьев приравнивается к голосу домовых, пейзажная реалья равнозначна демонологическому персонажу. Кроме того, вызывает сомнение, порождены ли образы чувственным восприятием, направленным вовне, состоянием бессонницы либо припоминанием чужих текстов (как минимум — «Бесов» А. С. Пушкина). Самым достоверным ощущением оказывается синестетическая метафора, основанная на скре-

⁹ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М., 1999. С. 833–834.

щивании звуковых, зрительных и тактильных признаков: *«К уху жарко приникает / Черный шепоток беды».*

Ограниченность восприятия и, как следствие, исчезновение условно-реального мира, в отличие от ранних стихотворений, мотивированы не высшей волей, а историческими и социальными обстоятельствами, которые трансформируют обыденное пространство в запутанный и гротескный образ. Так, в лирическом сюжете стихотворения «Подражание Кафке» жизнь представлена как непрерывный судебный «процесс»: *«Окружили невидимым тыном / Крепко слаженной слежки своей»* (т. 1, с. 245). Его атрибутами выступают практически все сенсорные образы стихотворения: «пререкания», «давка», «приторный запах чернил». При этом подавляются «эстетические» ощущения лирического субъекта: зрение, слух («я глухну»). Мир, с ними связанный, становится недоступным:

А где-то темнеет от зноя
Огромный небесный простор,
И полное прелести лето
Гуляет на том берегу...
Я это блаженное «где-то»
Представить себе не могу (т. 1, с. 245).

Как следствие, в зрелой поэзии Ахматовой доминирует сенсорная образность, порожденная фантомным (сон, бред, болезнь), а не реальным восприятием. В цикле «Венок мертвым» наиболее яркие ольфакторные либо зрительные детали обусловлены памятью о несуществующем либо безвозвратно утраченном мире: *«О, как пряно дыханье гвоздики, / Мне когда-то приснившейся там...»* (т. 1, с. 250); *«А вокруг погребальные звоны / Да московские хриплые стоны / Вьюги, наш заматающей след»* (т. 1, с. 251). Исходящие из такого мира ощущения сами становятся активным субъектом действия, навязываются лирическому герою либо подменяют собой его точку зрения: *«Этот ветер, жесткий и сухой, / Принесет вам только запах тленья, / Привкус дыма...»* (т. 1, с. 268). Коммуникация с реальностью настоящего заслоняется призраками

прошлого. Подобного рода депривация ощущений оценивается как благо, поскольку создает преграду для ужасов современной истории, но в то же время свидетельствует об очевидной дефектности художественной оптики, поскольку противоречит эстетическим установкам той школы, связь с которой для поэта неустраима.

Итак, в системе перцептивной образности Анны Ахматовой происходит показательная инверсия: место субъекта восприятия занимает вербализованный мир, его отдельные фрагменты, которые оказываются и источниками ощущения, и побудительными мотивами для каких бы то ни было реакций, независимо от воли лирического героя. «Обреченность» на звуки, запахи, цвета позволяет сохранить творческий дар («Последнее стихотворение»), но при этом требует от художника переоценки сенсорных способностей и, соответственно, создания языка, адекватного такого рода деформированному, болезненному опыту ощущений.

Глава 6

НЕ НАПИСАНЫ, НО ЗАФИКСИРОВАНЫ: ТВОРЧЕСКИЕ ПЛАНЫ А. АХМАТОВОЙ

Конец 1950-х — начало 1960-х гг. ознаменовались для Анны Ахматовой очередным витком признания ее творчества: в 1958 г. после долгих лет публикационного забвения выходит книга «Стихотворения» (ред. А. Сурков)¹, в 1961 г. — сборник «Стихотворения» (автор послесловия А. Сурков), в 1965 г. — сборник «Бег времени» (ред. М. И. Дикман), а также — за рубежом — первый том Сочинений (ред., вступ. ст. Г. П. Струве, Б. А. Филиппов). Отдельные стихотворения публикуются в «Новом мире», «Знамени», «Октябре», «Юности», «Огоньке», «Литературной газете», газете «Литература и жизнь» и пр. Поэта приглашают на радио, записывают чтение стихов для Ленинградского телевидения², Ахматова дает интервью, заседает в президиуме Второго Всероссийского съезда писателей, на котором С. С. Наровчатов провозгласил торжество «женской поэзии» в СССР в связи с полученной А. Ахматовой в 1964 г. международной премией «Этна-Таормина», утвердив в своей речи классическое направление ее поэзии: «Родина Данте и Петрарки в ее лице отдает дань восхищения стране Пушкина и Лермонтова, чьи традиции, кстати говоря, продолжает классический стих Ахматовой»³.

¹ См. запись Ахматовой о вышедшей в 1958 г. книге тиражом 25 тыс. экз. в «Записных книжках...»: «По словам продавцов, она была распродана за несколько минут <...> в книге всего 85 стихотворений и переводы». — Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва ; Torino, 1996. С. 29.

² Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889–1966 / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. В. А. Черных. 3-е изд., испр. и доп. М., 2016. С. 812.

³ Цит. по: Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. С. 816.

Несмотря на официальное признание, наиболее значимые творческие замыслы поэта по большей части остаются неопубликованными, выходящие публикации содержат серьезные купюры и ошибки. Вспоминая о встрече с поэтом 7 января 1958 г., Л. К. Чуковская пишет: «Огласила новую страницу воспоминаний — на этот раз о судьбе каждой своей книги (ненапечатанной). Сказано кем-то: “каждая книга имеет свою судьбу”. Но судьба (истории) ахматовских книг в высшей степени однообразна: по существу это все одна и та же постоянно повторяющаяся скверная история»⁴. На протяжении нескольких последующих лет в «Записках» появляются упоминания о рефлексии Ахматовой, связанной с «повторяющимися скверными историями» и попытками их преодоления. Например, в марте 1958 г. Чуковская делает запись о реакции поэта на вышедший сборник «Стихотворения»: «Анна Андреевна хоть и рада своему сборнику, но и огорчена им: она уверяет, что книжка эта — ерунда, мусор, что она только введет в заблуждение читателей (“так это-то и есть хваленая Ахматова? Стоило огород городить!”)...»⁵. Одним из самых показательных моментов является надпись на экземпляре сборника для Л. К. Чуковской: «Лидии Корнеевне Чуковской, чтобы она вспомнила все, чего нет в этой книге. Ахматова. 19 декабря 1958, Москва»⁶. В мартовской записи 1960 г. Чуковская документирует требования редактора к Ахматовой об изменении строк: «Сердится на Владимира Николаевича Орлова, редактора ее “Седьмой книги”: — Хоть бы она не выходила совсем. Книга мне опостылела. Орлов требует, например, чтобы в стихотворении “Я научилась просто, мудро жить, / Смотреть на небо и молиться Богу” я заменила чем-нибудь Бога. Чем прикажете? “Служить единомуру”?»⁷

Об этом же, но уже в связи с историей подготовки сборника «Стихотворений» 1961 г., пишет и Н. Г. Гончарова: «После непре-

⁴ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. М., 2007. Т. 2 : 1952–1962. С. 293.

⁵ Там же. С. 309.

⁶ Там же. С. 361.

⁷ Там же. С. 392.

станных выемок из рукописи стихов, их замен и вставок получился вполне “приличный” советский вариант Ахматовой»⁸. Воспоминания о реакции поэта на «советский вариант» своего творчества сохранились в дневниковых записях Г. В. Глѣкина: «Пусть все увидят, как я живу, пусть моя книга — смрадная моя книга — идет в мир с бубновым тузом на спине. В сущности, это повторение постановления обо мне, нет только ждановских непечатных слов...»⁹.

В январе 1966 г. Чуковская пишет о реакции поэта на выход первого тома Сочинений за рубежом: «...Составлена книга тоже плохо. Не говорю уж о перепутанных датах... Поэма “Путем вся земли” разбросана кусками по всей книге. <...> Мне подарены два чужие стихотворения — да!...<...> Не скрою от вас: пишу на отдельном листе замечания под фамильярным заглавием “для Лиды”»¹⁰. К этому же времени относится запись Ахматовой, которая отражает стремление разоблачить суждения Г. Струве о ее творческом пути: «...он, якобы занимаясь моей поэзией и издавая толстенный том моих стихов, предпочитает вещать: “Ее звезда закатилась”. И бормочет что-то о новом рождении в 1940 г. Струве не подозревает, что после вечера “Русского Современника” в Москве было первое постановление в 1925 г. Даже упоминание моего имени (без ругани) было запрещено. Оно выброшено из всех перечислений — оно просто не существует. <...> Затем, как может не прийти в голову Струве, что в то (подчеркивание Ахматовой. — А. М.) время я писала нечто, что не только печатать было нельзя, но даже читать так называемым “друзьям”. (Таков был “Реквием”))»¹¹.

К этой записи поэт добавляет список стихотворений, ключевых для понимания ее творчества, вероятно, для последующего сохранения Лидией Чуковской: «Не столицей европейской», «Морозова»¹², «Черепки», «Подражание армянскому», «Стеклянный звонок»,

⁸ Гончарова Н. Г. Проза Анны Ахматовой: путь к мистерию. М., 2023. С. 130.

⁹ Цит. по: Гончарова Н. Г. Проза Анны Ахматовой... С. 131.

¹⁰ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. Т. 3 : 1963–1966. С. 328.

¹¹ Записные книжки Анны Ахматовой... С. 697–698.

¹² По всей видимости, имеется в виду стихотворение «Я знаю, с места не сдвигаться...» (1937).

«Стансы», «Подвал памяти», «Русский Трианон» (Царскосельская поэма).

Красноречива в своей скрупулезности запись 1965 г. под заголовком «Ненапечатанные стихи в “Беге времени”» и списком из 55 стихотворений со сквозной нумерацией, 20 из которых не были опубликованы вовсе, а напротив каждого из остальных 35, с подзаголовком «Было в журналах, альманахах, газетах (1 раз)», — выходные данные с названием и номерами журналов, в которых были рассыпаны тексты, относящиеся к единому смысловому целому¹³. Среди неопубликованных стихов — «И снова осень валит (Б. Пастернаку)», «М. М. Зощенко (“Слово дальнему...”», «III Зачатьевский», «Эти рысьи глаза твои...»¹⁴.

В составлении замечаний и списков «для Лиды», заклеивании навязанных редактором стихов проявляется стремление Ахматовой исправить тот образ своего творчества, который был продиктован эпохой. О его ложности и недостаточности пишет Л. К. Чуковская, говоря о сборнике 1958 г.: «Опрятный тоненький томик в красном переплете с золотом. Есть “Невстреча”, есть “Предыстория”, кусок из “Поэмы” и несколько прекрасных старых. <...> Но, конечно, представления об истинном пути и о величине поэта книга не дает»¹⁵. Н. Г. Гончарова также пишет о сборнике «Стихотворений»: «Сразу же после появления “Манифеста”¹⁶ Ахматова начала составлять список добавлений в текст книги; вклеивала свои *настоящие* (курсив Н. Г. Гончаровой. — А. М.) стихи поверх “Слава миру!” в те экземпляры, которые дарила друзьям, делала горькие дарственные надписи — “Хоть такую”, “...Не без смущения — эти обломки”, “Остались от козлика рожки да ножки...”»¹⁷. Однако глобально стремление сохранить правильные, подлинные варианты лирических циклов,

¹³ Записные книжки Анны Ахматовой... С. 656–657.

¹⁴ Там же. С. 677.

¹⁵ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. Т. 2 : 1952–1962. С. 353.

¹⁶ Сборник 1958 года Ахматова не без иронии называла «манифестом» за обложку красного цвета, сборник 1961 г. в зеленой обложке получил неофициальное авторское название «лягушка».

¹⁷ Гончарова Н. Г. Проза Анны Ахматовой. С. 128.

отдельных строк и строф отразилось в «Записных книжках ...» Анны Ахматовой — «ядерной», одной из наиболее сложных форм затекста¹⁸ творчества поэта, существенное место в которых отведено замыслам, которые так и не были воплощены в виде целостного художественного единства.

На многих десятках страниц поэт записывает планы отдельных изданий, поэтических книг и циклов. Н. Г. Гончарова называет это явление «принципом “говорящей книги”»: «Ахматова не однажды пыталась передать нечто через композицию своей книги стихов, и многие ее так и не реализованные книги 1940–1960-х годов имели говорящую, значимую структуру»¹⁹. Исследователь подчеркивает внелитературную причину появления записей такого характера: «...множество планов так и не изданных книг, в которых годами не печатаемый поэт пытается хотя бы частично восстановить свое истинное творческое лицо»²⁰. Реакция Ахматовой и ее тщательная работа со списками неопубликованных стихов говорит о наличии серьезного несоответствия между тем, что удавалось опубликовать (с учетом требований редакторов о замене строк, названий, целых текстов), и тем, что Ахматова стремилась воссоздать и зафиксировать в качестве варианта своей *подлинной* поэтической эволюции. Планы, многократно зафиксированные в «Записных книжках...», комментарии и дарственные надписи, нарочито подчеркивающие осколочность вышедшего из печати, призваны были задокументировать подлинность ненапечатанного и недостаточность опубликованного.

Вместе с тем изобилие планов — в «Записных книжках...» зафиксировано 15 вариантов книги стихов, — их пересечения, пронизанность границ поэтических циклов, когда одно стихотворение может включаться автором в границы разных художественных единств, указывают на то, что причины появления множества за-

¹⁸ О концепции затекста как особого литературного и культурного явления см.: Феномен затекста : монография / Т. А. Снигирева [и др.] ; под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. Екатеринбург ; С.-Петербург, 2023. 532 с.

¹⁹ Гончарова Н. Г. Проза Анны Ахматовой... С. 124.

²⁰ Там же. С. 127–128.

писей, связанных с финальными творческими замыслами поэта, не исчерпываются внелитературными факторами. Обращение к планам позволяет увидеть, что такая форма записи по своей природе относится не только к творческой лаборатории автора: разрастаясь со временем, план перенимает поэтику состоявшихся произведений позднего творчества Ахматовой — поэтику незавершенного²¹.

Одним из наиболее знаковых элементов поэтики незавершенного является вариативность, которая многократно проявляется в планах итоговой книги стихов на уровне названия, структуры, смысловых доминант и намеченного сюжета творческой эволюции поэта. Число стихотворений, включаемых в планы, также вариативно: в ряде случаев планы содержат не более 20–25 названий, в других — более 60. Характер варьирования связан также с хронологическими границами, то сужающимися до идейно-смысловых акцентов творчества поэта в 1930–1940-е гг., то расширяющимися до границ 1910–1960-х гг. В композиции каждой из «запланированных» книг установлен свой фокус, определяющий степень разнообразия и интенсивность звучания включаемых тем. При этом начало и финал каждого из планов не задают хронологические рамки, а фактически становятся отправной и завершающей точкой каждого из вариантов сюжета.

Несмотря на столь сильное варьирование планов, сравнение вариантов позволяет судить о наличии «ядерной» части, как правило, остающейся в каждом плане. Преимущественно это тексты из списков «для Лиды», неопубликованных в «Беге времени», и стихотворения, которыми поэт сопровождает резкую критику зарубежного издания 1965 г. под редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Именно они, многократно зафиксированные поэтом как подлинные, ключевые для понимания ее поэзии, от варианта к варианту служат каркасом структуры книги.

²¹ Концепция незавершенного, его отличия от неоконченного рассмотрена в монографии: Феномен незавершенного : монография / [Т. А. Снигирева и др.] ; под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчинова. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 2019. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/66587> (дата обращения: 01.08.2024).

Обратимся к четырем планам книги стихов, зафиксированных Ахматовой под разными названиями: «Другая книга»²², «Седьмая книга»²³, «Моя книга»²⁴, «После книги»²⁵.

Другая книга (1959–1960)	Седьмая книга (1960)
1. Немного географии (1937)	1. Из первой тетради
2. «Я знаю, с места не сдвинуться...» (1937)	Interieur «И когда друг друга проклинали...»
3. Четверостишия (30-е годы)	Первое возвращение
4а Многим	2. Из Книги Царств
4в Новогодняя баллада	Мелхола
Трещотка прокаженного	2а Из восточной тетради
4. «Не с лирою влюбленного...»	3. Тайны ремесла
5. Черепки (4)	Муза
6. «Ты напрасно мне под ноги мечешь...»	Поэт («Подумаешь, тоже работа...»)
6а Имя	Мандельштаму
7. «Все ушли, и никто не вернулся...»	Нарбуту
Три песенки	Пастернаку
8. Дорожная	Читатель
9. Застольная	Последнее стихотворение
10. Любовная	Эпиграмма
11. «Какая есть. Желаю вам другую...»	4. Cinque 5 стихотворений 1945–46
12. То, что я делаю	5. Шиповник цветет (8 стихотворений) 46–55
13. «Один идет прямым путем...»	6. Стихи разных лет:
Венок мертвым	Музыка
14. «Вот это я тебе, взамен могильных роз...» (Памяти М. Булгакова)	Софокл
15. Поздний ответ (М. Ц.)	Летний сонет
16. «Я над ними склонюсь, как над чашей...» (О. Мандельштаму)	Отрывок «Нет это не я...»

²² См.: Записные книжки Анны Ахматовой... С. 72.

²³ См.: Там же. С. 52.

²⁴ См.: Там же. С. 105–106.

²⁵ См.: Там же. С. 383.

Другая книга (1959–1960)	Седьмая книга (1960)
<p>17. «Словно дальнему голосу внемлю...» (М. Зощенко) 18. Стансы</p> <p>19. Подражание армянскому</p> <p>20. Наде</p> <p>21. «Все это было — твердая рука...»</p> <p>22. Стеклозвон</p> <p>23. Надпись на книге</p> <p>24. «Забудут? — вот чем удиви- ли!..»</p> <p>25. Причитание («Ленинградскую беду...»)</p> <p>26. «Со шпаной в канавке...»</p> <p>27. «И умерли...»</p> <p>28. Учитель</p> <p>29. Подвал памяти «Путем вся земля» (1940) 1935–1940 Requiem</p>	<p>«Все это разгадаешь ты один...» (Памяти Пильняка)</p> <p>Летний сад</p> <p>Прощанье</p> <p>Мартовская элегия</p> <p>Под Коломной</p> <p>На смоленском кладбище</p> <p>Три осени</p> <p>Из цикла «Юность»</p> <p>Дом поэта</p> <p>Русский Трианон</p> <p>Родная земля</p> <p>Почти в альбом</p> <p>Учитель</p> <p>«Когда лежит луна...»</p> <p>Ташкентские наброски</p> <p>7. Тени</p> <p>1. Первая (Красавица)</p> <p>2. Вторая (Плясунья)</p> <p>3. Третья (Портрет автора)</p> <p>4. Посмертная («Но я предупре- ждаю вас...»)</p> <p>8. Триптих</p> <p>Тринадцатый час</p> <p>9. Разрыв</p> <p>«И как всегда...»</p> <p>«Не недели, не месяцы...»</p> <p>Последний тост</p> <p>10. Из Ленинградских элегий</p> <p>III — «Есть три эпохи...»</p> <p>V — «Так вот он...»</p> <p>Предыстория</p> <p>Последние слезы</p> <p>Н. Н. Пунину — четверостишие</p> <p>«И упало каменное слово...»</p> <p>«Уже безумие крылом...»</p>

Другая книга (1959–1960)	Седьмая книга (1960)
	<p>В старой Москве (3-й Зачатьевский) «День шел за днем...»</p> <p>I «Пора забыть...» II «И в памяти черной...» III «Он прав — опять фонарь...»</p> <p>Приложение</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Один идет прямым путем...» 2. Наследница 1959 3. Стансы 4. Распятие 5. Путем вся земля 6. «Пятым действием драмы...» 7. Смерть Софокла 8. Конец Демона 9. «Уже...» 1961 10. «Опять подошли незабвенные даты...» 11. «Если б все, кто помощи душевной...» 12. Памяти Анты 13. «В прошлое давно пути закрыты...» 14. Царскосельская ода 15. Из черных песен («Последнее возвращение»)
Моя книга (1960/1961)	После книги (1963)
<p>Уже красуется на книжной полке...</p> <p>I</p> <p><u>Тридцатые годы</u> <u>Requiem</u> 14 стихотворений</p> <ol style="list-style-type: none"> 15. Немного географии 16. Стансы 17. «Опять хоть...» 	<p>Я играю в них, во всех пяти...</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Родная земля 2. Сожженная тетрадь 3. В разбитом зеркале 4. Эхо 5. Зюйд-Вест

Моя книга (1960/1961)	После книги (1963)
<p>18. Морозова 18а Новый год <u>Трещотка прокаженного</u> 19. День шел за днем 20. «За меня не будете в ответе...» 21. «Не с лирою влюбленного...» 22. «Из-под каких развалин гово- рю...» 23. «Забудут? — вот чем удивили!..» 24. Стружки 58 г. 25. II Ленинградская 26. «Какая есть. Желаю вам дру- гую...» 27. «Все ушли...» 28. «Другие уводят...» 29. «То, что я делаю...» 30. «Фиалкой пахнет...» 31. «Ты напрасно мне под ноги мечешь...» 32. «За такую скоморошину...» 33. Эхо 34. Наследница 35. Имя 36. Тринадцатый час <u>Венок мертвым</u> 37. «И клялись...» 38. Марине 39. Булгакову 40. М. М. Зощенко 41–43 Б. П. Пастернаку 44. О. М. Мандельштаму 45. Пильняку х х х 46. Александр 47. «Зачем вы...» 48. «Пива...» 49. Путем всея... 50. Заклинание</p>	<p><u>Из цикла «Песенки»</u> 6. Лишняя (4-ая) 7. Последняя (5-ая) 8. Шестая <u>Из первой (Киевской) тетради</u> 9. Interieur 10. «И когда друг друга прокли- нали...» <u>Из Книги Царств — Мелхола</u> <u>Четверостишия:</u> 11. Конец Демона 12. «О своем я...» 13. «Ржавеет золото...» Онегин Демон 14. Царскосельская ода <u>Античная страничка</u> 15. Смерть Софокла 16. Александр у Фив 17. Говорит Дидона 18. Эпиграмма 19. «Мне с Морозовою...» (По- следняя роза) 20. «Вот она...» (Осень) 21. Нас четверо («Комаровские наброски») 22. Путем всея земли 23. «Один идет прямым пу- тем...» 24. Что войны, что чума 25. Музыка 26. «Когда погребают эпоху...»</p>

Моя книга (1960/1961)	После книги (1963)
51–53. Три песенки 54. «Один идет прямым путем...» 55. «Со шпаной в канавке...» 56. Надпись 57. «Кого когда-то называли люди...» 58. «И мы забыли...» 59. «Видел я тот...» 60. «Дьявол не выдал...» 61. Подвал памяти 62. Учитель	

За каждым из планов стоит несколько одноименных вариантов, и несмотря на то, что ни в одном из них нет совпадающего с другим начала и финала, наличие «ядерных» смыслоопределяющих единиц — циклов или отдельных стихов, повторяющихся в каждом случае, позволяет считать все планы вариантами, относящимися к одному замыслу. Наиболее частотны стихотворения из циклов «Венок мертвым», «Тайны ремесла», «Нечет», «Трещотка прокаженного», «Ташкентские страницы», «Античная страничка», стихи из поэмы «Реквием», поэма «Путем всея земли», «Песенки», стихотворения из «Русского Трианона», «Один идет прямым путем...». Идеино-смысловой центр глобального замысла книги — судьба творца в ситуации невозможности воплощения его предназначения:

Из-под каких развалин говорю,
 Из-под какого я кричу обвала,
 Как в негашеной извести горю
 Под сводами зловонного подвала²⁶ (1930-е);

Не столицей европейской
 С первым призом за красоту —
 Душной ссылкой енисейской <...>

²⁶ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941 / сост., подгот. текста, коммент. и ст. Н. В. Королевой. М., 1998. С. 457.

В трупный запах прогнивших нар, —
Показался мне город этот...²⁷ (1937);

лагерная тема («Реквием»), пророческий дар творца, как правило, связанный с предвидением беды:

А я иду — за мной беда...²⁸ (1940);

...Трещотка прокаженного
В моей руке поет.
Успеете наахаться,
И воя, и кляня,
Я научу шарахаться
Всех смелых от меня²⁹ (1956).

Кроме того, в каждом из вариантов звучат темы судьбы трагического поколения поэта, памяти — темы, определяющие природу поэм, над которыми Ахматова работала в этот же период: поздние редакции «Поэмы без Героя», «Путем вся земли» (1940) — преимущественно в связи с «Поэмой без Героя», завершение «Реквиема» («*Не часто я у памяти в гостях, / Да и она всегда меня морочит*»³⁰ (1940); «*Ленинградскую беду / Руками не разведу, / Слезами не смою, / В землю не зарю <...> / Я земным поклоном / В поле зеленом / Помяну*»³¹ (1944)).

Постоянные стихотворения в каждом из планов оказываются в новом контексте, оттеняющем или усиливающим «ядерное» звучание. Так, лирический сюжет одного из ранних планов под названием «Другая книга» (конец 1959 — начало 1960 г.) имеет

²⁷ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 437.

²⁸ Там же. С. 490.

²⁹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2 : в 2 кн. Кн. 1 : Стихотворения. 1941–1959 / сост., подгот. текста, коммент. и ст. Н. В. Королевой. М., 1999. С. 176.

³⁰ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 460.

³¹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, Кн. 1 : Стихотворения. 1941–1959. С. 84.

закольцованный характер. Открываясь стихотворением «Немного географии» (1937), план продолжается текстами преимущественно 1930–1940-х гг. из циклов «Трещотка прокаженного», «Песенки», «Венок мертвым». Единственным хронологическим «отступлением» становится «Новогодняя баллада» (1923), традиционно интерпретируемая как предвестник «Поэмы без Героя». Лирический сюжет и в особенности последние строки «Подвала памяти»:

Что за чудо!
 Сквозь эту плесень, этот чад и тлен
 Сверкнули два живые изумруда.
 И кот мяукнул. Ну, идем домой!
 Но где мой дом и где рассудок мой?³² (1940),

предваряют поэму «Путем вся земли» (1940), дающую ответ:

Прямо под ноги пулям,
 Расталкивая года,
 По январям и июлям
 Я проберусь туда...
 Никто не увидит ранку,
 Крик не услышит мой,
 Меня, китежанку,
 Позвали домой³³.

Завершает «Другую книгу» поэма «Реквием» (1935–1940). Тема трагической судьбы художника с посвящением О. Мандельштаму в строках, открывающих книгу:

Не столицей европейской
 <...> Показался мне город этот

³² Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 460.

³³ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3 : Поэмы. Pro domo mea. Театр / сост., подгот. текста, коммент. и ст. С. А. Коваленко. М., 1998. С. 31.

Этой полночью голубой,
Он, воспетый первым поэтом,
Нами грешными — и тобой³⁴,

многократно усиливается и распространяется поэтом на образ судьбы целого поколения:

Подымались как к обедне ранней.
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней...³⁵.

План «Седьмой книги» (1960) — наиболее обширный, охватывающий стихотворения как раннего, так и позднего периода творчества поэта, начинается с ранних стихотворений — любовной лирики поэта «Из первой тетради»:

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам³⁶ (1909);

И когда друг друга проклинали
В страсти, раскаленной добела,
Оба мы еще не понимали,
Как земля для двух людей мала...³⁷ (1909).

Включение более поздних стихотворений позволяет Ахматовой обозначить трансформацию любовной лирики. Так, тема трагиче-

³⁴ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 437.

³⁵ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3 : Поэмы. Pro domo mea. С. 22.

³⁶ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 14.

³⁷ Там же. С. 18.

ской любви, сулящей гибель одному из возлюбленных, актуализируется стихотворениями:

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем,
И за тебя я пью...³⁸(1934);

...И царь благосклонно ему говорит:
«Огонь в тебе, юноша, дивный горит,
И я за такое лекарство
Отдам тебе дочку и царство...»³⁹ (1959–1961).

Тему трагической любви усиливает также цикл «Шиповник цветет» без указания конкретных текстов. Большая часть устойчивых для замысла поэтической книги текстов помещена в «Приложение», представляющее отдельный сюжет, открывающийся стихотворением «Один идет прямым путем»:

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу... <...>
А я иду ...
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса⁴⁰ (1940),

завершающийся «Последним возвращением», со строками «У меня одна дорога: / От окна и до порога» из лагерной песни в качестве эпиграфа, который становится продолжением сюжета, открывающим «Приложение»:

³⁸ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 422.

³⁹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2 : в 2 кн. Кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966 / сост., подгот. текста, коммент. и ст. Н.В. Королевой. М., 1999. С. 42–43.

⁴⁰ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 490.

День шел за днем — и то и се
Как будто бы происходило
<...> Припахивало табаком,
Мышами, сундуком открытым
И обступало ядовитым
Туманцем... (1944).

План под названием «Моя книга» (конец 1960 — начало 1961 г.), в противоположность «Другой книге» (1959–1960) начинается с поэмы «Реквием» (1935–1940), продолжается стихотворениями «Немного географии» (1937), «Я знаю, с места не сдвинуться...» (1937) и стихотворениями разных лет из циклов «Трещотка прокаженного», «Венок мертвым», «Песенки». Отчетливо звучащие постоянные темы оттеняются контекстом заклинательных, подчас саркастичных формул и фольклорных мотивов:

Дьявол не выдал. Мне все удалось.
Вот и могущества явные знаки.
Вынь из груди мое сердце и брось
Самой голодной собаке⁴¹ (1922);

Из тюремных ворот,
Из заохтенских болот
Путем нехоженым,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,
Незванный,
Несуженый, —
Приди ко мне ужинать⁴² (1936);

⁴¹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 392.

⁴² Там же. С. 430.

За такую скоморошину,
Откровенно говоря,
Мне свинцовую горошину
Ждать бы от секретаря⁴³ (1937);

И клялись они Серпом и Молотом
Пред твоим страдальческим концом:
«За предательство мы платим золотом,
А за песни платим мы свинцом⁴⁴ (1960-е).

Как и в «Другой книге», стихотворение «Подвал памяти» занимает предпоследнюю строку плана, символизируя взгляд поэта в прошлое, где *«Темно и тихо <...> / Уж тридцать лет, как проводили дам, / От старости скончался тот проказник...»*⁴⁵ (1940), однако в финал плана Ахматова помещает стихотворение «Учитель»: *«А тот, кого учителем считаю, / <...> Кто был предвестьем, предзнаменованьем / Всего, что с нами после совершилось...»*⁴⁶ (1945), принципиально меняющее поворот сюжета относительно «Другой книги». Вкупе со второй Северной элегией — «О десятих годах»:

И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, — но длилась пытка счастьем⁴⁷ (1955),

и стихотворением «Наследница», которому предпослан эпиграф из пушкинского текста «От Царскосельских лип...»:

⁴³ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 439.

⁴⁴ Ахматова А. Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 240.

⁴⁵ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 460.

⁴⁶ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, кн. 1 : Стихотворения. 1941–1959. С. 98.

⁴⁷ Там же. С. 173.

Казалось мне, что песня спета
Средь этих опустелых зал.
О, кто бы мне тогда сказал,
Что я наследую все это...⁴⁸ (1959).

Сюжет книги приобретает обширные временные границы, трагивающие «начала и концы», поэтические истоки и культурно-исторические связи, тянущиеся за пределы биографии автора.

Примечательно, что в план «Моей книги» Ахматова вписывает эпиграф: «Уже красуется на полке...» — строку из стихотворения «Сожженная тетрадь», открывающего цикл «Шиповник цветет», что с безусловностью указывает на связь плана с замыслом «Седьмой книги», где впервые появляется указание на включение цикла в книгу.

План «После книги» (1963) усиливает темы, обозначенные Ахматовой в «Другой книге», «Седьмой книге» и «Моей книге»: именно в этом варианте начинает отчетливо звучать сюжет «бега времени», практически отсутствующий в предыдущих вариантах:

Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?⁴⁹ (1961);

Опять подошли «незабвенные даты»,
И нет среди них ни одной не проклятой.
Но самой проклятой восходит заря...
Я знаю: колотится сердце не зря...⁵⁰ (1959).

Тема судьбы поколений, трагедии творца и драма расставания влюбленных приобретает иной, эпохальный оттенок: завершая план стихотворением «Когда погребают эпоху» (1940), Ахматова утвер-

⁴⁸ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966. С. 21.

⁴⁹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966. С. 108.

⁵⁰ Там же. С. 87–88.

ждает конец времен, свидетелем которого становятся все адресаты
«Венка мертвым» — современники поэта:

Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов переключка.
Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная, свежая ветвь бузины...
Это — письмо от Марины⁵¹ (1961).

В качестве эпиграфа к плану «После книги» взята строка из раннего варианта стихотворения Б. Пастернака «Гамлет»⁵². Строка «Я играю в них, во всех пяти...» резонирует с планом «Седьмой книги», именно в нем впервые появляется стихотворение «Пятым действием драмы...»:

Тайная справлена тризна
И больше нечего делать. <...>
Так тяжелую лодку долго
У пристани слабой рукою
Удерживать можно, прощаясь
С тем, кто остался на суше⁵³ (1921).

⁵¹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966. С. 119.

⁵² Вот я весь. Я вышел на подмостки
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
То, что будет на моем веку.
Это шум вдали идущих действий.
Я играю в них во всех пяти.
Я один. Все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти (1946).

Пастернак Б. Л. Собрание сочинений : в 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 714.

⁵³ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 371.

В одноименном варианте плана 1964 г. вновь проявляется кольцевой характер сюжета, однако он совершенно несоотносим с «Другой книгой» конца 1959 — начала 1960 г. План начинается стихотворением «Родная земля»:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бередит,
Не кажется обетованным раем.
<...> Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею⁵⁴ (1961).

Завершается он «Новогодней балладой»:

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»⁵⁵ (1923).

Взгляд поэта обращен к тайнам ремесла — в плане появляются стихотворения разных лет из цикла «Шиповник цветет», в том числе «Сожженная тетрадь» (1961), впервые обозначены главы из сожженной драмы «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (1940-е), включено стихотворение «Кого когда-то называли люди...», утверждающее бессмертие поэтического слова:

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор — к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное Слово⁵⁶ (1945).

⁵⁴ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966. С. 120.

⁵⁵ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Стихотворения. 1904–1941. С. 396.

⁵⁶ Ахматова А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2, кн. 1 : Стихотворения. 1941–1959. С. 114

Тема неизбежного, фактически сакрального статуса поэта в культуре утверждается стихотворениями из цикла «Античная страничка»: «Смерть Софокла» (1961), «Александр у Фив» («Все, все предать огню!.. / <...> Ты только присмотри, чтоб цел был Дом Поэта»⁵⁷, (1961), «Нас четверо» (1961), «Смерть поэта» (1960) — стихи, предваряющие финальную балладу, позволяют поэту обозначить связь ранних стихов с текстами позднего периода творчества.

Вариативность названий поэтической книги, когда под одним заглавием представлены разные лирические сюжеты, также отправляет к закономерностям поэтики незавершенного. Примечательно, что среди названий книги стихов частотно определение «Другая». Думается, что самое очевидное объяснение названия «Другая книга» / «Другой цикл» заключается в авторской антитезе тому, что было издано в последние годы ее жизни: это образ невысказанного, неизвестного читателям, подлинного, от которого волей редактора остаются «рожки да ножки» и «советский» вариант творчества поэта. Вместе с тем наиболее известная «Другая» в контексте творчества Ахматовой — поэма, вторым шагом следующая за «Поэмой без Героя», работа над редакциями которой продолжалась в годы, которыми датированы планы. Напомним известную цитату из «Прозы о Поэме», которая вполне применима и к замыслу итоговой книги стихов: «“Другая” — траурная — обломки ее в “Триптихе”»⁵⁸. В приведенном фрагменте важно указание на некоторую осколочность, изначальную неполноту, дробность («обломки») и заведомо осознаваемая поэтом невозможность воплощения завершенного целого — «огромной траурной, мрачной, как туча, симфонии о судьбе поколения и лучших его представителей...»⁵⁹, — существующего за пределами творческого воплощения. В «Записных книжках...» от 31 августа 1961 г. Ахматова также говорит о «Другой»: «Сейчас

⁵⁷ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2, кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966. С. 118.

⁵⁸ «Я не такой тебя когда-то знала» : Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории / изд. подг. Н. И. Крайнева ; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 1121.

⁵⁹ Там же. С. 1143.

я поняла: “Вторая” или “Другая”, которая так мешает чуть не с самого начала — это просто пропуски, это незаполненные пробелы, из которых, иногда почти чудом, удается выловить что-то и вставить в текст»⁶⁰. Эпитет «другая» не единожды появляется в названиях *запланированных*, но не воплощенных замыслов поэта и/или в рефлексии о них. Учитывая интенсивность варьирования содержания плана «Другой книги», действительно, можно говорить об идее невыразимого и в связи с ней. Это позволяет предполагать, что эпитет «Другая книга» может быть не просто аналогией «Другой поэмы», а еще одной формой выражения глобального замысла, связанного с природой позднего периода творчества поэта.

Вариант названия «Седьмая книга» также в первую очередь связан со «скверными историями» публикации ахматовских сборников. Седьмой сборник стихов «Нечет» был принят в издательство в 1946 г. и возвращен автору «за истечением срока архивного хранения»⁶¹ в 1952 г., вышедшая в 1940 г. тиражом 10 тыс. экз. книга стихов «Из шести книг» (ред. Ю. Тынянов) «через 6 недель была изъята из продажи и из библиотек, запрещена в букинистической продаже (по распоряжению Сталина)...»⁶². Однако, как и в случае с «Другой», «Седьмая» связана с «Поэмой без Героя»:

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухою землей набит⁶³.

Безусловно, это не противоречит очевидным связям строк «Решки» с текстом «Из седьмой Северной элегии», напрямую отсылающей

⁶⁰ Записные книжки Анны Ахматовой... С. 147–148.

⁶¹ Там же. С. 29.

⁶² Там же.

⁶³ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 890.

к теме трагического молчания, а, скорее, дополняет возможности интерпретации:

А я молчу, я тридцать лет молчу.
 Молчание арктическими льдами
 Стоит вокруг бессчетными ночами,
 Оно идет гасить мою свечу...⁶⁴ (1958–1964).

Связь «Седьмой книги» с «Поэмой без Героя» эксплицирована на уровне планов. В один из вариантов Ахматова включает поэму в план книги, в другом, приведенном целиком выше, видно, что именно в плане «Седьмой книги» появляется «Мартовская элегия», созвучная образу из поэмы:

Кто же бродит опять у крыльца
 И по имени нас окликает?
 Кто приник к ледяному стеклу
 И рукою, как веткою, машет?..
 А в ответ в паутинном углу
 Зайчик солнечный в зеркале пляшет⁶⁵ (1960).

Лирический сюжет соотносим со сценой, предваряющей самоубийство влюбленного драгуна в четвертой главе первой части «Поэмы без Героя»:

Кто застыл у померкших окон,
 На чьем сердце «палевый локон»,
 У кого пред глазами тьма? <...>
 Он за полночь под окнами бродит,
 На него беспощадно наводит
 тусклый луч угловой фонарь <...>
 И дождался он: Стройная маска

⁶⁴ Ахматова А. Сочинения : в 2 т. Т. 1. С. 265.

⁶⁵ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2., кн. 2 : Стихотворения. 1959–1966. С. 71.

На обратном «Пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!⁶⁶

Не менее очевидна связь с «Поэмой без Героя» в решении поэта включить в план «Седьмой книги» цикл под названием «Тени»: красавица, плясунья, портрет автора — неотъемлемые образы поэмы. Интенсивное звучание темы трагической любви и гибели одного из возлюбленных, актуализированная именно в «Седьмой книге», также говорит о близости творческих замыслов финальной книги стихов и незавершенной «Поэмы без Героя».

На уровне структуры планов и названий, в разных вариантах которых фигурируют «Реквием», «Бег времени», «Поэма без Героя», «Путем вся земля», планы книги соответствуют общей тенденции, характерной для творчества Ахматовой в 1940–1960-е гг.: зыбкость границ художественных единств, их способность к варьированию и включению строк, строф, текстов из других произведений говорит о единстве глобального творческого замысла, определяющего весь поздний период творчества поэта.

Параллельно с замыслами финальной поэтической книги идет интенсивная работа Ахматовой над книгой прозы — «кузиной “Охранной грамоты”», в которую должны были войти автобиографические тексты и мемуары, литературные портреты и «пушкинские штудии». Часть ранних рукописей прозы, переживших годы бесприютности, эвакуации и переездов поэта, была сожжена самой Ахматовой, что подтверждается воспоминаниями ее ближнего круга. И. Пунина вспоминает: «Среди других рукописей она тогда сожгла написанное в прозе свое впечатление о послевоенном Ленинграде — “Моя с ним встреча”»⁶⁷.

Уничтожение рукописей частично компенсируется упоминаниями в «Записных книжках...»: «После постановления 1946 занималась темами “Пушкин и Достоевский” и “Гибель Пушкина”. Тема первая огромна. Материала бездна. <...> Ирина Николаевна

⁶⁶ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 495.

⁶⁷ Пунина И. Н. Сорок шестой год... // Воспоминания об Анне Ахматовой : сб. М., 1991. С. 470.

Томашевская всегда говорит, что это лучшее из всего, что я сделала. Сожгла со всем архивом, когда Леву взяли 6 ноября 1949»⁶⁸, в «Листках из дневника»: «Биографию я принималась писать несколько раз, но, как говорится, с переменным успехом. Последний раз это было в 1946. <...> Она, насколько помню, была не очень подробной, но там были мои впечатления 1944 — “Послеблокадный Ленинград”, “Три сирени” — о Царском Селе и описание поездки в конце июля в Териоки — на фронт, чтобы читать стихи бойцам. А также “Царь-Гриб” (Гунгербург, 1895), “Мишка — будка, морда — окошко” (Киев, 1893). Их мне теперь трудно восстановить. Остальное же настолько окаменело в памяти, что исчезнет только со мною вместе»⁶⁹.

Ахматова планировала восстановить некоторые из текстов, в частности, все, что было связано с блокадным и послевоенным Ленинградом, однако многие, написанные до 1950-х гг., были безвозвратно утрачены, другие — восстановлены (или должны были быть восстановлены) фрагментарно, но с неизбежной поправкой на момент записи. Обозначая глобальный замысел ахматовской прозы, В. А. Черных пишет: «...все эти прозаические тексты, сохранившиеся на страницах ее записных книжек и на отдельных листках, являются, по сути дела, черновиками, разрозненными фрагментами так и не написанной Ахматовой книги о себе и людях своего поколения...»⁷⁰.

Идея создания книги прозы, как и финальной поэтической книги, не была реализована в виде художественного целого, однако в «Записных книжках...» также сохранились варианты планов книг, название и содержание которых вариативны⁷¹.

⁶⁸ Записные книжки Анны Ахматовой... С. 666.

⁶⁹ Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 5 : Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью / сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Королевой. М., 2000–2001. С. 161.

⁷⁰ Черных В. А. Рукописное наследие Анны Ахматовой и проблемы его публикации // Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/chernyh-rukopisnoe-nasledie-ahmatovoj.htm> (дата обращения: 01.08.2024).

⁷¹ Подробнее о книге прозы см.: Меньщикова А. М. Зате́кст как система (случай Анны Ахматовой) // Феномен зате́кста : монография / Т. А. Снигирева [и др.] ; под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. Екатеринбург ; С.-Петербург, 2023. С. 262–289.

Границы каждого из разделов также вариативны: меняется число персоналий, авторов — героев исследования, обобщаются или прописываются более подробно вехи судьбы. Если в более ранних планах автобиографическим записям отведено несколько строк, то со временем хронологические границы существенно расширяются: с детством и юностью поэта оказываются связанными десятки пунктов плана. Как и в случае с книгой стихов, планы финальной книги прозы содержат указания на «ядерные» тексты, которые сохраняются в планах от варианта к варианту: тексты о современниках («портреты»), соотносимые с адресатами лирического цикла «Венок мертвым»; литературоведческие статьи («штудии»), первоначально обращенные лишь к А. С. Пушкину, однако впоследствии запланированные и о Ф. М. Достоевском, Н. В. Гоголе, У. Шекспире; автобиографическая проза, в ранних вариантах затрагивающая лишь основные вехи (замужество, рождение сына, гражданские казни, эвакуация в Ташкент), впоследствии разрастающаяся, уточняющая, например, «дворцы», в которых жила Ахматова, исключительные события, свидетелем которых стала (например, взрыв линкора «Императрица Мария» вблизи Севастополя в 1916 г.).

Изменение замысла (при остающемся неизменном числе написанных прозаических фрагментов) отразилось в варьировании названия книги, которое изменяется со временем по принципу восходящей градации: от «Листков из дневника», названия, отталкивающего к фрагментарности, — к «Пестрым заметкам», также не претендующим на целостность, — и к итоговому, наиболее глобальному названию, «Мои полвека».

Запланированное содержание обеих финальных книг определено сюжетом судьбы Ахматовой, в одном случае — преломленным в поэтическом слове, во втором — в оптике вспоминающего, неизменно исправляющего вехи биографии с поправкой на момент написания. Обращение к «говорящим» структурам книги прозы и итоговой книги стихов позволяет заметить, что наиболее интенсивно от плана к плану прорывается тема судьбы поколения и поминовения, тема свершившейся катастрофы, ее жертв и виновников. Закономерна запись от 6 февраля 1966 г., меньше чем за месяц до смерти: «Ка-

жется, написала все о Лозинском. Пойдет в книгу портретов (Модильяни, Мандельштам и др.). Хорошо бы сделать две части: стихи и прозу...»⁷². Под записью — названия нескольких стихотворений и персоналии, которым посвящена мемуарная проза, снабженные уточняющими комментариями:

<u>Стихи</u>	<u>Проза</u>
В.С. С<Срезневской> (Вале) 2	<u>Гумилев</u> (Аманд<ина>
Пастернаку (три)	дис<сертация> собрать
Анте (...)	напис<анные> куски
Булгакову (1940)	и продик<товать>
Марине (1940)	+ <u>Модильяни</u> (Париж)
Учитель (Анненск<ому>)	<u>Мандельштам</u> (акмеизм, Цех поэтов, Sturm und Drang).
	<u>Лозинский</u> (почти готово).
	<u>Блок</u> (почти готово).
	Пастернак. Булгаков.

Идея объединения творческих замыслов, связанных с итоговыми книгами поэзии и прозы, важна, поскольку она демонстрирует соотносимость и взаимопроницаемость их сюжетов. Интенция Ахматовой к объединению образов судьбы, проступающих в планах финальных книг, подтверждается наблюдениями Н. Г. Гончаровой: один из планов поэтических книг, к которому обращается исследователь, называется «Из семи книг (Полвека)». Это название прямо соотносится с планами прозаической книги «Мои полвека».

Вариативность сюжетов финальных книг Ахматовой, которые были призваны зафиксировать «истинный путь и величину поэта», множественность планов, в каждом из которых актуализировались разные темы и ценностные доминанты, определяющие поэтический мир Ахматовой, соотносимы с творческой историей и характером варьирования в редакциях «Поэмы без Героя». Т. В. Цивьян, исследовавшая многовариантность «Поэмы», характеризует ее движение от редакции — к редакции: «“Поэма“, оставаясь в собственных

⁷² Записные книжки Анны Ахматовой... С. 708.

пределах, допускает свободное варьирование. <...> Это... иной вид движения — не поступательное, предполагающее начало и конец <...> а скорее вращательное — по “оси, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель”. <...> Ахматова... выбрала как раз вращательное движение, которое и образует ту воронку, куда втягивается весь зеркально отраженный мир»⁷³. Рассмотренные планы книг также демонстрируют «вращательное» движение, где «осью» выступают «ядерные» тексты, повторяющиеся в каждом из вариантов, а пределами — биографическая и творческая судьба поэта. Подобно вариантам поэмы, замысел книг разрастался: расширялись хронологические границы и историко-культурные связи, увеличивалось количество стихотворений, планы снабжались эпитафиями как самоценные художественные тексты.

Сближения замыслов финальной книги стихов и книги прозы на уровне структуры и персоналий определены общностью предполагаемых сюжетов: с одной стороны, образа подлинного творческого пути, с другой — образа судьбы, которые, как и «Поэма без Героя» — художественное воплощение биографии поэта, не могли быть завершены до момента смерти творца. Это дает основание интерпретировать планы итоговых книг как форму воплощения глобального замысла, определяющего весь поздний период творчества поэта. План становится аналогом, заменой ненаписанному тексту, не столько формой, принадлежащей полю нереализованных замыслов, сколько образом мысли, способом воплощения и знаком незавершенного.

⁷³ Цивьян Т. В. «Поэма без Героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник / сост. С. Дедюлин, Г. Суперфин. Париж, 1989. С. 127.

Глава 7

МИНУС-ПРИЕМ

В РАССКАЗАХ РИДА ГРАЧЕВА¹

Понятие «минус-прием», введенное Ю. М. Лотманом, в основном используется в лингвистике. В литературоведении редуцированные художественные приемы (умолчание, пробел, эллипсис, подтекст и др.) имеют как общие, так и отличительные черты и иную функциональную значимость. В исследованиях зачастую они используются как взаимозаменяемые и сводятся к отсутствию в тексте тех или иных значимых элементов, наличие которых угадывается читателем. Понятие «минус-прием» так же употребляется вариативно. Например, в статье О. А. Куминой «“Минус-прием” в творчестве Андрея Битова» оно приравнивается к творческой паузе, которую сам А. Битов определяет как «неписьмо» относительно существующих замыслов². В одном из интервью он произнес фразу: «Текст растет каждый час, а я беру и не пишу»³.

В отношении рассказов Грачева мы используем понятие «минус-прием», исходя из его собственных публицистических высказываний. В статье «Значащее отсутствие», восходящей к семиотической парадигме, автор сравнивает заглавное понятие с чем-то утраченным, но не забытым: руслом высохшей реки, местом от вырванного зуба, пепелищем от сгоревшего леса и т. д.

¹ Статья написана при финансовой поддержке РФФ, проект № 23–28–01311.

² Кумина О. А. «Минус-прием» в творчестве Андрея Битова // Вестн. Ом. ун-та. 2012. № 1. С. 218–220.

³ Ускользящий Битов : роман-пунктир (Андрей Битов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского). URL: <http://www.topos.ru/article/1749> (дата обращения: 03.11.2023).

«Хотя явления нет, — продолжает писатель, — есть пустое место, которое оно прежде занимало»⁴. Сам термин, вероятно, писатель узнал в процессе учебы на филологическом факультете, при знакомстве с лингвистической знаковой системой Ф. де Соссюра. Кроме того, Грачев серьезно изучал эпоху символизма, его выпускная работа была посвящена истории журнала «Мир искусства». Также известно из его публицистических и дневниковых высказываний, что он увлекался учением всеединства В. Соловьева, которое могло подвести его к размышлениям о «значащем отсутствии». Помимо этого молодые гуманитарии 1960-х гг. испытывали повышенный интерес к московскому структуралистско-семиотическому кружку Вяч. Вс. Иванова и В. Топорова, которые прилагали структуралистский метод не только к лингвистическим моделям, но и к литературе и явлениям культуры. Грачев распространит этот подход на явления общественно-социальные.

Ю. М. Лотман в работах «Лекции по структуральной поэтике», «Структура художественного текста», продолжая анализировать как внутритекстовые, так и внетекстовые связи, описал понятие «значимого отсутствия», которое в литературе получило название «минус-прием», обозначающий пропуск значимого компонента структуры текста. Ю. М. Лотман обосновал его соотнесенность с горизонтом читательского ожидания⁵. Обращает на себя внимание то, что Грачев использовал суффиксальную форму «значАщий», восходящую к соссюровским переводам, что указывает на то, что с этим определением он познакомился еще в студенчестве, на этапе профессионального становления, и что оно имеет глубокие основания в его картине мира, носит универсальный характер и может проявляться в любой системе. Мир для Грачева — это система со взаимосвязанными и взаимозависимыми элементами, образец которой восходит к дореволюционной эпохе.

⁴ Грачев Р. Значащее отсутствие // Грачев Р. И. Письмо заложнику. СПб., 2013. С. 494–485.

⁵ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 71–83; *Его же*. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 102.

«Значащее отсутствие — последняя соломинка, связывающая современный мир с великим миром человеческой жизни и истории. Значит, первое, что необходимо сделать, — утвердить реальность значащего отсутствия, сделать ее всеобщим достоянием...»⁶. Разрушению органических общественных связей и образованию «значащих отсутствий», по мнению писателя, способствовало замещение их связями функционально-должностными: людей соединяют не эмпатия, любовь, взаимопонимание, а служебные обязательства. Там, куда вторгается некое должностное лицо, как правило, связанное с контролирующе-карательными органами, сразу меркнет все живое — чувства, восприятие природы, личные переживания. Разрушается и выпадает из системы необходимое для взаимопонимания и органичного существования звено.

Подобное видение действительности отражалось в творчестве. Минус-прием автор использует, апеллируя к читательской пресуппозиции, очевидному контексту, о котором нет необходимости говорить. Причем это всегда автобиографически значимый контекст. А произведения Грачева в основе своей практически все автобиографичны. Об этом написал Б. Рогинский: «Ни у раннего Рида Грачева, ни у позднего дистанции между внутренним миром и миром творчества почти не было»⁷. Подобный автобиографизм проявляется не в передаче внешних событий биографии, а в описании душевных состояний, переданных через художественные образы, им созвучные. В своей автобиографии Грачев напишет, что он «старался изучать жизнь», но при этом внелитературная реальность имела для него значение лишь постольку, поскольку соотносилась с его личным опытом.

Отчаянно клеймивший в личных записях советскую систему, в художественных произведениях он эти громкие высказывания замещал смысловыми лакунами. Например, в черновых набросках находим следующие записи:

⁶ Грачев Р. Значащее отсутствие. С. 495.

⁷ Рогинский Б. Тревога // Грачев Р. И. Соч. СПб., 2013. С. 14.

Мы пленные звери,
Голосим как умеем...
Плотно заперты двери,
Мы открыть их не смеем (21 октября 1976 года)⁸.

И далее следует характерная для Грачева оценка современной ему общественной ситуации через соотнесение с литературными произведениями:

Особенно острый культурный протест вызывает социальное уничтожение человека, как литературно известная в культурном мире преступность. (Роман В. Набокова «Приглашение на казнь», роман Кафки «Процесс», повесть Альбера Камю «Отчужденный», роман Ф. Мориака «Фарисейка», фильм Антониони «Крик» и т. д.) В Ленинграде свободно действуют отрицательные персонажи этих культурных произведений. А существование этой культурной литературы вызывает отношение к расправе над человеком. Ленинград в лагерную эпоху организован как социальный театр, в котором идет пьеса очень плохого содержания⁹.

В рассказе «Диспут о счастье» (1961) показано такое столкновение живого и давяще-мертвящего. Мероприятие проходит, судя по описанию места действия, в Царском Селе, рядом с пушкинским лицеем. Библиотекарь, проводящая диспут, вспоминает перед его началом пушкинские строки про «покой и волю» и думает:

Я счастлива, потому что знаю, какие слова весят и какие нет, какие поступки стоят того, чтобы их совершать, а какие никому не нужны. Я счастлива, потому что не жду от людей больше, чем они могут сделать и понять... <...> меня радует бледное солнце за окном, и шум деревьев в парке, похожий на рев моторов, и рев моторов, похожий на шум деревьев¹⁰.

⁸ Рукопись Р. Грачева // ИРЛИ РАН. Фрнд Рида Грачева. № 930.

⁹ Там же.

¹⁰ *Грачев Р.* Диспут о счастье // Грачев Р.И. Письмо заложнику. С. 159.

В библиотеке собрались пенсионеры и солдаты — поначалу они названы только по своей социальной принадлежности. Но библиотекарь увидела в них просто пожилых и молодых людей. Ей захотелось рассказать им о том, о чем она только что подумала.

Но в углу сидела женщина в скучном жакете, и библиотекарь подумала, что говорить не стоит, потому что ее могут не понять, а незнакомая женщина, возможно, имеет свои установки на счастье... <...> И библиотекарь сказала обычные слова, какие должны говорить библиотекари, открывая диспуты о счастье¹¹.

Это не помешало старикам и старушкам поделиться своими лучшими воспоминаниями. Солдаты же промолчали — им хотелось поскорее в кино.

Библиотекарь взглянула в окно на красное солнце, посмотрела на женщину в черном жакете вздохнула и сказала обычные слова, какие говорят библиотекари, закрывая диспуты о счастье¹².

Когда диспут окончился и все вышли на улицу, где светило солнце, шумели деревья, смеялись люди, т. е. где в права вступила «живая жизнь», «жакет», сопровождаемый в тексте последовательно эпитетами «строгий», «серьезный», «мрачный», «черный», «незаметный», — «куда-то делся».

...женщина-библиотекарь... хотела сказать... что ей также весело, что она тоже идет в кино — и — видите — тоже улыбается. Но она была уже не молодая и знала, что такое счастье. Потому она решила никому ничего не говорить¹³.

В этом рассказе минус-прием не просто троп, писатель художественно продемонстрировал, как ведут себя люди при невозможности

¹¹ Грачев Р. Диспут о счастье. С. 160.

¹² Там же. С. 161.

¹³ Там же. С. 162.

открыто говорить и как рождаются и бытуют фигуры умолчания в реальных обстоятельствах. Метонимический троп пугающего жакета заменил как для героини рассказа, так и для Грачева-автора пространное описание деятельности репрессивных органов, неуспешно контролирующих все живое.

В рассказе «Молодость» (1961) роль подобного жакета выполняют строгие «черные пиджаки». Из контекста становится понятно, что проходит типичное советское собрание по «разбору персонального дела» из-за ссоры двух влюбленных, которые уже успели помириться. Не раскрыты детали судилища. Звучат обобщенно-личные шаблонные фразы студентов: «группа думает», «группа считает», «мы девушки», «так, товарищи, нельзя», «инцидент сложный», «достойно ли советского студента...»¹⁴ — ничего от себя, от души. И наконец, «выходили незнакомые, строгие, в черных пиджаках, говорили незнакомое: “острая оценка”, “не место”»¹⁵. У героя есть надежда на то, что некто сидящий в зале — умный, понимающий, смелый (воевал в Испании, был в плену, его пытали), скажет о том, что «нельзя раздевать публично»¹⁶. Но рядом были «пиджаки»... И тот, от кого герой ждал защиты, «...смотрит на часы. И зевает в ладонь. Вежливо. Украдкой. Пухлые пальцы зажимают рот»¹⁷. Пережив унижения, влюбленные покидают собрание, целуются и смеются. Жизнь берет свое. В подъезде их видит промолчавший и завидует: «Молодость!.. Молодые. Прекрасно...»¹⁸ Так, отсекая объяснительную часть, не прописывая портреты, оставляя лишь значимые фразы, Грачев вновь показывает противостояние естественного и выморочно-контролирующего, которое он тоже сокращает до метонимических жакетов-пиджаков. Через подобные усеченные повествования воссоздается атмосфера советских умолчаний, способ коммуникации того времени, сводившейся к пропуску всем понятных реалий.

¹⁴ Грачев Р. Молодость // Грачев Р.И. Письмо заложнику. С. 153.

¹⁵ Там же. С. 154.

¹⁶ Там же. С. 156.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 158.

Грачев применял минус-прием также при описании трагических последствий войны, где ее жертвы были тем самым значащим отсутствием, главной травмой для поколения Грачева. В этом случае через лакуны в повествовании автор апеллирует к общеизвестным читателю историческим событиям.

В рассказе Грачева «Машина» (конец 1950-х — начало 1960-х) показана случайная смерть мальчика. Герой разглядывает тело, которое лежало «...спиной вверх, а ноги пятками вниз. Не страшно совсем»¹⁹. Перед этим эпизодом герой рассказа узнает о смерти матери — ключевом для автобиографического героя событии:

— А почему ты не спрашиваешь, что с твоей мамой? — А что мне спрашивать, — ответил я, — я и так знаю: мама борется с фашистами в Ленинграде. — Твоя мама умерла, — сказала тетка. Я спросил: — То есть как умерла? Ее убили фашисты? — Нет, — сказала тетка. — Она просто умерла²⁰.

Умолчание о переживаниях ребенка и монтаж смертельных эпизодов создают у читателя эффект соприсутствия, заставляют поставить себя на его место и прочувствовать то же самое. Формалисты называли подобный прием «аттракционом», когда переживание не раскрывалось, а вызывалось у читателя описанным событием.

Не описывая батальные сцены, Грачев очень часто показывает незаживающий след войны. Символическим сюжетом рассказа «Колокольчики» (конец 1950-х — начало 1960-х) стали учения на военных сборах, проходящие как игра. Один из призванных на сборы, собирая после стрельб мишени, разглядывает нарисованный прострелянный силуэт и вдруг представляет настоящее убийство человека во время войны.

¹⁹ Грачев Р. Машина // Грачев Р. И. Письмо заложнику. С. 169.

²⁰ Там же. С. 167.

Он был убит наповал. Две пули пробили его сердце, одна отлетела откуда-то рикошетом и попала в лоб. Трижды убитый, он застыл в падении. Он показывал нам, как падает солдат, которого убили в атаке²¹.

Учебные стрельбы, имитирующие войну, актуализировали, обозначили этот след, прочерченный войной. «Военное учение становится символом, если продолжить лотмановский код — “означающим”, но подлинность сказанного подтверждает наличие “означаемого”, хоть и ушедшего в прошлое»²². Память потомков воспроизводит давно прошедшее именно потому, что оно трагически повлияло и продолжает влиять на последующую жизнь.

Под ногами чавкала гнилая земля. Она пружинила, шевелилась. Может быть, так пружинит под ногами мертвое тело, засыпанное взрывом. Нам не приходилось ходить по мертвым телам. Может быть, они твердые, как железо — мы не знаем. <...> Мы взяли мишень за углы и потащили ее в кучу, туда, где лежали другие. Мы старались не качать ее, мы несли ее плавно... мы нащупывали кочки и впадины и осторожно обходили их. Так, наверное, санитары сносят в кучу после боя тела убитых²³.

Названные рассказы почти бессюжетны, перед читателем разворачивается сознание героев, в котором на уровне незаживающей раны живет память о войне.

Связь искусства 1960-х гг. с событиями Второй мировой войны, изменившей мир, для шестидесятников была очевидна. Не случайно в очерке Грачева «М. Антониони. Фильм “Крик”» читаем:

Конечно... новая действительность выросла из недр войны. И конечно, все, кто понимал это, стремились показать причинно-след-

²¹ Грачев Р. Машина. С. 163.

²² Колесникова Е. И., Скрипченко Д. В. Творчество Рида Грачева: философско-эстетический контент (по архивным материалам) // Филол. науки : докл. высш. шк. (Принято к печати.)

²³ Грачев Р. Колокольчики // Грачев Р. И. Письмо заложнику. С. 163–164.

ственную связь между войной, послевоенным периодом и началом новой эпохи. <...> На этом пути выяснилось, что подлинный характер действительности надежно скрыт от настойчивого внимания наблюдателей крайней противоречивостью поведения современного человека. Казалось, он сам не знал, чего он хотел²⁴.

Не случайно рефреном его заглавного героя повести Адамчика становится фраза «Ничего не понимаю!». Для Грачева подобное состояние было органичным. Его творчеству был чужд радостный оптимизм сообщества «стиляг». Он как будто не чувствовал теплой праздничности. Идеино общество 1960-х было многослойным, но его объединял сквозной лозунг, пронизывающий все его уровни — от повседневно-бытового до философского, — «Лишь бы не было войны!». Именно осознание хрупкости человеческой жизни, тревога за будущее порождали как ощущение радости «здесь и сейчас», так и боль от осознания человеческого бессилия.

При разработке петербургского литературного архива в фонде журнала «Нева» с датировкой «1960-е годы» была обнаружена неопубликованная аннотация к роману Р. Марля «Уик-энд на южном берегу» («Week-end à Zuudcoote»), который Грачев рекомендовал к публикации²⁵. Он продвигал произведение Р. Марля (1908–2004), вероятно, почувствовав сходное мироощущение автора.

В аннотации дается характеристика героя Марля, в которой обнаруживается сходная с самим Грачевым художественная оптика:

Взгляд писателя сосредоточен на людях, на человеческом материале, из которого состояла современная Франция, и антифашистская, она во многом сближается со взглядом Хемингуэя в его романе «По ком звонит колокол». Его думающий герой пытается охватить взглядом суть поведения рядовых солдат, разглядеть в людях возможность решать споры без применения оружия. Его чувствующий герой испытывает сильнейшее отвращение перед картинами насильственного

²⁴ Грачев Р.М. Антониони. Фильм «Крик» // Грачев Р.И. Соч. С. 545.

²⁵ ЦГАЛИ СПб (Центр. гос. арх. лит. и искусства С.-Петербурга). Р-169. Оп. 2–1. Д. 332. Роман Р. Марля, аннотация, перевод отрывка. Авт. Машинопись.

массового убийства, перед сценами, вызванными чернейшими человеческими инстинктами, которые развязала в людях война²⁶.

Вместе с аннотацией Грачев предложил перевод фрагмента романа. Для перевода он сознательно выбрал на первый взгляд странный эпизод, лишенный как героизма персонажей, так и их душевного смятения. На узкой дороге встретились машина и тележка с грузом. Никто не хотел уступить другому. Но потом, когда тележка вдруг начала крениться и присутствующим пришлось всем вместе ее выправлять, наступило взаимопонимание. В романе Марля Грачеву оказалась близкой идея «органики связей между людьми»²⁷, которая противостоит связям функционально-формальным. Пока военные воспринимали друг друга с оглядкой на звание и должности, они не могли разрешить рядовую ситуацию на дороге. Но как только они занялись общим делом, стали общаться без субординации и демонстрации своих должностных полномочий, спорная проблема сразу разрешилась.

Заканчивается эпизод на первый взгляд оптимистично: «Они стояли вчетвером вокруг тележки и переглядывались с выражением мира и удовлетворения»²⁸. В аннотации переводчик добавляет собственные выводы:

Если мы хотим жить без войны, одно только желание наше ее не устранил: нужно быть способным к жизни без войны. Нужно раскрыть в себе и раскрывать в людях человеческие качества, устраняющие войну, красоту души человеческой²⁹.

Но главный ужас войны остается в подтексте. Как при ссоре персонажей, так и при их возникшем взаимопонимании, они совершенно обыденно, как норму, воспринимают тот факт, что грузом в тележке была мертвая молодая девушка. Рид Грачев взял

²⁶ ЦГАЛИ СПб. Р-169. Оп. 2-1. Д. 332.

²⁷ Грачев Р. Значащее отсутствие. С. 498.

²⁸ ЦГАЛИ СПб. Р-169. Оп. 2-1. Д. 332.

²⁹ Там же.

для перевода эпизод с фигурой умолчания с последующим «узнаванием». Описание подобной повседневности войны, когда люди легко превращались просто в «груз», создает взрывной экспрессионистский эффект.

Таким образом, текстовые лакуны в творчестве Р. Грачева были обусловлены существованием писателя и прототипов его героев в авторитарном обществе, а также его философией о взаимосвязи и взаимозависимости всего сущего. Его произведения отличались активным коммуникативным характером. «Отминусованные» описания несли на себе основную смысловую нагрузку и должны были достраиваться читателем. Подобная рецепция невозможна без фоновых знаний. Но поскольку писатель брал за основу повторяющиеся типологические ситуации, они остаются понятными и последующим поколениям.

Глава 8

**СТРАТЕГИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ
ОТРИЦАНИЯ В ТЕКСТЕ РОМАНА
ОБ ИСТОРИИ ФЕНОМЕНАЛЬНОГО ДАРА,
ЛЮБВИ И ПРЕДАТЕЛЬСТВА:
«ЧАГИН» ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА¹**

В 2022 г. вышел в свет роман Евгения Водолазкина «Чагин»². Автор — филолог-медиевист, публицист, известный прозаик, произведения которого выходят в серии «Новая русская классика». В соответствии с традицией, в центре романной прозы писателя оказывается «внутреннее целое души героя»³ — «души ощущающей и рассуждающей в свете души самосознающей»⁴. В анализируемом тексте «биографическое время» (М. М. Бахтин) включает историю дара, историю преступления и историю любви.

Роман состоит из четырех частей. Повествование ведется соответственно от лица рассказчика — сотрудника архива Павла (с. 7–150); от лица Николая Ивановича — *сотрудника Центральной библиотеки* и одновременно *кагебиста*⁵ (с. 151–236); от лица артиста Грига — партнера героя по сцене (с. 237–323). Четвертая часть романа (с. 325–379) — переписка Павла с любимой женщиной — включает самостоятельную сюжетную линию, а также уточнения и дополнения к истории жизни Чагина.

¹ Е. Водолазкин — лауреат национальной литературной премии «Большая книга» 2023 г. (первое место).

² *Водолазкин Е.* Чагин : роман. М., 2022. Далее при цитировании этого произведения в круглых скобках указываются страницы; извлечения из романа, включенные в авторский текст, приводятся курсивом.

³ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 89.

⁴ *Белый Андрей.* История становления самосознающей души : в 2 кн. М., 2020. Кн. 1. С. 40.

⁵ См.: *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Толковый словарь языка Совдепии. СПб., 1998. С. 237.

Для формирования общего представления о герое, ответа на вопрос: Кто он — И с и д о р Ч а г и н? — из высказываний были извлечены идентификаторы — «таксономические» и «характеризующие» предикаты⁶. Особый предмет настоящего исследования — языковые средства, объединенные значением отрицания.

Исидор Чагин — архивист (1940–2018) — надпись на надгробной плите (с. 10); *Светило архивного дела* (с. 18). Уточнение: *Наши Исидор похоже ничего не выбрасывал — всегда был архивистом* (с. 19–20). В данном случае отрицание акцентирует свойственный лингвокультурному типу архивиста максимализм: *полное погружение в материал* (с. 25).

Чагин — *мемуарист* (с. 41), свидетель времени. Особый мотив повествования — *Дневник. Знаменитый Дневник, о котором все знали и который никто не видел* (с. 20). Отрицание выступает как средство создания модальности загадки: *Дневник похитили (?)*; *Дневник уничтожили (?)*; *Дневник сохранился (?)*. *Записи открываются первого января 1957 года* (с. 20). Будучи «эго-текстом»⁷, дневник «отражает скрытую реальность, обнаруживающую себя в процессе восприятия»⁸ проживаемого времени. Идентификатор *жизнеописатель* косвенно свидетельствует о социально-исторической ценности *Дневника Чагина* (заглавная буква выделяет значимость документа для архивного дела). Драматический сюжет судьбы автора Дневника, его личностные качества позволяют осмыслить отрицательные высказывания, фиксирующие «лингвистически релевантные кванты переживаемого знания»⁹.

Чагин — *философ*: *учился на философском факультете Ленинградского университета* (с. 33). Человек мыслящий, наделенный феноменальным даром, способностью к самоотверженной любви, одновременно оказывается *предателем* (с. 127), *осведомителем* (с. 123), *добровольным помощником* (с. 150) органов безопасности.

⁶ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 8.

⁷ Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия XIX–XX). М., 2017.

⁸ Феномен затекста : монография / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. Екатеринбург ; С.-Петербург, 2023. С. 9.

⁹ Карасик В. И. Языковая лестница познания. М., 2022. С. 6, 7.

История дара

Обобщающий характеризующий предикат *необычайный* мотивирует значимость отрицания в смысловой структуре текста романа и одновременно акцентирует исключительность жизненного пути человека, наделенного феноменальными способностями. В «биографическом времени» героя, которое охватывает послесталинское советское прошлое и текущее настоящее, дар, любовь и предательство неразрывно связаны. Обратим внимание на роль отрицания в истории дара памяти. Неординарность Чагина прямо обозначается в предикативной зоне высказывания: *Он был так непохож на других, что именоваться ему надлежало как-то по-особенному* (с. 29) — Исидором. Самое удивительное — дар, который впервые был осознан студентом при защите курсовой работы: *<...> текст, хранящийся в его памяти, случайно принял за свой <...> раньше удивительные способности Чагина никак не проявлялись* (с. 34–35). Усилительная и отрицательная частицы выполняют функцию прогнозирования: дар будет использован и для себя, и для предательства других. В дневниковых записях соседствуют отражающие противоречивость внутреннего мира героя утверждения и отрицания.

При поддержке глагольных сочетаний с частицей *не* формируется мотив сомнения. Странное свойство *своей памяти, о которой раньше не задумывался: способность запоминать большие объемы текста*. «Интересно, — пишет Исидор, — это свойство было у меня всегда и я его попросту *не замечал*? Или же это свойство я *не замечал* единственно потому, что такового *не было*?» (с. 34). Четырехкратный повтор отрицания диагностирует «высокую степень эмоционально-психологического состояния» автора Дневника¹⁰. Возможности феноменальной памяти проверяются опытным путем:

Декан вызвал Исидора и попросил его воспроизвести по памяти страницу, а затем полный текст своего доклада на философском конгрессе. Исидор воспроизвел весь доклад без малейших отклонений. *<...> Профессор древнегреческого языка предложил запомнить*

¹⁰ Русская грамматика : в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 726.

две страницы «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия, и он запомнил. **Не зная греческого** (с. 36).

В русском языке предлог *без* указывает на «отсутствие чего-нибудь»¹¹. В данном случае констатируется тот факт, что устное воспроизведение студентом письменного научного текста *не* содержало отступлений от источника. Отрицательное глагольное сочетание усиливает восприятие реальности фантастического дара.

Использование отрицательных конструкций — средство формирования образа «внутреннего человека» в границах вербализованной динамической оппозиции *ф а н т а с т и ч е с к о е — р е а л ь н о е*. То, что со стороны представляется невозможным, оказывается достоверным, как и гениальность, выходящая за границы обыденного.

Отрицание исключает позерство мнемониста. В одном из эпизодов Чагин:

...предлагает, чтобы ему прочли **незнакомый текст**. <...> Остается только догадываться, как он при этом держался. На манер фокусника? Заговорщицки? Подчеркнуто невозможно? **Нет**, все **это не об Исидоре** <...> все происходило самым естественным образом (с. 83–84).

И все же, желая удивить *Веру*, ставшую главной в сознательной жизни, на заседании Шлимановского кружка Исидор намеренно демонстрирует свой талант: *было предложено начало гомеровского списка кораблей* <...> *воспроизвел он его с блеском* (с. 84). Общее впечатление собравшихся — потрясение. Оппозиция *н е в о о б р а з и м о е — р е а л ь н о е* разрешается в пользу реального. Единичность демонстративной самопрезентации мотивируется при поддержке отрицания. «Внутренний человек» *не* склонен к театральности:

Больше подобные эксперименты **не повторялись**, да и иначе и быть не могло, потому что тайна **не должна** становиться повседневностью (с. 17).

¹¹ Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М., 2008. С. 35.

Одно время Чагин был знаменитым. Он демонстрировал чудеса памяти, выступая на сцене, но продолжая *играть самого себя*. Бурный восторг публики соседствовал с ощущением невероятного. Отрицательные конструкции активизируются при описании зрительских реакций:

Его удивительная память вызывала восхищение. Иногда — сомнение: **не** являлись ли опыты с его участием результатом манипуляций? **Не** верилось, что человек мог запомнить текст любой сложности и хранить его в голове как угодно долго (с. 9).

Отрицание выражает коллективно «осознаваемую **не**возможность»¹² невиданного дара запоминания (с. 243).

Память Чагина становится объектом научного исследования:

<...> источник сведений о Чагине — книга Спицына «Мнемонист», вышедшая еще в советское время. В ней профессор рассказывает об изучении феноменальных способностей своего бывшего студента. В книге показано, как постепенно усложнялись и становились разнообразнее предлагаемые Чагину задания для запоминания (с. 67).

Эмпирическим путем профессор устанавливает механизмы запоминания и особенности хранения устных и письменных текстов в памяти. Отрицание акцентирует преобладание формальной, а не содержательной стороны мнемотехники:

В запоминании **содержание не играло никакой роли**. Качество запоминания зависело исключительно от положения запоминаемого в пространстве (с. 70).

Несмотря на проведенное профессором Спицыным многоэтапное экспериментальное исследование с участием Исидора как информанта, *тайна* памяти героя так и **не была разгадана до конца** (с. 71).

¹² Русская грамматика. Т. 1. С. 726.

Драматический момент в истории памяти (и одновременно — в истории души) — не вполне осознанное согласие использовать свой дар для доносительства. С этого момента феноменальный талант становится обременительным: Чагин мучился от **невозможности забыть** (с. 256). Лишь к концу жизни *память сильно сдала* (с. 351). *В последние годы Чагин многого не помнил. Что кажется невозможным...* Но это действительно так (Там же). Раскаиваясь, он мечтает **не о забвении, а о забвении** (см. с. 352, 356, 379). Акротеза воспроизводит внутреннее ощущение героем дара памяти как проклятия. Концепт «забвение» включается в продленное реальное время.

Гиперболические эпитеты к ключевому слову память с приставкой не- и без приставки (**невероятная**, фантастическая) передают общезыковое значение отрицания — **невозможности** наличия уникального дара у других. История феноменальной памяти — от озарения, восторга, использования для публики, жаждущей наслаждения невероятным, до доносительства — завершается утратой мнемонистического дара. Забвение зависит от оправдания преступления.

История предательства и любви

1962 год. Выпускник Ленинградского университета Чагин по распределению должен уехать на родину — в Иркутск. Поворотный момент в его судьбе — беседа с *сексотами* («секретными сотрудниками»). «Термин употребляется советскими органами госбезопасности с 1917 года»¹³. Цель «библиотекарей» *Николаев*, фамилии которых не называются, — завербовать юношу, используя его *сверхъестественные способности* (с. 42). Сформулированное поручение ориентировано на идеологическую зрелость советского человека, его готовность безоговорочно выполнять ответственные задания:

— Мы внедрим вас в Шлимановский кружок (с. 45).

¹³ Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Толковый словарь языка Совдепии. С. 538.

Последовавший вопрос Исидора, знатока античности, о цели внедрения наталкивается на ответную реплику, отрицающую возможность **недо**понимания (Чагину известно, что Шлиман раскопал Трою, но он обязан знать, что враги народа не дремлют):

— *Не понимаете*, что у библиотеки много врагов? (с. 47).

Взамен согласия предложены *ключи от квартиры на Пушкинской улице, работа на кафедре* (см. с. 49).

Взвешенная манипуляция утилитарными жизненными потребностями и интеллектуальными ценностями студента-провинциала вербализуется с помощью включения отрицания в условную конструкцию:

— Не хотите помогать библиотеке, мы прямо сейчас расстанемся. <...> Мы найдем, кому вручить эти ключи (с. 49).

Отрицательная реакция не представляется агентам политического влияния возможной. Они понимают, что даже в годы оттепели быт «...выдвигается на первое место в условиях, где с этим самым бытом туго и плохо. Этот быт примитивен, мелок, ничтожен, а вместе с тем он приобретает какие-то утрированные гиперболические черты, поскольку от него роковым образом зависит существование человека»¹⁴. *Ключи от квартиры* в руках одного из Николаев. Исидор лишен какой-либо материальной поддержки близких. Осознавая примитивизм утилитарного, он добровольно соглашается «работать за идею». Роковой выбор сделан...

Внутренняя речь героя охвачена «модальностью кажимости» (термин Н. Д. Арутюновой). Он не может себе представить реальность произошедшего:

Исидору казалось, что ключи были готовы сорваться с его пальца и навеки кануть в Неву, а с ними — та ленинградская жизнь, которая его так манила (с. 49).

¹⁴ Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М., 2001. С. 222.

Разлад в душе (с. 46) молодого человека воспроизводится с помощью компаративных тропов. Чагину казалось, что

...кто-то **невидимый** вел его, как после бешеной скачки всадник ведет под уздцы лошадь. Чагин чувствовал себя такой лошадью и удивлялся тому, как быстро эти двое сумели натянуть поводья (с. 50).

В то же время приставка *не-* (*невидимый*) усиливает внутреннее ощущение очевидности кажущегося, а зоосемические параллели свидетельствуют об осознании собственной маргинализации. Ср.: *Сам себе он... напоминал оленя, запутавшегося в сетях. Добровольно...* (с. 134). Зоонимы *лошадь*, *олень* усиливают психологически значимое ощущение перерождения, собственной маргинализации. Живая внутренняя форма лексемы *добровольно* приобретает осуждающую оценку. Имплицитная акротеза: *я не свободный человек, а ведомое животное*.

Органичны глагольные сочетания с частицей *не*, передающие неуравновешенное психоэмоциональное состояние героя:

Он **не** очень **понимал**, на что дал согласие. А может, и понимал, но **не хотел** себе в этом признаться (с. 50).

Позднее на полях Дневника появится вопрос: *Как подписывают договор с дьяволом?* Архивист Павел (он выступает в роли рассказчика), изучающий записи Исидора, замечает, что *ответа на мучительный вопрос нет*, но *запись сделана красными чернилами* (с. 80). Отрицание и цветовое выделение позволяют понять, что автор рукописного эго-текста испытывает страдания, пытаясь осмыслить свою *роковую ошибку*, положившую начало истории преступления.

Инсценировка грабежа Веры <...> состоявшей в Шлимановском кружке (с. 74)¹⁵, воспринимается как игра: ведь Исидор изображал

¹⁵ Пресса сообщает о востребованном сегодня проекте «Троя рядом» и выставке «Сокровища Трои из раскопок Генриха Шлимана». Проект подготовили участники молодежного направления «Пушкинский. Youth» вместе с сотрудни-

скромного героя, обращающего преступника в бегство **не взавправду** (с. 74), т. е. шутя. Он был **беззаботным пареньком** (с. 74), легкомысленным, не подозревающим о бедне, в которую придется провалиться. О срежиссированном двумя Николаями спасении **не знала** и Вера. Девушка полюбила своего «спасителя» и привела его на заседание диссидентского интеллектуального сообщества. План вербовки сработал. С помощью отрицаний поддерживаются факты самообмана и обмана, которые разрушат впоследствии взаимную любовь.

История предательства постепенно развивается, а в повествовании возрастает значимость отрицания — эксплицитированного и имплицитного. Актуализируется акротеца. В кружке

...царил дух доверия. С каждой встречей становилось все очевиднее, что речь идет **не просто о товариществе, а о единомыслии** (с. 123).

Параллельно отметим, что диссидентское сопротивление — яркая страница отечественной истории. Бывшие диссиденты констатируют, что «...они делали то, чему их учили в советской школе: были честными, принципиальными, бескорыстными, готовыми к взаимопомощи. Проповедь торжества духовных ценностей полнее всего реализовывалась в диссидентском движении»¹⁶.

Идеологическая реальность оттепели позволяет осознать, что **единомыслие** было **вольнодумным**, а не **предписательным**. Трагизм предательства заключается в том, что *Исидор проникся этим духом, верил в него*, отчетливо осознавая, что был **осведомителем** (с. 123), т. е. не надежным человеком, которому доверяют единомышленники, а **стучаком**.

На первых порах *регулярные отчеты Чагина о положении дел в кружке* (с. 126) содержали фигуру умолчания, которая выделяется в повествовании при помощи глагольного сочетания с частицей **не**:

ками отдела имущества и археологии античного мира ГМИИ им. А. С. Пушкина (Российская газета. 2023. 30 янв.).

¹⁶ Вайль П., Генис А. Мир советского человека. М., 2001. С. 180.

Замечаний Вельского, носивших явную печать диссидентства, Чагин... *не упоминал* (с. 126).

Вельский, создатель и руководитель Шлимановского кружка, сотрудник *спецхрана*, копировал для изучения и обсуждения отсутствующие в открытом доступе документы и тексты. Противник тоталитарной идеологии, он был сторонником соблюдения прав и свобод человека.

Кружковцы обсуждали гениальные открытия, тексты, читали «Илиаду», стихи эмигранта Георгия Иванова. Более всего ценилась свобода мнения. Во время дискуссий звучали «концептуальные рефлексивы»¹⁷. Члены кружка анализировали вошедшие в историю доносы и факты предательства. Соответствующие высказывания можно трактовать и как «экспликаторы социальных и ментальных параметров»¹⁸ текущей жизни, и как философские суждения о предательстве — вневременном лингвокультурном «архетипическом концепте»¹⁹. Обсуждались драматические повороты в жизни автора «Робинзона Крузо»:

Дефо посвятили отдельное заседание Шлимановского кружка. *Дефо* — фигура сомнительная, *доносчик* и *интриган*. Стоял у истоков политического сыска (с. 108).

Вечером Вера и Исидор *вернулись к разговору о Дефо* (с. 109).
Позиция Веры категорична:

— *Не знаю*, что может быть оправданием для интриг и доносов (с. 109).

Она не приемлет любые проявления предательства. Исидор вынужден был согласиться, но *в этот момент он видел свое истер-*

¹⁷ *Вепрева И. Т.* Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002. С. 201.

¹⁸ Там же. С. 27.

¹⁹ *Савельева У. А.* Архетипический лингвокультурный концепт «предательство»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2008.

занное сердце, из которого, как из сжатой пальцами губки, сочилась кровь (с. 109), ибо понимал, что, сотрудничая с органами втайне от любимой, предает и ее, и других единомышленников.

Сексотов отличала профессиональная идеологическая подзорительность. Именно поэтому у Николаев был еще один осведомитель — «вдохновенный доносчик» Альберт. Полученная от него информация позволяла не соответствующие «единственно верной» точке зрения диссидентские высказывания, которые отсутствовали в докладах Чагина, предъявлять добровольному сотруднику как улику. *Пытаясь оправдаться, Исидор отвечал, что не всегда способен выделить самое важное* (с. 126). Отрицания-самоуговоры — не что иное, как попытка успокоения проснувшейся совести.

Кульминационный момент истории предательства связан с обсуждением кружковцами *новочеркасских событий 1962 года, о которых никто из присутствующих прежде не слышал* (с. 131). Отрицательное высказывание достоверно воспроизводит факт официального сокрытия властями расстрела бастующих рабочих:

Произнеся слово расстрел, Вельский побледнел. Описание разгона протестующих рабочих принадлежало очевидцу, человеку из толпы. Он рассказывал, а за ним записывали (с. 131–132).

В ставшей обременительной феноменальной памяти Исидора, несмотря на его неудачную попытку покинуть комнату заседания, отпечаталась состоявшаяся дискуссия. В соответствии с договором, Чагин должен донести на друзей по духу. Он не находит выхода из создавшейся тупиковой ситуации. «Душа самознающая в ее точке критичности»²⁰ обостряет кризис сознания. Это понимают сексоты, аргументирующие необходимость доносительства идеологической сознательностью молодого человека, воспитанного в духе идей марксизма-ленинизма. Они манипулируют *да/нет* реакциями нанятого информатора, опираясь на догму *Враги клеветуют на Советскую власть*, цитируя актуальное и в наши дни

²⁰ Белый Андрей. История становления самосознающей души. Кн. 1. С. 40.

пушкинское стихотворение «Клеветникам России» (см. с. 136). Показательный полилог:

Николай Павлович. Выкладывайте нам все про Новочеркасск.
Исидор. Я как раз выходил в туалет.

Николай Иванович. Ну вот что, любезный: хватит строить...

Невинность. Вы же видите, что враги клеветают! Вы можете поверить, что советская власть будет стрелять по своим?

Николай Петрович. *Можете или нет?*

Исидор. *Не могу* <...> (с. 135).

В контексте иронизм *невинность* приобретает смысл «политически незрелый», не сочетающийся с идейной подкованностью дипломированного философа. Уловка в данном случае Чагину не удалась.

Пронизывающее полилог отрицание транслирует догматические константы советской идеологии: СССР — государство рабочих и крестьян. «Рабочий класс — главная сила строительства социализма и коммунизма — осуществляет свою созидательную деятельность под руководством марксистско-ленинской партии, в тесном союзе со всеми трудящимися»²¹. Из отмеченных формульных высказываний следует, что партия и правительство не могут выступать против рабочих.

Оказавшись в ловушке, *Чагин начал докладывать*. И снова наблюдается активизация отрицаний:

Он и в самом деле *не мог поверить* в этот расстрел. Изю всех сил старался ощутить злость к клеветнику Вельскому, потому что эта злость могла стать его оправданием. Но он ее *не находил*. Говорил ровным механическим голосом, как бы сосредоточившись на воспроизведении текста (с. 136).

Отрицание — свидетельство внутренних противоречий, *разлада в душе* (с. 46) героя, который не мог признать очевидного и одновре-

²¹ Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М., 1987. С. 398.

менно не мог считать эрудита и правдолюбца Вельского клеветником, а диссидентство — **антигосударственной** деятельностью. Исидор подписал протокол, который был использован на суде:

Зачитывая материалы дела, прокурор среди прочего ссылался на **неких добровольных помощников**. Их показания позволили восстановить картину преступления в мельчайших деталях. Из всех кружковцев на суде был только Чагин (с. 150).

Неопределенное местоимение *некие* должно вселить уверенность в том, что имена *помощников*, разоблачивших врагов, останутся в тайне. В то же время Чагин разоблачает себя публично:

Когда огласили приговор, в зале раздался крик Исидора: «Георгий Николаевич, простите меня!» (с. 150).

Душераздирающий возглас не был услышан. Даже *Николаи* пропустили его мимо ушей. Для них главное, что Чагин *прошел экзамен на профпригодность* (с. 136) и его дар может быть использован в будущем.

Для Чагина главное — самооправдание и возможное оправдание со стороны Веры. Акротеза *ошибка, а не предательство* трансформируется: *предательство, а не ошибка*. Аксиологическая субституция доминирует: исследователь архива Чагина замечает, что в Дневнике слово *п р е д а т е л ь с т в о* — *самое частое* (с. 127). Но заслуживает ли донос прощения? Трещина рассекает «внутренне целое души». И снова — мучительные сомнения:

Мысль рассказать обо всем Вере посещала Исидора **неоднократно**. Ему хотелось верить, что Вера его простит, поскольку настоящая любовь прощает все. Все, кроме предательства, — тут же звучал, в его ушах холодный Верин голос. Все, кроме предательства. А он — предатель (с. 127).

Внутренний мир молодого человека охватывает предчувствие неотвратимости наказания:

Иногда ему казалось, как в течение трех дней он *стоит, прикованный к позорному столбу*. Таково было *наказание* Дефо за одну из самых сомнительных его мистификаций (с. 112).

«Модальность кажимости» в тексте чередуется с погружением в реальность, личностное осмысление которой сопровождается отрицанием:

Он еще метался между отчаянием и надеждой. Отчаяние вызывала *неоправимость ошибки*, а надежда — он и сам *не знал*, с чем она была связана. Может быть, с добротой Веры. С тем, что она скажет: это была всего лишь ошибка. Хотя... Даже если и сказала бы, сам он произошедшее как ошибку *не рассматривал* (с. 147–148).

Преодолевая мучительные сомнения, Исидор рассказал Вере о доносе:

- Я виноват. Это я им все рассказал. <...> Все, что было на заседании кружка.
- Они тебя заставили это сделать?
- *Нет* (с. 147).

Откровенное *нет* разорвало близость любящих друг друга молодых людей:

Он *не* отнимал рук от лица. Слышал, как она встала и надела пальто. Хлопнула дверь. *Не* было даже короткого прощай (с. 147).

Веру обуревают «эмоции гнева, отвращения и презрения»²². Исидор в отчаянии: *Дни величайшего счастья* (с. 112) остались

²² *Изард К. Э. Психология эмоций*. СПб., 2006. С. 240.

позади. Вскоре он узнает, что возлюбленная вышла замуж за доносчика Альберта, игравшего роль *настоящего героя* (с. 146). Исидор не считает себя вправе информировать Веру об истинном лице предавшего ее впоследствии мужа.

Всю оставшуюся жизнь Чагиным движет неистребимое чувство любви, «которое мобилизует, мотивирует и направляет восприятие, мышление и действие»²³, а также стремление совершать *добрые дела* для страждущих. Пытаясь искупить свою вину перед отбывающим срок Вельским, Исидор *отправлял ему в колонию продуктовые посылки и книги. Переводил деньги* (с. 253). После реабилитации осужденный за *антисоветскую пропаганду и агитацию* Вельский встретился с Чагиным, но отказал в прощении, заявив, что *индальгенциями не торгует* (с. 296). Через некоторое время, вникнув в трагизм жизненного сюжета, он все же простил заблудшую душу: *Вельский положил Исидору на плечи руки и прижался головой к его голове* (с. 298). Но простит ли Вера?..

И снова **н е в е р о я т н о** е: через 54 года Чагин и Вера воссоединились. Характерные для текста аналогии (Чагин — Гомер; Чагин — Дефо; Чагин — Шлиман) включают развернутую акротезу (**н е ф а н т а з и я**, а **р е а л ь н о с т ь**):

Троянские планы Шлимана... тоже называли фантазией, а он взял и нашел Трою. Сам Исидор *всю жизнь мечтал о Вере — разве это не было фантазией? А теперь они вместе* (с. 365).

Чагин забрал Веру из дома престарелых и до ее кончины был с любимой, стараясь забыть о своем доносительстве²⁴. Любовь простила даже предательство. Оказалось, что в «ментальном мире человека основной ячейкой»²⁵ является неподвластная потрясениям

²³ Изард К. Э. Психология эмоций. С. 27.

²⁴ В отвлечении от текста романа актуальность приобретает аксиологическая установка академика М. Пиотровского: «Донос не должен становиться нашим национальным жанром» (Российская газета. 2023. 2 февр.).

²⁵ Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры. М., 2001. С. 49.

любовь²⁶. Сохраняется национальная идея «хорового согласия и того непринудительного общения между людьми, которое только на их (русском) языке имеет в мире именование: соборность»²⁷.

В заключение необходимо отметить, что использование функционального потенциала отрицания в границах отдельного слова (приставки *не-*, *недо-*, *без-*, *анти-*), высказывания, а также в составе тематически целостного текстового фрагмента, диалогического и полилогического единств выступает как инструмент творческой стратегии Евгения Водолазкина.

История феноменального дара, любви и предательства в контексте «биографического времени» героя оказывается противоречивой, как само время. Отрицание способствует выделению человека *необычайного* из общей массы, достоверному изображению психоэмоционального состояния души. На основе отрицания (особо — использования конструктивного приема акротезы) в смысловой структуре текста романа формируются значимые для воплощения ментально-специфического образа «внутреннего человека» оппозиции: реальное — нереальное; возможное — невозможное; вероятное — невероятное; кратковременное — вечное.

²⁶ Анализируемый текст «стал событием не только для литературы, но и для театра. <...> Спектакль “Чагин” в “Современнике” — первая постановка нового романа Водолазкина» (Российская газета. 2023. 16 окт.).

²⁷ *Иванов Вяч.* Духовный лик славянства // Иванов Вяч. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 670.

Раздел 3
ПРЕОДОЛЕНИЕ НОРМЫ

Глава 1
**«NON DICTUM»:
ИСТОРИЯ ПРОПОВЕДИ СТЕФАНА ЯВОРСКОГО
НА ДЕНЬ ИОАННА ЗЛАТОУСТА (1708)¹**

В рукописном собрании проповедей лидера российской церкви в 1700–1722 гг. митрополита Рязанского и Муромского Стефана Яворского, состоящем из 329 текстов², особое место занимают непроизнесенные проповеди. Всего через авторскую помету «non dictum» / «non dicta» (как правило, на правых верхних углах первых листов) выявляется 13 таких текстов, в двух из которых помета была зачеркнута самим автором³. Это, по-видимому, означает, что в дальнейшем они были произнесены. Еще одна проповедь — на день архангела Михаила и прочих небесных сил бесплотных (8 ноября 1708 г.) — содержит развернутое авторское объяснение на латыни, что она была подготовлена в 1707 г., но не была произнесена из-за какого-то препятствия и состоялась только в 1708 г.: «Scala Iacobitica per quam angeli ascendunt et descendunt parata pro anno 1707, sed non dicta protunc ob quoddam impedimentum, dicta vero sequenti anno Domini 1708» (л. 749б).

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00488 «Кризис ценностей и стратегии преодоления: идея “общего блага” в интеллектуальном дискурсе Британии и России (1650–1750)»). Автор благодарит Д. Д. Гальцина (Библиотека Российской академии наук) за консультации при переводе с латыни.

² РГИА (Рос. гос. ист. арх.). Ф. 834. Оп. 2. Д. 1592а, 1592б, 1592в, 1592 г. Далее при упоминании проповедей и их цитировании листы рукописей указываются в круглых скобках.

³ Проповедь на Вербное воскресенье (1710 г., л. 1251–1257) и проповедь на день великомученицы Екатерины (л. 775–777), которую И. А. Чистович датирует 1711 г., см.: Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. СПб., 1867. С. 90–94.

Этот и многочисленные другие примеры демонстрируют, что Стефан Яворский был очень внимателен к своим рукописям и оставлял в них пометы, помогающие ориентироваться в судьбе своих текстов как ему самому, так и последователям. Не исключено, что произнесенных текстов было больше: значительная часть проповедей вообще не имеет авторских датирующих помет. Как минимум одна проповедь «*non dictum*» — «Эммануил Российский Донская Богородица» (1710) — была, по-видимому, утеряна в XIX в. и упоминается лишь в исследовании И. А. Чистовича, работавшего с неразобранными тетрадами Яворского⁴. Интересно, что все проповеди, отмеченные автором как «*non dictum*», относятся к «московскому» периоду его творческой биографии⁵.

Среди них есть четыре незавершенных текста⁶: скорее всего, начиная работать над проповедью, автор узнавал о дополнительных препятствиях и просто прекращал работу, сохраняя черновики для будущих текстов. Так, проповедь на Преображение Господне (точная датировка отсутствует) была вчерне составлена, но не произнесена из-за болезни Яворского: «*Composita concio, sed propter infirmitatem corporis non dicta*» (л. 287). Всего в собрании РГИА выявляются 23 неоконченные проповеди. Однако часть из них вполне могла быть произнесена, поскольку автор нередко пользовался для завершения проповедей фрагментами из других своих текстов. Нельзя исключать и утрату отдельных листов, и возможные ошибки при описании наследия Яворского⁷.

⁴ Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 42, № 5.

⁵ Наиболее подробно историография, касающаяся личной и творческой биографии Стефана Яворского, представлена в работе: Смирнов Д. В., Зеленина Я. Э. Стефан (Яворский), митр. // Православная энциклопедия. М., 2022. Т. 66. С. 337–359.

⁶ Проповеди на Преображение Господне (л. 287–288 об.), неделю сыропустную (л. 1090–1092), день Параскевы Пятницы (л. 1439–1442), неделю о Закхее (л. 1480–1481 об.).

⁷ Работа по систематизации разрозненного комплекса тетрадей Стефана Яворского была проделана А. И. Никольским, объединившим тетради в сборники и составившим их подробное описание: Описание рукописей, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего синода : в 2 т. СПб., 1906. Т. 2, вып. 1. С. 381–426.

Особый интерес представляют пять проповедей, завершенных автором, но также оставшихся непроизнесенными:

1. 1708 (испр. автором на 1709) г., 13 ноября. Москва, Патриаршая церковь. Проповедь на день Иоанна Златоуста. *Veritas ubique exul, ubique exosa, quod patet in divinissimo exule Ioanne Chrysostomo pro cuius festivitate haec concio...* Блажени изгнани правды ради (Мф. 5:10) (л. 806–811).

2. 1708 г. 6 декабря. Проповедь на день Николая Чудотворца. *Victoria quomodo? Et quibus armis comparanda? Pro festo divinissimi Nicolai, victoriae synonymi.* Радуйся, Николае, побѣди имя носяй. Пѣние церковное на стиховнех (л. 942–947).

3. 1711 г. [4 февраля]. Рязань. Неделя о блудном сыне. *Dominica de filio prodigo. Exhortatiuncula minus adparata* (л. 1075–1077).

4. Б. г. [27 ноября]. День Новгородской иконы Божией Матери Знамение. Знамение велие явися на небеси, жена оболченна въ солнце (Откр. 12:1). Дал еси боящимся Тебе знамение (Пс. 59:6, л. 593–595).

5. Б. г. 20 мая. День митрополита Алексия. *Sancti Alexii corporis sacri inventio. Corruptio hominis a verme peccati.* Не даде преподобному Своему видѣти истлѣния (Пс. 15:10, л. 682–685).

Первые две достаточно точно датированные и предназначенные для произнесения в столице проповеди, фрагменты из которых были опубликованы И. А. Чистовичем⁸, еще в XIX в. вызвали исследовательский резонанс, нуждающийся в критическом пересмотре, основанном на более широком обращении к рукописным материалам. Вслед за И. А. Чистовичем на проповеди 1708 г. обратил внимание Ф. А. Терновский⁹. В дальнейшем их упоминали историки литературы П. О. Морозов и А. Н. Пыпин¹⁰.

⁸ Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 50–52, 54–55.

⁹ Терновский Ф. А. Очерки из истории русской иерархии в XVIII веке. Стефан Яворский // Древняя и новая Россия. 1879. Сб. 5, № 8. С. 311–312.

¹⁰ Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. С. 89; Пыпин А. Н. История русской литературы : в 4 т. СПб., 1899. Т. 3. С. 182.

Почему Стефан Яворский не произнес проповедь 13 ноября 1708 г.?

Проповеди на дни Иоанна Златоуста и Николая Чудотворца, которые Стефану Яворскому не удалось произнести в 1708 г., часто используются для иллюстрации его критического по отношению к власти настроения, характерного для «второго этапа» творчества проповедника (в противоположность первому, «панегирическому»)¹¹. Безусловно, написание ярких и эмоциональных проповедей на праздники самых популярных в России святителей имело для автора большое значение: Иоанн Златоуст и Николай Чудотворец были известны своими обличениями неправедных правителей и ересей, поэтому включение критических высказываний в проповеди, посвященные этим святым, было своего рода «охранной грамотой» от подозрительных слушателей (в частности сенаторов, которые, как известно, в 1712 г. сообщили царю о содержании проповеди на день Алексия, человека Божия¹²). Примерно в это же время Яворский создает предисловие к «Беседам на 14 посланий апостола Павла» Иоанна Златоуста (М.: Печатный двор, 1709), где уделяет большое внимание роли Златоуста как проповедника.

Проповедь на день Иоанна Златоуста¹³ была написана первой и должна была приноситься 13 ноября в патриаршей церкви Двенадцати Апостолов в Московском кремле. В дальнейшем восьмерка в дате была переправлена рукой Яворского на девятку (рис. 1), поэтому в историографии проповедь часто датируется 1709 г.¹⁴ Парал-

¹¹ См. об этом: *Терновский Ф. А.* Очерки из истории русской иерархии в XVIII веке. С. 312; *Крашенинникова О. А.* Проповеди митрополита Стефана Яворского как публицистические сочинения // Очерки истории русской публицистики XVIII века. М., 2017. С. 129.

¹² См.: *Живов В. М.* Стратегии пророчества: проповедь Стефана Яворского на память Алексея человека Божия // Стих, язык, поэзия: памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 201–210.

¹³ Текст проповеди опубликован: *Попович А. И.* Непроизнесенная проповедь Стефана Яворского на день Иоанна Златоуста, 13 ноября 1708 г.: текст и комментарии // Археография и источниковедение Сибири. 2024. Вып. 1 (43). С. 336–353.

¹⁴ *Чистович И. А.* Незданные проповеди Стефана Яворского. С. 50; Описание рукописей, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего синода. С. 402; *Čiževskij D.* Aus zwei Welten: Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen

тельно в работе Ф. А. Терновского нашел отражение 1708 г. — этой датировкой воспользовались А. Н. Пыпин, Ю. В. Шевелев (псевдоним — Ю. Шерех) и А. В. Иванов¹⁵.

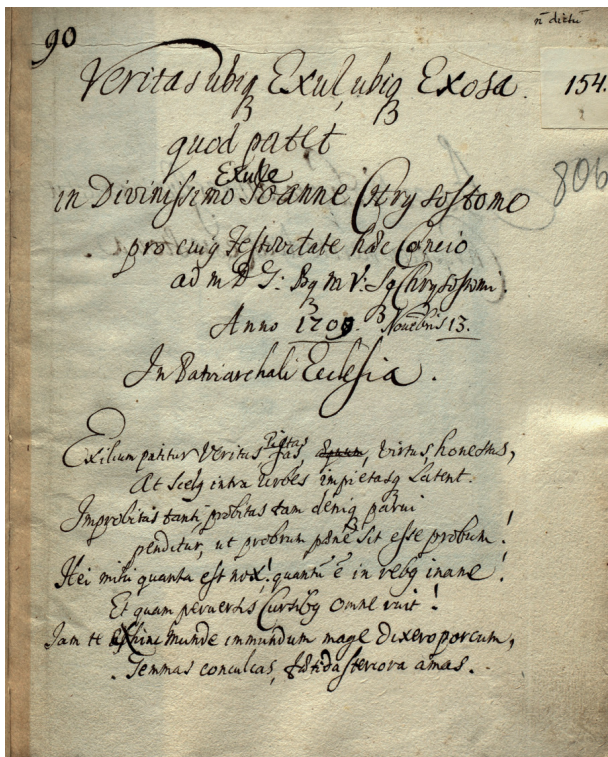


Рис. 1. Заглавный лист проповеди Стефана Яворского на день Иоанна Златоуста 13 ноября 1708 г. РГИА. Ф. 834. Оп. 2. Д. 15926. Л. 806

Beziehungen. 's-Gravenhage, 1956. S. 115; Крашенинникова О. А. Проповеди митрополита Стефана Яворского как публицистические сочинения. С. 130; и др.

¹⁵ Šerech Ju. Stefan Yavorsky and the Conflict of Ideologies in the Age of Peter I // The Slavonic and East Europ. Rev. 1951. Vol. 30, № 74. P. 55; Ivanov A. V. A Spiritual Revolution: The Impact of Reformation and Enlightenment in Orthodox Russia. Madison, 2020. P. 39.

При этом если датировка имела противоречивый характер, то в интерпретации содержания проповеди и мотивов ее автора исследователи были единодушны. Общим местом стало утверждение, что на день Иоанна Златоуста Яворский намеревался обличить петровские «ассамблеи» как пиры Валтасара. Фрагмент проповеди, включающий именно этот «приклад», был опубликован И. А. Чистовичем и, по сути, определил оценку всей проповеди на полтора столетия вперед. А благодаря помете «non dictum» у намерений Стефана Яворского появился и второй «слой» интерпретации. В 1951 г. мотивы отказа автора от произнесения проповеди были поставлены Ю. В. Шевелевым в прямую зависимость от исторического контекста 1708 г. — начала Русского похода Карла XII, военных неудач российской армии, измены Мазепы и т. п. Исследователь писал: «В ноябре 1708 г., т. е. когда уже было известно о переходе Мазепы в стан врага и положение Петра было особенно уязвимым, Яворский написал проповедь, в которой выступал против конфискации государством церковного имущества и уподоблял петровские “ассамблеи” пиру Валтасара. Это представляет собой довольно откровенное предсказание Божьего наказания и гибели Петра. Конечно, осторожность взяла верх, и Яворский не зачитал пассаж, о котором идет речь»¹⁶.

Выводы Ю. В. Шевелева о важности исторических обстоятельств 1708 г. поддержал и В. М. Живов, обратившийся к рукописям проповедей Стефана Яворского и указавший на передачу И. А. Чистовичем более поздней даты: «Если полагать, что данная проповедь написана после измены Мазепы и до Полтавского сражения, это предупреждение приобретает грозную актуальность. Этого антипетровского выпада Стефан благоразумно не огласил (в рукописи имеется помета “non dictum”), однако удержаться от протеста, по видимости, не мог — трудно придумать более красноречивое свидетельство его тайной ненависти к Петру»¹⁷. Будучи осторожным в формулировках,

¹⁶ Šerech Ju. Stefan Yavorsky and the Conflict of Ideologies in the Age of Peter I. P. 55. Перевод автора.

¹⁷ Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого : исслед. и материалы. М., 2004. С. 126.

В. М. Живов добавляет примечание: «Когда именно Яворский сделал это исправление, и соответствовало ли оно действительности, остается неясным. В этих условиях исторические соображения, на которых основывался Шевелов¹⁸, сохраняют значимость»¹⁹.

Оба исследователя обходят стороной конкретные причины, по которым Яворский мог отказаться от произнесения проповеди, ограничиваясь лишь общими рассуждениями о благоразумности проповедника, вовремя воздержавшегося от «антипетровского выпада»²⁰.

Измена гетмана И. С. Мазепы — действительно важное обстоятельство для понимания мотивов Яворского. На то, что день Иоанна Златоуста был следующим днем за 12 ноября 1708 г., когда Мазепа был предан в Москве анафеме, обратил внимание только А. В. Иванов, не придав этому, впрочем, особого значения²¹. В этот день Стефан Яворский совершил по указу Петра в Успенском соборе Московского кремля благодарственный молебен в честь победы над шведами²² и произнес не просто проклятие Мазепе, а целую проповедь — «Трость, вѣтромъ колѣблема, то есть нестатокъ, непостоянство и жалосная измѣна гетмана Ивана Мазепы» (л. 1725–1729 об.)²³. 31 октября 1708 г. царь написал Яворскому об измене Мазепы: «Того ради изволте онаго за такое ево дѣло публично в саборной церкви проклятию предать»²⁴. 8 ноября 1708 г. состоялось анафематствование гетмана митрополитом Киевским, Галицким и Малыя России

¹⁸ Так у В. М. Живова.

¹⁹ Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого. С. 126, прим. 33.

²⁰ Осторожность Яворского подчеркивается и в других работах: Пытин А. Н. История русской литературы : в 4 т. СПб., 1899. Т. 3. С. 182; Пьесы школьных театров Москвы / изд. подгот. О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская и др. М., 1974. С. 23; Смирнов Д. В., Зеленина Я. Э. Стефан (Яворский), митр. С. 344; и др.

²¹ Ivanov A. V. A Spiritual Revolution. P. 39.

²² РГАДА (Рос. гос. арх. древ. актов). Ф. 124. Оп. 1. 1708 г. Д. 77. Л. 3–4 об.

²³ Проповедь опубликована по списку Киевской духовной академии: Слово пред проклятием Мазепы, произнесенное митр. Стефаном Яворским в Московском Успенском соборе, 12 ноября 1708 г. // Тр. Киев. духовной акад. 1865. Дек. С. 499–512.

²⁴ Письма и бумаги императора Петра Великого : в 13 т. М., 1948. Т. 8, вып. 1. С. 261, № 2795.

Иоасафом Кроковским в Троицком соборе г. Глухова, где на тот момент находился Петр.

Учитывая скорость доставки корреспонденции, отметим, что у Яворского было не так много времени на подготовку антимазепинской проповеди. Если согласиться с предположением Ю. В. Шевелева о написании текста на день Иоанна Златоуста сразу после получения известия об измене Мазепы, то придется допустить и факт написания за этот промежуток времени сразу двух проповедей с противоположной во многом тональностью. 8 ноября, ко всему прочему, была произнесена проповедь на день архангела Михаила и прочих небесных сил бесплотных, упоминавшаяся выше.

Таким образом, произнесение в патриаршей церкви на следующий день после анафематствования гетмана Мазепы проповеднической обличительной проповеди могло быть отменено по организационным соображениям или в связи с занятостью проповедника иными делами. Однако вероятнее всего, что проповедь не была произнесена по решению самого митрополита, который, как и другие малороссийские книжники, был очень близок с Мазепой и опасался быть неправильно понятым. Последнее письмо Мазепе было отправлено Яворским 26 октября 1708 г. до получения новостей о его измене²⁵. Вряд ли проповедь на день Иоанна Златоуста была проявлением злорадства над царем, обусловленного тайной симпатией к Мазепе (хотя отношение к нему, видимо, оставалось неоднозначным²⁶). Таким образом, Стефан Яворский задумал проповедь не позднее октября, задолго до событий, связанных с изменой гетмана²⁷.

²⁵ Кочегаров К. А. Неизвестное письмо патриаршего местоблюстителя Стефана Яворского гетману И. С. Мазепе // Славянский альманах 2016. М., 2016. Вып. 3–4. С. 412–425.

²⁶ Brogi Bercoff G. Poltava: A Turning Point in the History of Preaching // Harvard Ukrainian Studies. 2009/2010. Vol. 31, № 1/4. P. 208–212.

²⁷ Измена Мазепы стала новостью, хотя с августа 1707 г. царю поступало несколько доносов на Мазепу — до последнего момента Петр отказывался верить этим обвинениям.

О чем планировал проповедовать Стефан Яворский?

Интерпретацию проповеди, утвердившуюся в историографии, достаточно точно передает В. М. Живов: «Стефан приготовил проповедь, в которой говорилось о царе Валтасаре, пьющем из церковных сосудов, и тем самым осуждалось изъятие церковных имуществ, делались прямые намеки на неблагочестивые петровские ассамблеи; для слушателя, владеющего языком библейских пророчеств, это было равносильно предсказанию Божиего гнева, который неминуемо должен обрушиться на Россию за грехи ее правителя»²⁸.

Всем исследователям этой проповеди свойственен персоналистский подход: «антипетровская» направленность текста фиксируется достаточно часто. «Самоцензура» Яворского — недостаточно убедительное объяснение отказа от произнесения проповеди еще и потому, что примерно с 1707 г. грехи правителей регулярно обличались в других его проповедях, в произнесении которых публично нет оснований сомневаться²⁹. В проповеди на день Иоанна Златоуста таких примеров значительно больше, однако обличения грехов правителей, как и в прочих текстах этого периода, здесь встроены в более широкую картину падения нравов: обличаются также вельможи и общество в целом.

Как было показано выше, осторожность Яворского, не ставшего произносить тщательно подготовленную проповедь, была несколько иного свойства. О вдумчивой и кропотливой работе автора свидетельствует рукопись. Яворский явно готовился к этой проповеди и заранее выбрал подходящий для нее праздник. В заголовочный комплекс сочинения автор поместил следующие стихи (как элемент проповеди в рукописях встречаются достаточно редко):

Exilium patitur veritas, pietas, fas, virtus, honestas,
at scelus intra urbes impietasque latent.
Improbitas tanti, probitas tam denique parvi
penditur, ut probrum paene sit esse probrum!

²⁸ Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого. С. 125.

²⁹ См.: Попович А. И. Война и мир в проповедях Стефана Яворского // Диалог со временем. 2023. Вып. 85. С. 123–139.

Hei mihi quanta est nox! Quantum est in rebus inane!
 Et quam perversis cursibus omne ruit!
 Iam te exhinc munde immundum mage dixero porcum,
 Gemmas conculcas, foetida stercore amas (л. 806).

(Истина, благочестие, божественные законы,
 добродетель, честность находятся в изгнании,
 а в городах кроются преступление и нечестие.
 Бесстыдство так велико, что порядочность уже так мало
 ценится, и постыдные поступки почти стали хорошими!
 Ох, как полна ими ночь! Сколько в мире пустого!
 И как все рушится злыми течениями!
 Оттого, нечистый мир, я бы назвал тебя свиньей,
 ты топчешь бисер и любишь зловонный кал)³⁰.

Конечно, латинские стихи не были предназначены для произнесения — рукописи Яворского с их многочисленными пометами представляют собой «лабораторию писателя», напоминающую литературные практики Нового времени и отражающую внутренние переживания автора, часть из которых осталась бы недоступна для рядовой паствы даже в случае произнесения основной части проповеди. Та же степень откровенности в латинских и польских текстовых вкраплениях была характерна разве что для личной переписки Стефана Яворского с друзьями, в особенности с Димитрием Ростовским.

Стихи, предпосланные проповеди на день Иоанна Златоуста, представляют собой яркий образец новолатинской поэзии Петровской эпохи, хотя их оригинальность в определенной мере условна. Например, проповедник пользуется цитатой «*Improbitas tanti, probitas tam denique parvi // Penditur, ut probrum paene sit esse probum!*» из эпиграммы валлийского поэта рубежа XVI–XVII вв. Джона Оуэ-

³⁰ Перевод автора. Ранее публиковались и переводились только две первые строки: *Чистович И. А.* Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 50; *Čiževskij D.* Aus zwei Welten. S. 118; *Либуркин Д. Л.* Русская новолатинская поэзия: материалы к истории. XVII — первая половина XVIII века. М., 2000. С. 132.

на³¹, а слова «O, quantum est in rebus inane» из сатиры римского поэта Персия являются латинским крылатым выражением, безусловно, известным Яворскому. Автор завершает стихи сниженным образом свиньи, предпочитающей навоз бисеру, по жанровому канону эпиграммы адресуя эту характеристику даже не конкретному лицу, а всему «нечистому миру». Отсылка к евангельской истории (Мф. 7:6) здесь имеет место лишь отчасти и объясняется скорее сатирическим модусом, характерным для обличительных сочинений Яворского (ср. похожие обличения протестантов в предварительных типографских материалах титульного листа полемического трактата «Камень веры»: «Люторъ лють воръ, Кальвинъ калъ свинъ»³²).

На оборотной стороне заглавного листа помещено латинское двустиише, метафорически объясняющее происхождение имени Иоанна Златоуста и противопоставляющее речь святого тем грязным потокам, о которых говорилось выше:

Aurea dum eloquio Ioannes flumina ructat
Chryseion merito dicitur esse stoma (л. 806 об.).

(Когда Иоанн источает золотые реки речью,
По праву золотыми называются его уста)³³.

Раздумья Яворского о проблемах, обсуждаемых в проповеди, отражает и фраза, дописанная после ее текста: «Drexelius in suo

³¹ Epigrammatum Joannis Oveni Cambro Britanni Oxoniensis, et Alberti Ines e Societate Jesu, Acroamatum epigrammaticorum... Amstelodami, 1679. P. 85. В библиотеке Стефана Яворского среди книг в 8° (в 1/8 долю листа) и меньшего размера числилась книга эпиграмм («Epigrammata in es (?)»). — *Маслов С. И.* Библиотека Стефана Яворского: ист.-библиогр. исслед. Киев, 1914. С. XXXVIII, № 569. С. И. Николаев предложил считать ее краковским изданием эпиграмм 1653 г. польского поэта-иезуита Альберта Инеса. — *Николаев С. И.* Польская поэзия в русских библиотеках XVII — первой трети XVIII в. и ее читатели // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 174. Не исключено, что это было амстердамское издание 1679 г., в котором были объединены под одной обложки эпиграммы Оуэна и Инеса.

³² РГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 10. Л. 1.

³³ Перевод Д. Д. Гальцина.

Daive c 3, § 3, fol. 799, pulchre disserit de dicenda veritate» (л. 811). Это издание было в библиотеке Яворского («Drexellij pars 2» in folio³⁴) — экземпляр, на полях которого есть пометы Стефана Яворского, после его смерти попал в библиотеку Феофилакта Лопатинского³⁵. Ученая ссылка на рассуждения иезуитского богослова Иеремии Дрекслея об истине, в частности о «свободе слова» (*dicendi libertas*) слуг царя Саула, сказавших ему о влиянии на него злого духа и предложивших найти кого-нибудь, кто успокаивал бы его игрой на гусях (Давида)³⁶, понадобилась Яворскому для дополнительного развития темы за пределами собственно проповеди.

Структура проповеди хотя и соответствует типичному для автора ходу мысли³⁷, имеет свои формальные отличия. Библейским тематическим ключом в проповеди на день Иоанна Златоуста закономерно выступают евангельские слова «Блажени изгнани правды ради» (Мф. 5:10), однако Яворский не делает их, как обычно, референсом проповеди. Сюжетообразующей становится рассказываемая проповедником аллегорическая история перемещения гонимой истины из одного города в другой (образ, появившийся также в латинских стихах). Яворский начинает проповедь словами:

Смутную вам скажу новину... Правду послано на ссылку, истину послано на изгнание. Златоустаго на заточение. Такъ-то мирь сей лукавый ослѣпленъ злобою, что зло и вредительно, то любит, а что добро и полезно, то гонит и от себе удаляет (л. 807).

Добавляя к этой мысли значок примечания, на полях Яворский приводит в пример освобожденного народом по случаю праздника Пасхи Варраву: «Не Сего, но Варраву (*sic!*), не Христа, но антихри-

³⁴ Маслов С. И. Библиотека Стефана Яворского. С. VIII, № 33.

³⁵ НИОРК БАН (Науч.-исслед. отд. редкой книги Б-ки РАН). 1513-л. Сведения об этом экземпляре сообщены Д. Д. Гальциным. См. также: Библиотека Феофилакта Лопатинского (ок. 1680–1741) : каталог / сост. Д. Д. Гальцин, Г. Н. Питулько. СПб., 2016. С. 413–415, № 539–540.

³⁶ НИОРК БАН. 1513-л. Р. 799–800.

³⁷ Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 14–38.

ста. Дай нам сюда Блядоустаго, а Злтуустаго посылай на ссылку. О Боже, какое безумие!» (л. 807).

Обдумывая начало проповеди, Стефан Яворский со временем вписывает над строкой следующие слова: «Praemissa admiratione. Что убо стою и не глаголю?»³⁸ (л. 807). Вводя это «предпосланное удивление», автор, с одной стороны, стремится заинтриговать слушателей, а с другой — извинить себя перед ними за обличительный пафос своей проповеди.

Говоря об ослеплении всего мира злобой, Яворский вместе со слушателями сначала посещает города из библейской истории. В Иерусалиме истина явилась в лице обличителя царя Ирода Иоанна Предтечи и была лишена головы. «Молчи, не говори истинны» (л. 807 об.), — делает проповедник вывод, который на протяжении всей проповеди фактически заменит собой библейский тематический ключ «Блажени изгнани правды ради». Печальная участь постигла и Иисуса Христа с апостолами. Далее Яворский переходит в Вавилон и именно в этом контексте рассказывает историю царя Валтасара, повелевшего принести церковные сосуды, похищенные его отцом Навуходоносором из храма.

И. А. Чистович и В. М. Живов неточно прочитали рукопись, не разобрав слова «лий розлѣй» и указав на то, что из церковных сосудов Валтасар со своими вельможами пили «сивач»³⁹. В действительности это слово следует читать как заимствованное в Петровскую эпоху приветствие «виват», что, пожалуй, даже усиливает злободневность проповеди. Обличая царя, Яворский выделяет в рамку следующий пассаж в рукописи (рис. 2):

Ей, царю Валтасаре, что творишь? Сосуди то церковные, а ты их на пьянство употребляешь. Памятайже, что тебѣ тое не минется, выпиешь (*sic!*) ты з tych сосудовъ горький польнѣ ярости Божия. Гнѣвается за тое Богъ, егда кто добра церковные Ему даные похищает,

³⁸ Здесь и далее курсив автора исследования.

³⁹ Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 51; Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого. С. 125, 126, прим. 32.

а еще на зло употребляет. Забылся я, что такъ дерзновенно глаголю истинну, где истинны не любят.

Однакож не слушает того царь Валтасар, лий розлѣй, пияют нещадно, виват, кто не выпьет штрофъ про здравие из сосудовъ церковных, вси доброй мысли, вси весели, всѣ шумны (л. 808).

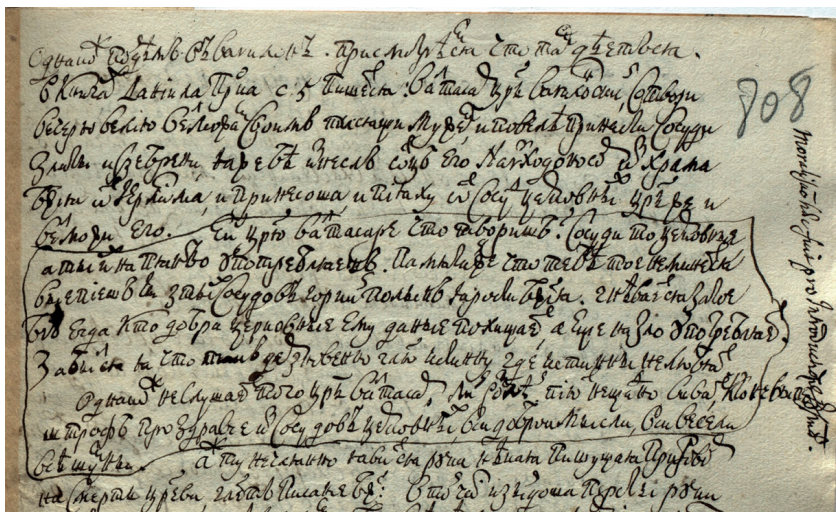


Рис. 2. Выделенный Стефаном Яворским фрагмент проповеди на день Иоанна Златоуста 13 ноября 1708 г. РГИА. Ф. 834. Оп. 2. Д. 15926. Л. 808

Слова «Забылся я, что такъ дерзновенно глаголю истинну, где истинны не любят» — высказывание от первого лица, относящееся не к библейскому герою, а к самому Яворскому, проповедующему перед москвичами. В. М. Живов отмечает только то, что автор обвел этот пассаж «особой линией»⁴⁰, однако в дополнение к этому Яворский написал на правом поле листа: «Moralisatio haec fuit pro introductione Beatissimae» («Эта морализация была перед блаженным видением», л. 808). Зачем и для кого понадобилось делать это примечание? Как и в самом начале проповеди (фраза «Praemissa admiratione»), здесь имеет место комментарий к риторической ор-

⁴⁰ Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого. С. 125–126.

ганизации текста. В проповедях Яворского подобные пояснения встречаются часто, однако выделение таких фрагментов в рамку не было типичным. Иногда проповедник выделял в рамку пассажи на других языках (польском и латинском), не предназначенные для произнесения, но необходимые ему самому для работы над этим или следующим сочинением. Нередко выделенный текст зачеркивался. Наиболее вероятно, что выделение этого фрагмента в проповеди на день Иоанна Златоуста означает, что Яворский не планировал говорить его во время проповеди или во всяком случае рассчитывал объяснить его контекстом рассказываемой библейской истории. При этом слова, предшествующие этому пассажи, намекающие на осквернение церковных сосудов, обведены не были, а значит, в любом случае были бы произнесены: «и пияху от сосуд церковных царьже и вельможи его» (л. 808).

Делая из этого примера вывод, Яворский говорит об опасности праведного совета для того, кто осмеливается в чем-либо обличать правителя. Чудесное появление на стене храма слов «мани, фекед, фаресь» (в орфографии автора), предвещавших падение Вавилонского царства, Яворский связывает со страхом тех, кто «был тамъ на дворѣ царскомъ» (в том числе пророка Даниила), самим обличить царя: «Никтоже не дерзнул глаголати истинну цареви» (л. 808 об.). Из Вавилона проповедник переходит в Вефулию. Рассказывая об участии Ахиора, пострадавшего за то, что предупреждал Олоферна о поражении в случае нападения на иудейский народ, Яворский вновь использует второе лицо и повелительное наклонение глагола в сочетании с цитатой из Псалтыри (Пс. 11:2): «За что? За тое что говорил истинну. *Пред царями, пред вельможами истинны не говори.* Умалишася истинны от сыновъ человеческих» (л. 809). В квадратные скобки Яворским заключены слова: «*Осторожней, Ахиоре, говори истинну.* Истинна очи колетъ» (л. 808 об.). Вероятно, эти слова тоже предполагалось опустить или сопроводить дополнительным пояснением при произнесении проповеди, поскольку для смыслового выделения автор, как правило, пользовался подчеркиванием.

Следующий пример пророка Нафана, обличившего царя Давида через притчу, проблематизирует форму, в которую следует облекать правду:

Но онъ истинны попросту не говорил, правду обвертѣль в бумагу, истинну явил въ притчи, и такъ явил, что самъ себе царь осудил повинна быти смерти (л. 809 об.).

Обличительное содержание проповеди, таким образом, дополняется надеждой на исправление правителя посредством иносказания, притчи — Яворский не мог не рассматривать свои проповеди в этом же ключе и пользовался этой возможностью.

Возвращаясь к образам городов, проповедник мимоходом упоминает Москву:

Не знайшол я истинны ни въ Иерусалимѣ, ни въ Вавилонѣ, ни въ Бефулии. Кудиж еще обернуса? Хотѣль я ей искати ту на Москвѣ, аж мнѣ нѣкто сказал, что издалече минула городъ, знатно побоялася либо кнута, либо плахи, либо катаргы (л. 809 об.).

Этот фрагмент никак не выделен дополнительно и мог рассматриваться автором как иронический пример, который, учитывая его полуразговорный характер («аж», «знатно побоялася»), должен был вызвать не столько возмущение слушателей, сколько улыбку или усмешку.

Следующим городом был Константинополь, откуда за свои обличения царя и царицы был изгнан Иоанн Златоуст. Вывод, сделанный Яворским и продолженный еще одним непубличным латинским рассуждением, звучит так:

Молчи, не говори истинны хотя ты Златоуст. Жаль ми тя, истинно святая, что вездѣ тобою гнушаются, вездѣ не любят, вездѣ отмѣтают и на ссылку гонят. Нис de luce quam oderunt ophtalmici jam vero apostolis

Xristus [нрзб] Vos estis lux (л. 809 об.) (Здесь о свете, который ненавидели глазные врачи. Христос говорил апостолам: «Вы – свет»)⁴¹.

Эта мысль продолжается на поле следующего листа:

Ophthalmici qui laborant ex oculis laeduntur dum lucem aspiciunt: apostolos Xristus vocat lucem. Vos estis lux mundi. Ergo quod mirum, quod homines odio persequebantur apostolos et omnes qui veritatem loquuntur (л. 810) (Глазные врачи, больные глазами, страдают, когда смотрят на свет: Христос называет апостолов светом. Вы — свет мира. Поэтому что удивительного в том, что люди ненавистью преследуют всех апостолов и всех, кто говорит правду)⁴².

Эти обращения, включая латинские рассуждения, становятся частью внутренних размышлений Яворского об ограничениях и опасностях проповедования истины. Не случайно Яворский несколько раз помещает слова «рече» и «глаголет» в круглые скобки, словно подчеркивая, что передает чужую речь. Таким образом, изначально автор планировал не произносить (или во всяком случае смягчить) лишь некоторые фрагменты проповеди, безусловно, представлявшие собой плохо скрываемые намеки на актуальную повестку и обличающие как ведущих себя несправедливо правителей, так и вельмож.

Была ли проповедь частично произнесена?

Произнес ли Стефан Яворский проповедь на день Иоанна Златоуста в 1709 г., на который он сам переправил дату? Щепетильный по отношению к своим рукописям проповедник мог зачеркнуть эту помету (если она не появилась в конце 1709 г.⁴³ или в другое более позднее время при разборе автором своих рукописей), если бы

⁴¹ Перевод автора.

⁴² Перевод Д. Д. Гальцина.

⁴³ Показателен пример проповеди на Сретение Господне (2 февраля), которая должна была произноситься в 1708 г. (л. 19–26 об.). Год был также переправлен на 1709-й, при этом помета «non dictum» отсутствует, из чего можно сделать вывод, что проповедь была произнесена.

проповедь действительно состоялась. Судя по всему, произнесение проповеди в 1709 г. планировалось, но на этот раз автору помешали новые обстоятельства.

28 октября 1709 г. скончался близкий друг Стефана Яворского Димитрий Ростовский. Они дали друг другу обеты похоронить того, кто умрет первым. Из-за ожидания приезда Стефана погребение Димитрия сильно затянулось и состоялось только 25 ноября⁴⁴. Источники, которые свидетельствовали бы об эмоциональном состоянии Яворского после кончины друга, не обнаружены, однако показательно, что в собрании РГИА нет ни одной проповеди, которая была бы датирована Яворским ноябрем или декабрем 1709 г. Откладывавшийся приезд в Ростов был, видимо, связан и с другими трудностями — любой сколь-либо длительный отъезд Яворского из Москвы требовал личного разрешения царя. Произнесение написанной в 1708 г. проповеди на день Иоанна Златоуста через год снова оказалось невозможным не из-за осторожности автора, написавшего проповедь и вдруг передумавшего ее произносить, а из-за новых тяжело переживавшихся Яворским обстоятельств.

В другой проповеди на день Иоанна Златоуста (1712 г.) за основу берутся евангельские слова «Вы есте соль земли» (Мф. 5:13), которым уделяется много внимания в проповеди 1708 г.:

Истинна такожде на сем свѣтѣ, якоже соль, аще кто много истинны употребляет, неприятень бывает и отмѣтается (л. 809 об.);

Соли не любит око: кто истинну говорит, такожде любим есть, якоже соль въ оку. Правда очи колет. Соли терпѣти не можетъ язва и рана. Истинны такожде не стерпѣвает грѣховная рана и язва. Истинны такожде не стерпѣвает грѣховная рана и язва (л. 810).

К сожалению, об этой проповеди известно только из работы И. А. Чистовича⁴⁵ — неясно, использовался ли в ней текст проповеди 1708 г. Нельзя достоверно сказать и о том, была ли произнесена эта

⁴⁴ См.: Федотова М. А. Святитель Димитрий Ростовский: житие, служба, чудеса : исслед. и тексты. СПб., 2022. С. 21–22.

⁴⁵ Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 52–53.

проповедь 13 ноября 1712 г. после запрета проповедовать, наложенного на Яворского сенаторами из-за проповеди 17 марта 1712 г.⁴⁶

Другое намерение автора, не воплотившееся в тексте проповеди на день Иоанна Златоуста и оставшееся там лишь в качестве польскоязычного примечания, касалось частых разводов («hic o częstych rozwodach», л. 810 об.)⁴⁷. Обращаясь к афонской реликвии — голове Иоанна Златоуста, с середины XVII в. находившейся в Москве, проповедник призывает ее к обличению пороков российской столицы:

Возгласи нам паки правду и истинну, якоже древле в Константинополи и въ Антиохии гласила еси... Тъмъже недугом и болѣзнию лютѣ страждет и град сей... (л. 810 об.).

Молчание головы святителя Яворский объясняет опасением, что ее «выкинут» и отсюда:

Молчит глава святая. Знатно боится, чтобъ и отсюду ей за правду и истинну не выкинули (л. 811).

Таким образом, уже через месяц после несостоявшегося в 1708 г. произнесения текст проповеди на день Иоанна Златоуста трансформировался в источник намерений и готовых примеров для следующих проповедей. Другая произнесенная проповедь Яворского, запланированная на день Николая Чудотворца 6 декабря 1708 г., включала в себя обширный финальный фрагмент из проповеди на день Иоанна Златоуста, о чем Яворский сам сообщил на левом поле рукописи, выделив вертикальной чертой заимствованный пассаж: «Dictum hoc pro concione Divi Nicolai» (л. 811; рис. 3). Эта взаимозависимость текстов позволяет снять сомнения, можно ли доверять Яворскому, исправившему в рукописи год, высказанные

⁴⁶ Если исключить намеренную мистификацию, то можно предположить, что И. А. Чистович рассчитывал разобраться в этом вопросе и «позаимствовал» рукопись проповеди.

⁴⁷ Оно было реализовано в проповеди на день митрополита Петра (21 декабря 1708 г.) (л. 971–974 об.).

В. М. Живовым⁴⁸. Проповедь на день Иоанна Златоуста определенно была написана в 1708 г.

**Сопоставление фрагментов «о правде и мире»
в проповедях Стефана Яворского**

Проповедь на день Иоанна Златоуста, 13 ноября 1708 г.	Проповедь на день Николая Чудотворца, 6 декабря 1708 г.
<p>Возлюбѣмъ правду, возлюбѣмъ истинну. Слушаймо что Духъ Святый въ псалмѣ глаголетъ: «Милость и истинна стрѣбася, правда и мир облобизастѣся». Тамо милость Божия, где истинна. Милость и истинна стрѣбостася. Тамо правда, где правда. Правда и миръ облобизастѣся (<i>sic!</i>). То-то изрядный союзъ, то-то изрядное супружество, где миръ съ правдою аки жених з невѣстою, любятся, объемлются, лобизаются лобизанием святымъ. Правда и миръ облобизастася.</p> <p>То дивно, что мы хоцемъ имѣти миръ, и желаемъ всѣмъ усердиемъ мира, в сих кровныхъ треволнениях, а не имѣемъ правды. <...> Не тако, любимицы, не тако. Потцѣмся всѣмъ усердием, и всѣми силами попецѣмся, имѣти прекрасную невѣсту правду, а миръ уже сам яко жених придет и къ своей невѣстѣ правдѣ, правда и миръ облобизастѣся (л. 811)</p>	<p>И, Боже мой, хоцемъ всѣ милости Божия, а не имѣемъ истинны. Слушайтеж где милость Божия: там милость Божия, идеже истинна. Милость и истинна стрѣбостася. Хоцемъ всѣ и желаем от всего сердца нашего мира, а не имѣемъ правды. Слушайтеж где миръ живет, тамо мир пребывает идеже правда, правда и миръ облобизастѣся.</p> <p>То-то изрядный союз, то изрядное супружество, идеже мир съ правдою аки женихъ съ невѣстою, любятся, объемлются, лобизаются лобизанием святымъ. Правда и миръ облобизастѣся.</p> <p>То дивно, что мы хоцемъ имѣти миръ, и желаемъ всѣмъ усердиемъ мира, в сих кровныхъ треволнениях, а не имѣемъ правды. <...> Не тако, любимицы, не тако: потцѣмся всѣмъ усердием, и всѣми силами попецѣмся, имѣти прекрасную невѣсту правду, а миръ уже сам яко жених придет и къ своей невѣстѣ правдѣ. Правда и миръ облобизастѣся (л. 945 об. — 946)</p>

⁴⁸ Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого. С. 126, прим. 33.

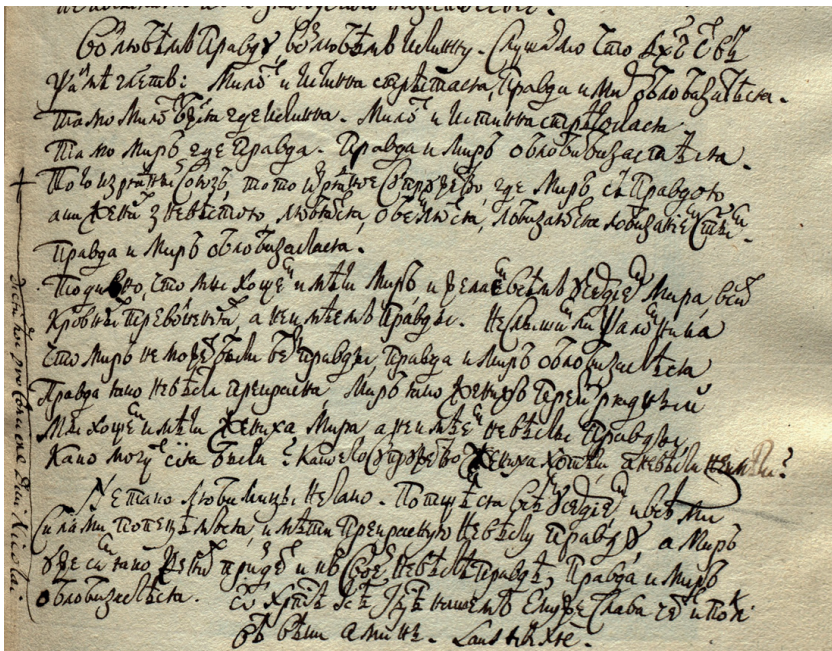


Рис. 3. Отмеченный Стефаном Яворским фрагмент проповеди на день Иоанна Златоуста 13 ноября 1708 г. РГИА. Ф. 834. Оп. 2. Д. 15926. Л. 811

Практически дословное повторение фрагмента хорошо демонстрирует писательскую технику Яворского: с одной стороны, это типичный схоластический прием использования одних и тех же примеров для разных проповедей, с другой — отражение последовательности проповедника в донесении до паствы своей позиции. Перед этим фрагментом в проповеди на день Николая Чудотворца автор добавляет примечание и вписывает на левом поле следующие слова:

Сия вам аз глашу, на котором Богъ крове ваша възыщет, которому велѣлъ Богъ крычати, гласити и тако глаголетъ Isaiiae 55. Возопий крѣпостию и не пощади, яко трубу вознеси глас свой и възвѣсти людем Моим грѣхи ихъ (л. 945 об.).

Молчание о грехах своей паствы Яворский считал тяжелейшим грехом для проповедника. Хотя проповедь на день Николая Чудотворца также осталась непроизнесенной, ему удастся озвучить сокращенный вариант пассажа о правде и мире в слове на день Владимирской иконы Богородицы 23 июня 1709 г.:

И како можете восприяти миръ неимущи правды. Правды надобѣ кто хочет мир имѣти. Двоица сия совокупно и нераздѣльно ходит. Правда и миръ облобизистѣся. Аще убо восияет во днехъ наших правда, то восияет и множество мира (л. 571).

* * *

К сожалению, биография Стефана Яворского исследована фрагментарно, и трудно судить обо всех обстоятельствах, которые могли помешать ему в произнесении проповеди на день Николая Чудотворца 6 декабря 1708 г. Этот текст принято характеризовать как проповедь, в которой осуждалось брадобритие⁴⁹, поскольку отрывок о бритве как орудии лести и лжи также был опубликован И. А. Чистовичем⁵⁰. Как и в случае проповеди на день Иоанна Златоуста, содержание текста было значительно шире, а объекты обличения — разнообразнее. Фрагментарный подход характерен для всей истории изучения проповеднического наследия Яворского, а отсутствие репрезентативного издания проповедей мешает обретению целостного взгляда, который позволил бы в полной мере выделить темы и проблемы, волновавшие проповедника, и избежать поспешных выводов об авторских намерениях. Самоцензура, безусловно, характерная для Стефана Яворского, была иной природы. Исследование графического облика авторских рукописей — этап, без которого невозможно оценить целеполагание Яворского-проповедника во всей полноте.

⁴⁹ Живов В. М. Из церковной истории времен Петра Великого. С. 126; *Его же*. Стратегии пророчества. С. 202; Акельев Е. В. Русский Мисопогон: Петр I, брадобритие и десять миллионов «москвитов». М., 2022. С. 339, прим. 2.

⁵⁰ Чистович И. А. Неизданные проповеди Стефана Яворского. С. 54–55.

Нуждается в исследовании и его личный конфликт с царем, видимо, излишне преувеличенный для периода рубежа 1700–1710-х гг. В эти годы проповедник постоянно обличал безнравственность, маловерие, лицемерие и другие пороки российского общества, неоднократно высказывался о них как о причине того, что война не завершается желанным миром. Яворский высоко ценил возможность говорить истину, понимаемую им в христианском смысле, как верность богоустановленному порядку и как своего рода аллегорические советы правящим кругам. Как проповедник, обладавший привилегией говорить перед первыми лицами государства, Яворский часто позволял себе острые высказывания и волей-неволей примерял к своей судьбе биографии раннехристианских святителей. Степень опасений проповедника в 1700-е гг. явно преувеличена в историографии. Само написание проповедей уже становилось высказыванием, а их «откладывание в стол», как было показано на примере проповеди на день Иоанна Златоуста 1708 г., нуждается в уточнении помешавших произнесению обстоятельств.

Отдельная задача — исследование циклов подобных текстов: к проповедям на дни Златоуста и Николая Чудотворца явно примыкают слова, произнесенные на день великомученицы Екатерины 24 ноября 1708 г. (л. 767–774 об.) и день митрополита Петра 21 декабря 1708 г. (л. 971–974 об.), по смелости своего обличения ничуть им не уступающие. Высокая степень писательского самосознания предполагала желание тиражирования своих текстов. Драматические события 1710-х гг. помешали Яворскому в полной мере осуществить свои замыслы (ср. судьбу «Камня веры»). Редактирование проповедей и сопровождение их дополнительными латинскими комментариями позволяет судить как минимум о наделении письменного текста вневременной значимостью — оценить стихи мог только подготовленный читатель изданных проповедей. Чем больше автор редактировал и дополнял проповедь на день Иоанна Златоуста, тем больше она напоминала ученое рассуждение, своего рода «четырь проповедь», сближаясь с нравственно-богословскими трактатами в европейской традиции.

Глава 2

**«ПОЧЕМУ Я НЕ ПОДПИСАЛ
СТОКГОЛЬМСКОЕ ВОЗЗВАНИЕ»:
ПУТЬ НЕСОГЛАСИЯ ПОЭТА
ВИКТОРА НЕКИПЕЛОВА**

Пусть крепчает держава.
Хорошеет столица,
Я храню свое право —
Не забыть, не смириться,

Не устать, не согнуться,
Не сорить пустяками.
... Обещаю вернуться
Не с пустыми руками!

1972,

*Камешково Владимирской области*¹

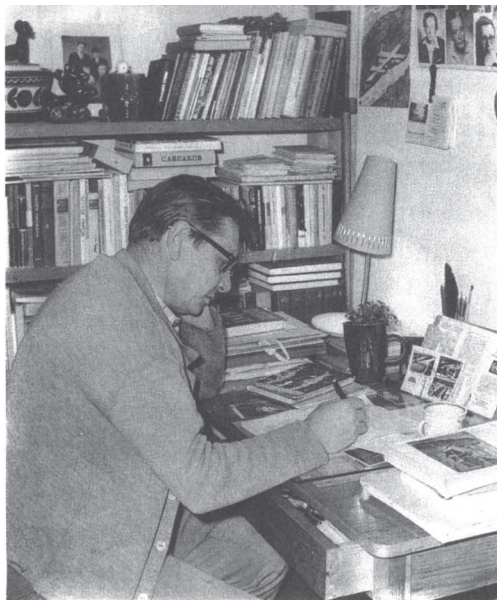
Мне принесли его в рабочее время, прямо в лабораторию. «Виктор Александрович, — сказала заведующая, — Вот тут Стокгольмское воззвание все подписывают... В защиту мира...».

Я внимательно прочел текст, отпечатанный типографски <...> Под ним стояла подпись: Всемирный совет мира. Стокгольм. Дата. <...> Видимо, я оказался единственным в нашем относительно небольшом (ок. 200 человек) коллективе, кто отказался подписать этот документ. Реакция была немедленной и неотразимой: «Так вы, значит, прот и в м и р а, Виктор Александрович? — спросила одна из сотрудниц, — Выходит, вы за... в о й н у?»

И я почувствовал, как поползла за спиной, расширяясь концентрическими кругами, мутная молва <...> как еще гуще захлопала, зазяла черной жижей зона отчуждения и непонимания, что окружает меня даже не с той поры, как вернулся из лагеря, — со времени первого

¹ *Некипелов В. Камешково // Некипелов В. Стихи. Избранное. Бостон, 1992. С. 61–62.*

обыска, переполошившего весь наш сонный, 15-тысячный городишко в 1972 г. Да, люди знали, что я диссидент, держались на расстоянии <...>².



В. Некипелов. 1976 г.,
г. Камешково Владимирской области³

Так начинается одно из своих писем-заявлений поэт и правозащитник Виктор Некипелов. Письмо, опубликованное в советском самиздате, сохранившееся в архиве научно-исследовательского отдела Радио «Свобода-Свободная Европа» (Мюнхен)⁴, в 1980 г. вошедшее

² Архив самиздата (АС). № 2614. Виктор Некипелов, поэт и бывш. п/з, статья «Почему я не подписал Стокгольмское воззвание» (г. Камешково, Владимирская обл.), июнь 1976. Л. 1 // Samizdat archive. Fond 300, sub-fond 85, ser. 9, Open Society Archives, Budapest, Hungary (HU-OSA, 300/85/9).

³ *Некипелов В. А.* Институт дураков : документальная повесть. Барнаул, 2005. С. 175.

⁴ Samizdat archive. Fond 300, sub-fond 85, ser. 9–14, Open Society Archives, Budapest, Hungary (HU-OSA, 300/85/9–14).

в состав обвинительного заключения В. Некипелова, осужденного по ст. 70 УК РСФСР «Антисоветская агитация и пропаганда».



В. Некипелов. 1978 г.,
г. Камешково Владимирской области⁵

История советской политики борьбы за мир сохранила страницы подписных кампаний, организованных Всемирным советом мира, известных как «Стокгольмские воззвания». Первое было обнародовано в марте 1950 г. Его инициатором явился нобелевский лауреат Фредерик Жолио-Кюри, призывающий к запрещению атомного оружия. Воззвание приняли на третьей сессии Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира, состоявшейся в Стокгольме 15–19 марта. Членами Постоянного комитета, созданного в апреле 1949 г., на тот момент были 52 национальных коми-

⁵ Некипелов В. А. Институт дураков. С. 176.

тета защиты мира, включая организацию Советского Союза⁶. Текст воззвания гласил: «Мы требуем безусловного запрещения атомного оружия как оружия устрашения и массового уничтожения людей. Мы требуем установления строгого международного контроля за исполнением этого решения. Мы считаем, что правительство, которое первым применит против какой-либо страны атомное оружие, совершит преступление против человечества и должно рассматриваться как военный преступник. Мы призываем всех людей доброй воли всего мира подписать это воззвание»⁷. Затем последовала кампания по сбору подписей под воззванием с акцентом на привлечении известных представителей науки, культуры и общественных деятелей. В числе первых свои подписи поставили, например, Пабло Неруда, Луи Арагон, Пабло Пикассо, Дьёрдь Лукач, а также советские литераторы: Александр Фадеев, Илья Эренбург, Александр Конейчук, Ванда Василевская и др.⁸ Кампания длилась несколько месяцев, ширясь географически и организационно, вовлекая различные возрастные и социальные группы: «В школе, в актовом зале, мы ставили подписи под Стокгольмским воззванием», — пишет автор блокадных воспоминаний⁹.

Несмотря на, казалось бы, бесспорное значение документа, инициированное нобелевским лауреатом, нашлись «отказники», нежелающие скреплять призыв своим именем. Возможно, стремление советского руководства камуфлировать развитие военного производства миролюбивой риторикой слишком явно себя обнаруживало в подобных громких акциях. Так, через несколько лет, в 1958 г., Борису Пастернаку припомнят его нежелание подписывать Стокгольмское воззвание 1950 г.: «Этот человек, который отказывался подписать Стокгольмское воззвание (спросите у Андроникова,

⁶ Могучий фронт сторонников мира // Известия. 1950. 21 марта.

⁷ Воззвание Постоянного комитета Всемирного совета сторонников мира // Известия. 1950. 1 апр.

⁸ Ширится движение борцов за мир! Растет число подписей под воззванием Постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира // Правда. 1950. 11 апр.

⁹ Пилипенко Э. Вспоминая Кронштадт // Нева. 2005. № 5. С. 271.

сколько часов он потратил, чтобы убедить Пастернака подписать воззвание)», — возмущался председательствующий на общемосковском собрании писателей Сергей Смирнов¹⁰.

Первая половина 1970-х гг. по накалу обсуждения проблем разоружения и разрядки как на международном поле, так и внутри страны — один из самых исторически запечатленных периодов. В тексте воззвания Президиума Всемирного совета мира, принятого 2 июня 1975 г., антагонистами выступили термины: «гонка вооружений» и «разрядка». Гонка вооружений — это зло, угроза и бремя, а разрядка — новые перспективы, фактор независимости, справедливости и прогресса. Согласно документу, «Всемирный совет мира призывает все правительства и парламенты, все общественные движения и организации объединить силы» в борьбе за остановку гонки вооружений, полное разоружение и запрет ядерного оружия¹¹. Именно этот призыв и отказался подписать советский поэт и правозащитник, дважды политзаключенный Виктор Некипелов.

Сергей Чупринин в книге «Оттепель как неповиновение»¹² размышляет о так называемых неподписантах и неучастниках периода оттепели: студент МГУ, например, отказался подписывать письмо-протест, осуждающее высказывания американской печати, так как «в глаза не видел этих американских высказываний»¹³; не явились по разным причинам, «хотя были званы», на собрание деятелей в Центральный дом работников искусств (ЦДРИ) 31 октября 1958 г., где «должны были поносить Пастернака», М. Ростропович, Ю. Трифонов, Д. Самойлов, С. Злобин. «Не явился, не участвовал, не поднял руку»¹⁴ — скорее всего мы обнаруживаем здесь ту же энергетику протеста, как и в диссидентских выступлениях последующих десятилетий, правда, эмоционально более наполненных и с обратным знаком.

¹⁰ Стенограмма общемосковского собрания писателей. 31 октября 1958 г. // Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е — 1980-е : в 3 т. / под общ. ред. В. И. Игрунова. М., 2005. Т. 1, кн. 1. С. 429.

¹¹ Воззвание Президиума Всемирного совета мира // Правда. 1975. 4 июня.

¹² Чупринин С. Оттепель как неповиновение. М., 2022.

¹³ Там же. С. 128.

¹⁴ Чупринин С. Оттепель как неповиновение. С. 130–131.

Отказавшийся подписывать второе Стокгольмское воззвание, 1975 г., Виктор Некипелов принадлежал к поколению шестидесятников. О главных страницах его биографии читаем в приложениях к его книгам¹⁵, написанных женой поэта Ниной Комаровой-Некипеловой, участницей правозащитного движения Марией Петренко-Подъяпольской¹⁶, соратником поэта по работе в Московской Хельсинской группе¹⁷ Валерием Абрамкиным¹⁸.

В. Некипелов родился в 1928 г. в Харбине, ранние детские годы провел в Китае, по-видимому, не обошли семью политические репрессии: 10-летним мальчиком он потерял мать и сестру (сестра по счастливой случайности нашла брата через 30 лет). Будущий поэт получил диплом фельдшера в Омском военно-медицинском училище и в начале своего творческого пути печатался в военной периодике. Далее была учеба на военно-фармацевтическом факультете Харьковского медицинского института. В 1970 г. он окончил Литературный институт им. А. М. Горького. «В 1965–1970 гг. Некипелов жил в небольшом украинском городе Умань, работал

¹⁵ *Петренко-Подъяпольская М. Г.* Биография Виктора Некипелова // Некипелов В. Стихи. С. 6–20; *Комарова-Некипелова Н. М.* Биография // Некипелов В. Институт дураков. С. 156–161; *Абражкин В.* «Этого им не отнять...» (вместо послесловия) // Там же. С. 161–174.

¹⁶ Мария Петренко-Подъяпольская (1922–2011), жена и соратница близкого друга Виктора Некипелова Григория Подъяпольского (1926–1976), геофизика, члена Инициативной группы по защите прав человека в СССР и Комитета по защите прав человека.

¹⁷ Московская группа содействия выполнению Хельсинских соглашений в СССР заявила о своем создании 12 мая 1976 г. Руководил группой профессор Юрий Орлов. Своей целью группа определила информирование правительств, подписавших Заключительный акт в Хельсинки в 1975 г., и общественность этих стран о случаях прямых нарушений гуманитарных статей этого соглашения в Советском Союзе. За 6 лет своего существования группа выпустила более 230 документов. В сентябре 1982 г. было принято решение о самороспуске группы в условиях невозможности выполнять взятые на себя обязательства. — *Алексеева Л.* О документах Московской Хельсинской группы // Документы Московской Хельсинской группы. 1976–1982. М., 2006. С. 5, 555.

¹⁸ Валерий Абражкин (1946–2013), инженер-химик, участник Московской Хельсинской группы, один из создателей Московского клуба самодетальной песни (КСП) в 1960-е гг., принимал участие в выпусках самиздатских журналов.

на витаминном заводе <...> В 1966 году в издательстве “Карпаты” вышел его первый и единственный при жизни сборник стихов “Между Марсом и Венерой”¹⁹. По свидетельству жены, «уманский период — это период становления Виктора Некипелова, как поэта и гражданина», роста «накала гражданственности в его стихах»²⁰.

О влиянии уманского периода на формирование мировоззрения будущего участника правозащитного движения обращает внимание в своих воспоминаниях Мария Петренко-Подъяпольская: «<...> Именно там познакомился Виктор с двумя замечательными женщинами: Екатериной Львовной Олицкой — бывшей эсеркой, и Надеждой Витальевной Суровцевой — украинской националисткой-коммунисткой. Обе, около 30 лет каждая, провели в тюрьмах и лагерях ГУЛАГа, обе сохранили свои, очень несхожие взгляды. Вокруг них роилась молодежь и немолодежь уманская, киевская и даже московская. В этот круг входили и Некипеловы. Госбезопасность не оставляла этот дом без внимания: кого-то задерживали, допрашивали, предостерегали. Я думаю, что уманский период был определяющим в последующей жизни Виктора и Нины Некипеловых»²¹.

В начале 1970-х семья решила переехать в Подмосковье и, казалось бы, начала там обустриваться: Виктор был принят на работу заведующим центральной районной аптекой в г. Солнечногорске, семья получила ордер на квартиру. Однако в 1972 г. власти прописку аннулировали, обосновывая это ошибкой в выдаче документа на жилье и запретом жить в Московской области. На самом деле Виктор Некипелов попал в круг лиц, связанных с одним из дел о распространении самиздата²²: тогда, в начале 1970-х гг., с неподцензурной литературой особенно активно боролось ведомство, отвечающее за госбезопасность. Семье Некипеловых пришлось

¹⁹ Комарова-Некипелова Н. М. Биография. С. 157.

²⁰ Там же.

²¹ Петренко-Подъяпольская М. Г. Биография Виктора Некипелова. С. 7.

²² Дело С. Г. Мюге // Архив самиздата (АС). № 1038. Хроника текущих событий. Вып. 22. 1971 г. 10 ноября. Л. 15. Собрание документов самиздата. Том 22. Fond 300, sub-fond 85, ser. 11, Open Society Archives, Budapest, Hungary (HU-OSA, 300/85/11).

перебраться в город Камешково Владимирской области, где Виктор смог устроиться на должность заведующего аптекой. Именно этому вынужденному исходу из Подмосковья посвящено стихотворение «Камешково», строфы которого вынесены в эпиграф:

<...>

Что ж, расплата-награда,
Я не жду снисхожденья,
Государева плата
За стихи и сужденья.

Продолжается ссылка, —
Под откос, по уклону.
Поначалу нешибко —
За стовёрстную зону.

<...>

Ничего, не загину!
В неизбывные воды
Новый невод закину —
Будет много работы.

Здесь всё те же проблемы
И всё те же увечья.
Нет сложней теоремы,
Чем душа человечья.

И мирское, и божье —
На одном коромысле...
Здесь и времени больше,
И просторнее мысли²³.

²³ Некипелов В. Камешково. С. 61.

Поэт понимает, как изменилось его положение в обществе, куда дрейфуют его отношения с властями, хотя пока гонения «нешибко» жесткие, «снисхождения он не ждет», но уверен, что «не загорит» в «неизбывных водах»²⁴.

В 1973 г. упомянутое дело о самиздате настигло В. Некипелова: с 5 июля 1972 г. по 11 июля 1973 г. у него дома и на работе было произведено шесть обысков, а затем последовал арест и осуждение по ст. 190-1 УК РСФСР «Распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй». Виктору инкриминировались несколько стихотворений, найденных при обысках, его собственных, рукописных, в единственном экземпляре; копия письма «невозвращенца» 1930-х гг. Федора Раскольниковца Сталину; передача одного из выпусков бюллетеня правозащитников «Хроника текущих событий»; авторский публицистический текст «Нас хотят судить — за что?»²⁵. В заявлении коллег В. Некипелова из инициативной группы защиты прав человека образно представлен ответ на вопрос, за что же его на самом деле арестовали и осудили: поэт в стихах, найденных у него при обыске, отразил свою душу и мир, который его окружал, а «некоторые миры не могут терпеть своих отражений»²⁶.

Из стихотворений, изъятых при обысках и, согласно судебным документам, «содержащих клевету на демократические основы советского государства и советскую действительность», в приговоре чаще всего упоминалось «Гаити»:

Какая красная стена
Передо мною.
Какая странная страна
За той стеною.

²⁴ Некипелов В. Камешково. С. 61.

²⁵ Хроника текущих событий (ХТС). Вып. 29. 31 июля 1973 г. Л. 26–27 // Собрание документов самиздата. Fond 300, sus-fond 85, series 11, Open Society Archives, Budapest, Hungary (HU-OSA, 300/85/11).

²⁶ Хроника текущих событий (ХТС). Вып. 32. 17 июля 1974 г. Л. 10. // Собрание документов самиздата. Fond 300, sus-fond 85, series 11, Open Society Archives, Budapest, Hungary (HU-OSA, 300/85/11).

Я обыскал весь шар земной,
 А это — рядом.
 Между пельменной и пивной
 И летним садом!

О чистота, о правота,
 На чем стоите?
 Моя печальная мечта —
 Мое Таити.

Четыре вышки по углам,
 Циклоп у входа.
 Но только там. О, только там
 Моя свобода!²⁷

В первые месяцы 1974 г. следствие направило Некипелова на два месяца в Институт Сербского для проведения психиатрической экспертизы, где поэту открылся темный, бесчеловечный мир борьбы с инакомыслием при помощи медицины. Результатом пребывания «за стеной» стала документальная повесть «Институт дураков»²⁸, первоначально изданная в тамиздате и только в 2005 г. — в России. Образ «стены» как предчувствия встречается в его стихах еще до ареста: *«Это чувство стены — словно чувство вины, / Не укрыться ни в сон, ни в толпу. / На подушечках пальцев — шершавость стены / И мозоль кровяная на лбу»*²⁹. Ожидая приговора во Владимирской и Бутырской тюрьмах, он продолжал писать стихи, о том, что видел вокруг, о том, о чем думал в застенках: строки, полные воспоминаний и любви, обращенные на волю, к жене, к маленькой дочери:

Есть такая земля — непонятная, дальняя.
 Помнишь детскую песенку? Вот, позвала!

²⁷ Абрамкин В. «Этого им не отнять...». С. 163–164.

²⁸ См.: Некипелов В. Институт дураков.

²⁹ Некипелов В. Стена // Некипелов В. Стихи. С. 79.

Мне во сне рисовались ее очертания
И нездешних ее городов купола.

Разве можно уйти от судьбы и пророчества?
Вот и взял я дорожный, бывалый альбом,
Чтоб суровость ее и свое одиночество
Слить в один силуэт на листе голубом.

<...>

Дорогая, прости за тоску и метания.
Не кляни. Не грусти. Не остынь. Не устань.
И зачем же «прощай»?
Я кричу — до свидания!..
Пароход отплывает в страну Аристань³⁰.

Уйти от настигших незаслуженных страданий поэту помогает воображаемое путешествие в «далекую, непонятную страну с нездешними куполами», но свою тяжелую ношу приходится нести и его любимой, которую он заклинает усиленным повторяющимся отрицанием: *«не кляни, не грусти, не остынь, не устань»*.

В застенках рождалась не только лирика, но и тюремная поэзия. Так, в поэтической форме запечатлены обыски, которые пришлось пережить семье Некипеловых неоднократно:

... Но было всё не ново,
Я знал: и в этот раз.
Они искали Слово,
Которое — вне нас.
Которое взмывало
Голубкою с руки...³¹

В то же время Нина Комарова-Некипелова в биографическом эссе дает такую оценку поэтическому творчеству мужа: «В стихах Виктора Некипелова нет политических мотивов, он вообще не был

³⁰ Некипелов В. Отплытие // Некипелов В. Стихи. С. 94.

³¹ Некипелов В. Баллада о третьем обыске // Некипелов В. Стихи. С. 88–89.

политиком, политическим борцом, его стихи — это сдавившие поэта тиски запретов. По его стихам можно писать биографию поэта...»³².

Что касается понимания содержания политической деятельности и отношения к этому занятию самого автора стихов и правозащитных публицистических текстов, то он так объяснял ставшую общепринятой терминологию, которой оперировали обе стороны — и власть, и те, кого она называла диссидентами:

Следует отметить, что термин «политические заключенные» я считаю условным. Большинство советских узников, репрессированных властями по статьям 70 и 190–1 УК РСФСР, в строгом смысле слова не являются политическими заключенными, так как они не занимались никакой четко выраженной политической деятельностью, не выступали за изменение существующей в СССР формы правления и государственного строя. Все эти люди репрессированы за гражданскую деятельность, за выступления в защиту прав человека, за выполнение властями конституционных свобод, а часто — за просто нравственный протест³³.

Положению с правами человека, о которых спорили социалисты с коммунистами во второй половине XIX в., в советском государстве традиционно внимание уделялось незначительное. Можно сказать, что коммунистические партии достаточно враждебно воспринимали требования политических и гражданских прав на протяжении большей части XX в.³⁴ Создатель «первого в мире государства рабочих и крестьян» связывал проблему индивидуальных прав с буржуазным законодательством, «которое увековечивает эксплуатацию рабочих», а что касается Всеобщей декларации прав человека, то Советский Союз воздержался при голосовании, когда она была принята большинством голосов 10 декабря 1948 г. на заседании Генеральной Ассамблеи ООН³⁵.

³² Комарова-Некипелова Н. М. Биография. С. 158.

³³ Некипелов В. Институт дураков. С. 14.

³⁴ Хант Л. Изобретение прав человека: История. М., 2023. С. 242.

³⁵ Там же. С. 237.

Согласно первому приговору, вынесенному весной 1974 г., В. Некипелов был приговорен к двум годам лагерей, срок он отбывал в колонии, расположенной в старинном городе Юрьеве Владимирской области. В 1975 г. Виктор вернулся из лагеря «не с пустыми руками», стихи, написанные им в застенках, составили самиздатский поэтический сборник «Анастезия», вместивший в себя более 100 произведений³⁶.

Возвращаясь к документу в защиту мира, который отказался подписывать В. Некипелов, следует заметить, что с предложением поставить подпись под Стокгольмским воззванием к нему обратился начальник лаборатории городской больницы г. Камешково Владимирской области, где бывший политзэк работал в должности врача-лаборанта. Найти место работы после освобождения из заключения удалось не без труда, несколько месяцев пришлось обивать пороги учреждений, где Виктор мог применить свои знания врача-фармацевта. Лицо, отказавшееся подписать такой «громкий» документ, не могло не привлечь к себе внимание соответствующих органов, хотя, несомненно, в такого рода внимании у Виктора недостатка не было. Несколькими годами позже письмо Некипелова «Почему я не подписал Стокгольмское воззвание», опубликованное в самиздате летом 1976 г., стало частью обвинительного заключения в результате второго процесса над правозащитником.

Свою позицию «неподписанта» Некипелов объясняет в тексте письма. Главное для него — это положение несвободы, отсутствия гласности и демократии, в котором находятся советские люди внутри своей страны. Он видит различие между людьми «доброй воли» и людьми «государственного принуждения»:

Мне хотелось бы, чтобы в документе Всемирного совета мира содержался четко выраженный призыв к тому, чтобы люди т. н. «доб-

³⁶ Хроника текущих событий (ХТС) Вып. 57. 3 авг. 1980. Л. 16 // Вторая литература : электрон. арх. зарубежья им. Андрея Синявского. URL: https://vtoraya-literatura.com/pdf/khronika_tekushchikh_sobyty_57_1980__ocr.pdf (дата обращения: 09.05.2024).

рой воли», ставя подписи, воздействовали прежде всего на с в о и п р а в и т е л ь с т в а, побуждая их к практическому миролюбию, сокращению армий, военных бюджетов. ...Видимо, это возможно там, где действительно есть люди доброй воли, но, увы, не там, где люди государственного принуждения. <...> Нет, я вовсе не хочу сказать, что советские люди не есть люди доброй воли, но я хочу сказать, что они не есть люди воли независимой. Советские люди не хотят войны, но они, являясь людьми государственного принуждения, не могут влиять на свое правительство. Стокгольмский призыв рассчитан на возбуждение общественного мнения, ибо только эта сила в состоянии воздействовать на сильных мира сего. Но свободное общественное мнение <...> есть только в с в о б о д н о й стране³⁷.

Автор письма заявляет о своем несогласии с внутренней и внешней политикой советского правительства, поставляющего оружие воюющим странам и «проводящего отнюдь не миролюбивую политику». Кампания по сбору подписей под воззванием за мир оценивается В. Некипеловым как попытка обмана собственного народа и введение в заблуждение мировой общественности:

<...> в нынешних условиях подписание Стокгольмского воззвания <...> означает соучастие в обмане. И наоборот, отказ от подписи есть единственный способ воздействия на собственное правительство. Я не подписал Стокгольмское воззвание не потому, что отвергаю мир и зову на войну, не потому, что смыкаюсь с «англо-американо-израильскими империалистами», а потому, что не хочу смыкаться с теми, кто обманывает собственный народ. <...> Потому что я выступаю против кампании государственного принуждения, выдаваемого за всплеск народной инициативы...³⁸

В этом письме мы видим личность с устоявшимся, неконформистским мировоззрением, которая не только предъявляет очень

³⁷ Архив самиздата (АС). № 2614. Виктор Некипелов, поэт и бывш. п/з, статья «Почему я не подписал Стокгольмское воззвание». Л. 2–3.

³⁸ Там же. Л. 4.

высокие требования к властям предрержащим и к обществу, но и демонстрирует личное мужество, понимая, что рискует свободой, высказывая взгляды, идущие вразрез с официальной идеологией. Можно предположить, что именно те меры, которые власти применяли к В. Некипелову, помещая его в тюремные и лагерные застенки, унижая и истязая продолжительными психиатрическими экспертизами, сформировали в нем абсолютную бескомпромиссность. Острое неприятие лжи, глубокий нравственный дискомфорт из-за отсутствия защиты естественных свобод и прав личности, сопротивление поправанию чувства собственного достоинства — качества, отличавшие поколение шестидесятников, в особенности тех, кто вставал на дорогу борьбы за права человека.

Пережив советские застенки, Виктор Некипелов предпринимает попытку уехать из страны. В 1977 г. он подает документы на выезд, но получает отказ: «по режимным соображениям и нецелесообразности с точки зрения государственных интересов»³⁹. За год до второго ареста поэт откликается на скрипучие бюрократические формулировки заявлением «По режимным соображениям...»:

Ваши «режимные соображения» — вовсе не допуск к государственным секретам, которого и, сами знаете, не было никогда. <...> А <...> это диссидентство мое. Мое «Заявление об отказе», мое отщепенство — сознательное и бесповоротное отъединение от сегодняшнего государства, его паучьей партократии, тюрем и политических спецсх больниц, от его безбожия, насильничества и лжи. Ваши «режимные соображения» — это моя посильная правозащитная деятельность, это мое творчество, публикации в зарубежных изданиях стихов, очерков, публицистических статей⁴⁰.

В то же время, как отмечает исследовательница истории диссидентского движения Сесиль Вессье, «заключение глубоко его

³⁹ Документы Московской Хельсинской группы. 1976–1982. М., 2006. С. 412.

⁴⁰ Хроника текущих событий (ХТС). Вып. 51. 1 дек. 1978 г. Л. 136 // Вторая литература.

изменило»⁴¹, и в 1977 г., за два года до второго ареста, Виктор вступает в одну из самых известных и активно работающих правозащитных организаций — Московскую Хельсинскую группу (МХГ), одновременно участвует в деятельности Инициативной группы по защите прав инвалидов⁴². «Годы заключения активизировали как его талант писателя, так и позицию правозащитника»⁴³. Он принимал деятельное участие в составлении документов Хельсинской группы, посвященных анализу положения с соблюдением прав человека в СССР: под несколькими десятками материалов стоит подпись В. Некипелова.

В феврале 1977 г. Виктор получил повестку из Владимирской областной прокуратуры и перед тем, как отправиться туда, написал обращение «Если я не вернусь»:

Вернусь ли? У меня есть все основания в этом сомневаться: ведь точно так же 11 июля 1973 г. я был приглашен в прокуратуру «подписать протокол обыска», а вернулся ровно 2 года спустя. <...> У меня нет страха перед новой тюрьмой — лишь чувство безграничного омерзения и чисто физической брезгливости <...> С первого же дня я не намерен ни говорить со своими тюремщиками, ни подписывать бумаг, ни исполнять их обрядов. <...> Я сделаю все возможное, чтобы не причинить, даже косвенно, вреда своим друзьям⁴⁴.

«Но он вернулся в тот раз, — сообщает в декабре 1979 г., после ареста Виктора Александровича, его сын Сергей. — И с тех пор каждый день, уходя на работу, он клал в портфель бритву, учебник английского языка, Библию. Так, изо дня в день, он уходил на много

⁴¹ *Весье С.* За нашу и вашу свободу! Диссидентское движение в СССР. М., 2015. С. 176.

⁴² Инициативная группа по защите прав инвалидов в СССР создана Ю. Киселевым, В. Фефеловым, Ф. Хусаиновым в 1978 г. Издавала бюллетень о положении людей с инвалидностью в стране. Подверглась преследованиям со стороны властей. Прекратила свою деятельность в 1983 г.

⁴³ *Петренко-Подъяпольская М. Г.* Биография Виктора Некипелова. С. 11.

⁴⁴ Хроника текущих событий (ХТС). Вып. 55. 31 дек. 1979 г. Л. 23–24 // Вторая литература.

лет <...> Несмотря на это, он не бросил ни груза, ни темпа, не переставая работать, используя каждую свободную минуту...»⁴⁵.

По свидетельству Нины Комаровой-Некипеловой, «...1979 год — последний, тревожный, отчаянный и в то же время самый, может быть, наполненный жизнью год. 7 декабря 1979 года Виктор Некипелов был арестован по ст. 70 УК РСФСР [Антисоветская агитация и пропаганда]. Ему было предъявлено обвинение в изготовлении клеветнических материалов, порочащих советский общественный и государственный строй, и распространении их с целью ослабления и свержения советской власти. Приговор — семь лет лагерей строгого режима и пять лет ссылки»⁴⁶.

Заключение В. Некипелову пришлось отбывать в самых известных советским правозащитникам застенках: лагере «Пермь-36» и Чистопольской тюрьме. Освободили его лишь в декабре 1987 г., в год так называемой «горбачевской амнистии», когда здоровье было серьезно подорвано. Через полгода семье удалось эмигрировать во Францию, где поэт умер в июле 1989 г. Наверное, предвидя свою судьбу, Виктор Некипелов обращается к жене из заключения:

Кто-то будет судить и судачить злорадно,
Кто-то станет болтать, что я призрак и дым.
Ты ответишь им: нет, он вернется обратно,
Он ушел за китом голубым.

<...>

Проживи свою жизнь без стенок и боли,
Жди меня, — как всегда, вспоминай молодым.
Клетки нет. Смерти нет. Есть бескрайняя воля,
Я ушел за китом голубым⁴⁷.

Наследие Виктора Некипелова — это более двух сотен стихотворений и около пяти десятков публицистических статей и заяв-

⁴⁵ Хроника текущих событий (ХТС). Вып. 55. 31 дек. 1979 г. Л. 23–24 // Вторая литература.

⁴⁶ Комарова-Некипелова Н. М. Биография. С. 159.

⁴⁷ Некипелов В. Я ушел за китом голубым // Некипелов В. Стихи. С. 110.

лений⁴⁸, в том числе «Сталин на ветровом стекле»⁴⁹, «Кладбище побежденных»⁵⁰, «Хлеб и беженцы»⁵¹, «Почему я не подписал Стокгольмское воззвание» и др.

Появление Инициативной группы защиты прав инвалидов в СССР в 1978 г. В. Некипелов приветствовал статьей «Стертые с фасада»:

Стертые с фасада, словно бы преднамеренно оттираемые с переднего края жизни, инвалиды делают попытку объединиться. Они не хотят больше быть людьми второго и третьего сорта <...> И можно только приветствовать создание такой группы, ибо этим людям, как никому, нужно объединение. Чтобы заявить государству о своем праве выйти на улицу, влиться в поток жизни⁵².

Статья В. Некипелова «Мысли о гражданстве»⁵³ рассматривает прецеденты лишения советского гражданства по политическим мотивам генерала Петра Григоренко, оперной певицы Галины Вишневской, музыканта Мстислава Ростроповича, ученого Жореса Медведева, писателя Владимира Максимова и др. Ссылаясь на 15-ю статью Всеобщей декларации прав человека, автор подчеркивает, что распоряжаться собственным гражданством — исключительное право личности. «Гражданство есть категория юридическая, но не политическая, общечеловеческая, но не партийная. Это скорее свидетельство принадлежности к народу и к истории той или иной страны, но не к сиюминутной форме ее правления. И уж тем более это не членский билет и не партийный значок» — чеканя отрицания, как и во многих своих текстах, пишет В. Некипелов⁵⁴.

⁴⁸ Комарова-Некипелова Н. М. Биография. С. 159.

⁴⁹ Некипелов В. Сталин на ветровом стекле // Континент. 1979. № 19. С. 240–245.

⁵⁰ Некипелов В. Кладбище побежденных // Там же. С. 245–247.

⁵¹ Некипелов В. Хлеб и беженцы // Там же. 1980. № 25. С. 165–172.

⁵² Хроника текущих событий (ХТС). Вып. 52. 1 марта 1979. Л. 90–91 // Samizdat archive. Fond 300, sus-fond 85, series 11, Open Society Archives, Budapest, Hungary (HU-OSA, 300/85/11).

⁵³ Некипелов В. Мысли о гражданстве // Поиски. 1982. № 4. С. 23–26.

⁵⁴ Там же. С. 23.

Эссе Некипелова «Сталин на ветровом стекле»⁵⁵ — горькое высказывание беспокойства о процессах в общественном сознании, попытка проанализировать причины возвращения Сталина в ценностную систему советского человека, причины его реабилитации, которая родилась «снизу», как ответ на неблагополучие жизни и вековую потребность в очередной сильной руке. «Шоферским самиздатом»⁵⁶ именуется автор фото «горбоносого профиля со смоляным султанчиком усов»⁵⁷ на ветровых стеклах такси-легковушек, междугородних автобусов и самосвалов. Того, по чей указке текли «серые бушлаты арестантов... тысяча за тысячей»⁵⁸.

Многое умел Виктор Некипелов, на разных поприщах тратил свои силы, время и душу. Была профессия — дипломированный военный медик и фармацевт. Профессия дала ему занятие, он и работал в советских учреждениях, реализуя эти профессиональные знания и умения. Была поэзия — и любовь, и профессия, и образ жизни. Недаром стихи начали приходить к нему еще в детские годы, а вершиной его образовательной карьеры стал Литературный институт. Инна Броуде, журналист, изучающий советскую культуру, заявляет: «Некипелова, без всякого сомнения, можно причислить к историческим хроникерам: по его стихам без труда восстанавливается развитие судьбы неортодоксально мыслящего человека в условиях тоталитаризма»⁵⁹. Была правозащитная деятельность, в результате которой Виктор Некипелов вошел в историю диссидентского движения, стал частью самой известной и эффективной организации, посвятившей себя борьбе за права человека — Московской Хельсинской группы (1976–1982). Он не просто готовил и редактировал материалы о нарушении в СССР положения Заключительного акта Хельсинского совещания 1975 г. об «уважении прав человека и основных свобод, включая свободу мысли...», но и, тонко и глубоко чувствуя процессы, происходящие в обществе, откликался

⁵⁵ Некипелов В. Сталин на ветровом стекле. С. 238–242.

⁵⁶ Там же. С. 242.

⁵⁷ Там же. С. 238.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Броуде И. Поэзия Виктора Некипелова // Некипелов В. Стихи. С. 22.

на них публицистическими статьями. Он разработал и подписал десятки писем в защиту советских граждан, чьи права нарушались, и решил не подписывать воззвание, в котором увидел спекуляцию и лицемерие власти на самом важном запросе народа, прошедшего через тяжелейшие военные испытания, запросе на мир.

Глава 3

ПЯТЬ НЕ БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ

Творческая и личная биографии Аркадия и Бориса Стругацких полны преодоления отрицаний и борьбы с трудностями. Во многом это их создало как авторов, но, возможно, в конечном итоге и погубило.

Многие из этих **НЕ** зачастую просто мешали, как старая заноза в неудобном месте: например, сопровождавший Аркадия Стругацкого статус «невоевавшего фронтовика» (во время Великой Отечественной войны он был призван в армию, но участия в боевых действиях не принимал, так как обучался на военного переводчика) или же общий пункт «национальность» (будучи сыновьями Натана Залмовича Стругацкого и Александры Ивановны Литвинчевой, братья были для русских евреями, а для евреев — русскими, о чем писал Борис Стругацкий в своей поздней статье «Большой вопрос», рассказывая о том, как их не принимали в Союз писателей: «Члены приемной комиссии не полюбили нас за то, что мы, Натановичи, пишемся в анкетах русскими. Члены ПК евреи видели в этом недостойное отступничество, члены ПК русские рассматривали это как стремление пролезть и устроиться»¹).

Но некоторые **НЕ** носили более глобальный характер, их мы насчитали пять.

¹ Стругацкий А., Стругацкий Б. Беспольные заметки // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. : в 11 т. Т. 11 : Страшная большая планета; Неопубликованное; Публицистика. 2-е изд., испр. и доп. М., 2012. С. 533.

1. Братья Стругацкие — НЕ писатели

Нет, они, конечно, писатели. Были споры о том, что то, что они пишут, **НЕ** литература, потому как фантастика как жанр — это точно не серьезная литература, а скорее литература для школьников или литература — иллюстрация технических новинок.

НЕ писатели — имеется ввиду то, что один из соавторов — писатель, а второй был взят «по знакомству» или из каких-то меркантильных соображений, как иногда берут научного соавтора (о такой нехорошей научной традиции братья прекрасно знали и мрачно шутили в повести «Улитка на склоне»). Миф этот был весьма распространен и многократно тиражировался. Ант Скаландис, один из многочисленных биографов братьев, говорил, что это «самый серьезный и потому самый опасный миф — об одном главном Стругацком и втором в качестве бесплатного приложения»².

По мнению биографа, основа этого мифа — географическая: в силу различных обстоятельств братья жили в разных городах (Москва и Ленинград), и даже когда возникла возможность переезда Аркадия в родной ему Ленинград, он отказался. Наличие различного круга знакомых, которые не пересекались друг с другом прежде всего именно по географическим причинам, и привело во многом к тому, что знакомые эти оставили воспоминания и отзывы только об одном из братьев, второго упоминая вскользь или поддерживая шуточный миф, что братьев нет, есть только один Стругацкий.

Ант Скаландис замечательно пишет об этом: «...москвичи, естественно, возвеличивают старшего брата — филолога, лингвиста, переводчика, то есть настоящего писателя, — а младшего называют просто ученым-астрономом, который Аркадия всю жизнь консультировал по техническим вопросам и по-родственному набился в соавторы. Питерцы, которые Бориса знают хорошо и близко, а Аркадия в большинстве своем видели мельком или вообще никогда, напротив, уверяли, что настоящий эрудит и талант, просто Ломоносов наших дней — это, конечно, Борис. Он и поэт, и художник, и знаток литературы, и философ, не говоря уже о научных

² Скаландис А. Братья Стругацкие М., 2008. С. 181

знаниях и фантастической работоспособности. Аркадий же, по их мнению — так, обычный московский пьяница и балагур, солдафон, член Союза, пропадающий днями в ЦДЛ, совершенно неспособный к длительной и постоянной работе, ну да, что-то помнящий японски со студенческих времен и читающий по-английски, что помогало, особенно на раннем этапе, ну и конечно, у него были связи и умение договариваться с издателями»³.

Миф этот поддерживался и самими братьями — иногда в игровой (они регулярно шутили по поводу подписей, когда подписывались друг за друга), а иногда и в серьезной форме. Например, случилось, что они отказывались приезжать на то или иное мероприятие (конференцию, заседание и пр.) вдвоем, делегируя кого-то одного.

Яркий пример тому — посещение Новосибирска. В 1965 г. братья Стругацкие получили премию новосибирского клуба «Под интегралом». Вот как писал об этом в письме брату Аркадий, приехавший на вручение премии:

Мы получили приз 65 года не за фантастическую литературу, а за лучшее произведение о научной молодежи, конкурируя в последнем туре с Амосовым «Сердце и мысль» и какой-то Богуславской. И получили не столько от кафе-клуба «Под интегралом», сколько от райкома ВЛКСМ. Имеет место почетная грамота и четыре к ней комментария, все с печатями и с подписями секретаря райкома. Привезу⁴.

С другой стороны, еще один биограф Стругацких, соавтор их биографии в ЖЗЛ, Г. Прашкевич в своих воспоминаниях пишет: «В Новосибирске <...> Борис Натанович бывал дважды — в 1960-х годах прошлого века приезжал сюда по приглашению своих читателей. Выступал в клубе “Интеграл”, встречался с местными писателями...»⁵.

³ Скаландис А. Братья Стругацкие. С. 181–182.

⁴ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1963–1966 гг. М., 2009. С. 613.

⁵ Прашкевич Г. М. Стругацкие: конец эпохи // YouTube : сайт. URL: <https://youtu.be/R9Geev8yxFk?si=IcnW8sdOuuvO3A1e> (дата обращения: 20.03.2024).

На самом деле Б. Н. Стругацкий посетил Новосибирск только один раз — в 1969 г., но восприятие братьев Стругацких только через Бориса Стругацкого сделало свое дело.

Кроме того, сами братья своими высказываниями и действиями подкрепляли этот миф, например, Аркадий писал брату:

Видно, по грехам моим господь послал мне соавторов-клизмачей: один вообще пальцем не притронулся к рукописи, другой любезно предоставляет мне всю техническую часть работы, считая для себя зазорным отделать по-человечески оформление. Скажу тебе откровенно, что я, как редактор, на порог бы не пустил автора с рукописью в таком виде — текст подслеповатый, неаккуратный, изобилует грамматическими ошибками. В общем, свинья ты, брат мой. Так. Рукопись я кое-как выправил, кое-что перепечатал и сдал⁶.

Такие немногочисленные свидетельства того, что миф этот имел и внутреннюю подоплеку (наличие конфликта между самими братьями, иногда журящими, а иногда, особенно в последние годы совместного творчества, обвиняющими друг друга в нежелании писать или иных творческих недостатках), встречаются в письмах, рабочих дневниках, в частично опубликованных личных дневниках.

Показательна история с собраниями сочинений: первое вышло в 1991 г. в издательстве «Текст», отбором текстов, их выверкой занимался исключительно Аркадий Стругацкий, а в 2000–2003 гг. вышло второе собрание сочинений, с текстами, отобранными и отредактированными под руководством Бориса Стругацкого.

Таким образом, миф о том, что один Стругацкий — писатель, а второй — технический соавтор, появился не на пустом месте и, возможно, стал одной из причин снижения их совместной активности и начала самостоятельной работы как писателей. Первым Аркадий, а потом и Борис стали публиковать (сперва под псевдонимами) тексты, написанные в одиночку. И, как это ни странно звучит, эти тексты стали доказательством того, что братья Стругацкие — пи-

⁶ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 281.

сатели, т. е. их соавторство и есть залог их таланта. Потому что то, что они написали по отдельности, отличалось крайне низкими литературными качествами, не вызвало читательского интереса. Показательно, что после провала продажи романа «Бессильные мира сего» С. Витицкого (псевдоним Б. Стругацкого), этот роман и другие книги, написанные под псевдонимами, публикуются с обязательным указанием настоящего авторства.

Братья Стругацкие — писатели. Но только вместе, по отдельности они как раз и есть **НЕ** писатели.

2. То, что пишут братья Стругацкие, — НЕ серьезная литература

В начале 60-х гг., с того момента, когда братья Стругацкие активно входят в литературную жизнь, когда их начинают публиковать и узнавать в редакциях, когда первый раз встает вопрос об их членстве в Союзе писателей, в их жизнь и творчество входит новое **НЕ** — то, что они пишут, не является литературой вообще или это детская литература, несерьезная, развлекательная.

Г. М. Прашкевич, один из авторов биографии братьев Стругацких в серии ЖЗЛ, в публичной лекции так охарактеризовал эту проблему: «Стругацкие не хотели быть фантастами, они хотели быть настоящими писателями»⁷. Именно осознание ущербности фантастики как одной из разновидностей «несерьезной» литературы и того, что быть автором фантастики — значит быть «несерьезным», «ненастоящим» писателем, стало причиной внутреннего и внешнего конфликта, который испытывали братья Стругацкие всю их творческую жизнь.

Во многом появление этого **НЕ** (**НЕ** литература) привязано к двум событиям: книжной публикации повести «Страна багровых туч» и реакции критики на нее, а также развернувшейся дискуссии о методе и месте научной фантастики в тот период.

Автор другой биографии братьев Стругацких, Ант Скаландис, так описал этот момент: «Фантастов не печатали толстые журна-

⁷ Прашкевич Г. М. Стругацкие: конец эпохи.

лы, фантастов не замечала высоколобая литературная критика, их не рассматривали как равноправных членов писательского сообщества, даже вступление в Союз было для них куда труднее, чем для обычных прозаиков»⁸. При этом фантастика активно печаталась и пользовалась спросом, та же повесть «Страна багровых туч» была мгновенно распродана, и братья жаловались друг другу в письмах, что книжку «не достать», чтобы подарить знакомым. Уже вышли к тому времени знаковые и значимые для советской фантастики тексты — произведения А. Толстого («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина») и А. Беляева («Голова профессора Доуля», «Человек-амфибия»), Г. Адамова (прежде всего «Тайна двух океанов»), в 1940–1941 гг. впервые опубликован роман А. Казанцева «Пылающий остров», незадолго до дискуссии вышла «Туманность Андромеды» И. Ефремова (1957) (о которой Стругацкие писали: «Утверждение же, что фантастика — это литература для детей, кажется неприемлемым уже хотя бы потому, что всемирно прогремевшая “Туманность Андромеды” вряд ли предназначена для детей. Это произведение сложное, насыщенное информацией, доступное, по сути, только высококвалифицированному читателю»⁹), в разгар дискуссии выходит «Лезвие бритвы» И. Ефремова.

Но несмотря на популярность фантастики и на то, что к ней как к приему прибегали «серьезные» писатели (любимый пример тому у братьев Стругацких — лауреат Ленинской и Сталинской премии Л. Леонов и его роман «Дорога на Океан»), она действительно рассматривалась редакторами и издательствами как маргинальная литература — прежде всего как развлекательная, для ограниченной аудитории (не случайно, что оба издания первой повести «Страна багровых туч» вышли в Детгизе, в серии «Библиотека приключений и научной фантастики»).

Все это, в том числе и сформировавшийся в среде авторов фантастики конфликт, связанный с различными точками зрения на ме-

⁸ Скаландис А. Братья Стругацкие. С. 262.

⁹ Стругацкие А и Б. Фантастика — литература // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. 2-й доп. том. М., 1993. С. 63.

тоды и задачи фантастики, и привело к широкой дискуссии и череде публикаций и выступлений авторов-фантастов в прессе.

Братья Стругацкие приняли активное участие в дискуссии, писали статьи, выступали на семинарах, конференциях и просто перед различными аудиториями. Результатом этой деятельности стало чеканное определение того, что такое фантастика:

Нам представляется, что ФАНТАСТИКА ЕСТЬ ОТРАСЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОДЧИНЯЮЩАЯСЯ ВСЕМ ОБЩЕЛИТЕРАТУРНЫМ ЗАКОНАМ И ТРЕБОВАНИЯМ, РАССМАТРИВАЮЩАЯ ОБЩИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ (типа: человек и мир, человек и общество и т. д.), НО ХАРАКТЕРИЗУЮЩАЯСЯ СПЕЦИФИЧЕСКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРИЕМОМ — ВВЕДЕНИЕМ ЭЛЕМЕНТА НЕОБЫЧАЙНОГО¹⁰.

Симптоматично, что сам Борис Стругацкий писал об этом позже более осторожно:

Фантастика, как бы мы ее не определяли, есть нечто весьма широкое, емкое, красочное, сложное, органически слитое с «большой» литературой и в то же время особенное от нее — мощный приток огромной реки, снежная вершина горного хребта, славный отпрыск знатного рода¹¹.

Достаточно быстро братья Стругацкие переходят к следующему этапу борьбы за то, что фантастика — это литература, а именно к призыву к рациональной и объективной критике, так как, по их мнению, критика этого направления находится ниже должного уровня. В этот период был написан текст «Про критику научной фантастики», с которым они неоднократно выступали на семинарах и собраниях. Именно в этой статье появляется потрясающий образ критика, занимающегося «этакой лейб-гусарской атакой в пешем

¹⁰ Стругацкие А и Б. Фантастика — литература. С. 65.

¹¹ Стругацкий Б. Комментарий к пройденному. Публицистика // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. : в 11 т. Т. 11. С. 621.

строю — сабли наголо, на нижней губе изжеванная пахитоска, холодно и спокойно поблескивает голубоватое пенсне», и знает только одно — приказ «рррруби!»¹². Авторы создают и другой образ критика, который, по их мнению, должен быть у этой литературы, они так и озаглавливают фрагмент своего текста «Критика, какой мы бы хотели ее видеть», и замечают в итоге, что главное требование — добросовестность критика, который должен заинтересоваться книгой, несколько раз ее перечитать и разобраться в ней, а не устраивать «лихие наскоки журналист-ефрейторского типа». Именно такой критики заслуживает, по мнению авторов, фантастика, которая является «настоящей» литературой.

Особое место в публицистической деятельности соавторов отводится дискуссии о том, должна ли оставаться фантастика иллюстрацией научно-технического прогресса (по едкому замечанию Н. Томана — «фантазировать дозволялось только в пределах пятилетнего плана народного хозяйства»¹³) или же заниматься другими, более сложными вопросами. Братья Стругацкие активно принимают в ней участие, что приводит к их конфликту с А. Казанцевым. На самом деле анализ конфликта Стругацкие — Казанцев позволяет говорить о том, что это не идеологический конфликт старого с новым (борьба с устаревшей «фантастикой ближнего прицела» закончилась в начале 60-х), не конфликт стилистический и художественный между некачественными и качественными текстами, а скорее столкновение взглядов на то, что такое фантастическая литература и какова ее функция. В итоге этой борьбы, в которой обе стороны использовали максимально доступный им набор средств — от банальных доносов до изощенной «литературной мести» (когда в произведение вводится крайне негативный герой, имеющий своим прототипом оппонента в споре), писатели пришли к мнению о том, что фантастика — это серьезная литература, в которой на первый план должны выдвигаться социальные и философские проблемы. Отечественная фантастика в итоге должна была перестать быть просветительской и научно-популярной литературой.

¹² Стругацкие А и Б. Фантастика — литература. С. 267.

¹³ Томан Н. Неизвестная земля. М., 1966. С. 65.

Итогом дискуссии стала «Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС о недостатках в издании научно-фантастической литературы» от 5 марта 1965 г., написанная А. Яковлевым, в которой критикуется в том числе творчество братьев Стругацких, что привело к повышенному вниманию редакторов и цензоров к их текстам.

Но так или иначе книги братьев Стругацких стали литературой серьезной, о них пишутся статьи, издаются монографии, по ним защищаются кандидатские диссертации. Но при этом последователи Стругацких и их ученики так и не стали «серьезными» писателями «серьезной» литературы. Особенно хотелось бы отметить в этом плане межавторскую серию «S.T.A.L.K.E.R.», генетически восходящую к повести братьев Стругацких «Пикник на обочине»: книги из этой серии — в большинстве своем некачественно написанные фантастические боевики среднего уровня. Оказалось, что фантастика все же *НЕ* литература.

3. Все их произведения — НЕ оригинальны

Одним из общих мест разговора о творчестве братьев Стругацких были рассуждения о том, насколько они самостоятельны и оригинальны в своем творчестве. Градус этого обсуждения менялся от нейтрального (например, о роли цитаты из А. С. Пушкина «Я приближался к месту моего назначения» в повести «Понедельник начинается в субботу») до самого высокого (обвинений в плагиате и воровстве рукописей). Особенно часто говорят о заимствованиях из текстов С. Лема. Остановимся на этом подробнее.

Когда в мае 1957 г. Аркадий Стругацкий отметил в письме:

На днях купил «Астронавты» Лема <...> и, естественно, прочитал. Полным-полно того, что ты называешь заштатной жульверщиной, стиль богомерзкий, но идеи есть неплохие. Скверно то, что во многом перекликается с нашей СБТ (вплоть до того, что один из героев взбирается вверх по расщепленной скале, чтобы обозреть окрестности). Много научных промахов. Одним словом, г...¹⁴,

¹⁴ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 282.

то он вряд ли подозревал, что это имя — Лем — будет сопровождать его и брата все неполные 35 лет их творческой жизни.

Все эти годы, да и позже, когда не стало Аркадия Стругацкого и автор «Аркадий и Борис Стругацкий» перестал существовать, рецензенты, читатели, критики, исследователи или указывали на несомненное сходство между произведениями советских и польского фантастов, или говорили о возможном влиянии, или даже заявляли об очевидном плагиате и т. д. Так, например, еще до публикации повести «Попытка к бегству», когда данное произведение рассматривалось в издательстве, появилась внутренняя рецензия К. Андреева, в которой сказано: «В описании этих событий чувствуется некоторое влияние “Эдема” Станислава Лема»¹⁵.

Борис Стругацкий, особенно в последние годы, посвященные комментированию и редактированию работ братьев Стругацких, неоднократно отвечал на вопросе о степени влияния польского фантаста:

Сходство между Лемом и АБС замечено специалистами уже очень давно. Существует целая серия «парных» произведений. «Эдем» — «Попытка к бегству»; «Астронавты» — «Страна багровых туч»; «Тетрадь, найденная в ванне» — «Улитка на склоне»... и т. д. Прямым влиянием объяснить это невозможно — по-польски мы не читали, а русские переводы Лема приходили к нам через два-три-четыре года после того, как АБС уже написали и опубликовали свое соответствующее «парное» произведение. Я лично объясняю эту загадку огромным сходством менталитетов¹⁶.

И в другом месте, более резко:

...самое замечательное, что никакого ВЛИЯНИЯ Лем на нас никогда не оказывал. По-польски мы не читали, а переводы попадали нам

¹⁵ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 541.

¹⁶ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы: по материалам офлайн-интервью. М., 2009. С. 406.

в руки только месяцы и годы спустя после того, как «соответствующая» вещь АБС была уже написана и даже напечатана¹⁷.

Но воспоминания — это всегда «игры с памятью», и заявления Бориса Стругацкого тому яркий пример: опубликованные благодаря подвижнической деятельности Светланы Бондаренко материалы, письма, дневники, издательские рецензии и пр., а также сопоставительный анализ текстов дают иную картину.

Так, анализ переписки между братьями выявляет, что до момента написания «Попытки к бегству» (начало работы непосредственно над текстом — март 1962 г.) они были знакомы с романом Лема: «Эдем»:

Твой брат, соавтор и покорный слуга уже полгода бьется, пытаясь протолкнуть хоть куда-нибудь гораздо более безобидную вещь — «Эдем» в переводе (и неплохом) Абызова¹⁸.

Там же есть упоминание, что авторы знакомы с романом С. Лема «Рукопись, найденная в ванной» (письмо от 3 апреля 1964 г.), в то время как авторы только в 1965 г. написали повесть «Улитка на склоне».

Более подробно о соотношении «Эдем» — «Попытка к бегству» и «Рукопись, найденная в ванной» — «Улитка на склоне» мы уже писали в главе монографии «Феномен творческого кризиса», поэтому остановимся на третьей (а хронологически — первой) паре произведений, вызывающих споры о возможности влияния или даже прямого заимствования: «Астронавты» и «Страна багровых туч».

Отметим, что история создания и издания первой повести братьев Стругацких неоднозначна и запутана во многом стараниями Бориса Стругацкого. Неоднозначно даже то, что написание «Страны багровых туч» (и начало совместной писательской работы) стало результатом пари между братьями и женой Аркадия Стругацкого. В разных интервью и комментариях указываются как различные временные точки (1955, 1956, 1957 гг.), так и обстоятельства: непо-

¹⁷ Стругацкий Б. Н. Интервью длиной в годы... С. 83.

¹⁸ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 528.

нятно, чем было вызвано пари — спором о состоянии фантастической литературы вообще или же обсуждением книги Владимира Владко «Аргонавты Вселенной» (на чем настаивает В. Кайтох в своей работе «Братья Стругацкие. Очерк творчества»¹⁹), и повесть соавторов стала переосмыслением уже существовавшего текста. Отметим, что данное событие (пари) вполне возможно относится к ряду «легендированных» историй, к которым имел склонность Аркадий Стругацкий, обладавший незаурядным мастерством рассказчика и развлекавший собеседников историями о сидении на гауптвахте с сыном маршала Конева или о поездке на катере к береговой линии то ли Японии, то ли Кореи с целью спасения шпиона.

Письма, дневники и (с большой осторожностью) комментарии Бориса Стругацкого позволяют выстроить следующую историческую последовательность событий, связанных с повестью «Страна багровых туч»:

1953 г. Аркадий Стругацкий размышляет о написании повести «Страна багровых туч» (варианты названия: «Первые», «Берег горячих туманов»), и его брат в письмах дает комментарии научного и художественного плана.

1954 г. Письма за этот период утеряны, но, вероятно, именно тогда братья решают писать повесть совместно.

1955 г. Борис и Аркадий создали примерный план повести (при этом младший брат позже сомневается касательно датировки письма, в котором обсуждает данный план — 1954, 1955 или 1956 гг., но, скорее всего, именно 1955 г.), начали работу над текстом. В журнале «Польша» выходят главы из «Астронавтов» С. Лема, названные «Звезда земли». По всей видимости, Аркадий данный текст прочитал, и в это же время в периодической печати выходит повесть В. Владко «Аргонавты Вселенной», с которой старший автор тоже знаком, как следует из письма от 29 сентября 1957 г.: «Издали отдаленно “Астронавты”, “Аргонавты Вселенной” — убожество...»²⁰.

¹⁹ Кайтох В. Братья Стругацкие. Очерк творчества // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Бессильные мира сего. М., 2007. С. 409–670.

²⁰ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 457.

1956 г. Стругацкие продолжают работу над текстом, обсуждают его в письмах, датировка которых сомнительна (есть вероятность их отнесения к 1955 г.).

1957 г. Рукопись «Страны багровых туч» закончена, Аркадий Стругацкий относит ее в Детгиз, читает в полном варианте «Астронавтов» С. Лема, происходит внесение правки в рукопись на основании издательских рецензий.

1958 г. В рукопись «Страны багровых туч» вновь вносятся изменения.

1959 г. Повесть «Страна багровых туч» после внесения очередной правки издана.

1960 г. Второе издание. Аркадий Стругацкий работает над сценарием к фильму по повести под впечатлением экранизации «Астронавтов» С. Лема: «...посмотрев “Молчаливую звезду” Лема <...> решил заняться сценарием вплотную...»²¹.

1969 г. Третье издание, включающее в себя значительные изменения.

Нетрудно заметить, что знакомство соавторов с книгами В. Владко и С. Лема очевидно, особенно на завершающем этапе работы, когда вносились значительные правки и изменения в текст «Страны багровых туч». И если в случае с повестью «Аргонавты Вселенной» степень влияния не является высокой, потому как оба произведения воспроизводят стандартную схему книги о путешествии к другой планете и восходят к тому, о чем писал еще Жюль Верн (за исключением того, что в процессе работы целью экспедиции соавторы сделали, как В. Владко, добычу радиоактивных элементов), то заимствования из «Астронавтов» более значительны.

Особенно ярко они проявляются при сравнении трех текстов: «Астронавтов», «Страны багровых туч» 1959 г. издания и «Страны багровых туч» 1969 г. издания (к этому времени братья Стругацкие не только читали С. Лема, но и были лично с ним знакомы и активно использовали его тексты при создании собственных, о чем упоминалось выше).

²¹ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 457.

Очевидные взаимосвязи сюжетных ходов и образной системы «Астронавтов» и «Страны багровых туч» были уже неоднократно рассмотрены, наиболее удачную выжимку таковых совпадений сделал Д. Н. Никитин: «Удивительно, как совпадает набор испытаний, через который приходится пройти героям “Астронавтов” и “Страны багровых туч”. Это неожиданная опасность во время казавшегося до того безмятежным межпланетного перелета (метеоритный поток у Лема, лучевой выброс у Стругацких); тяжелые перегрузки (при уходе от метеоритов у Лема и при посадке на Венеру у Стругацких); изматывающий пеший переход по планете после потери транспортного средства (вертолет у Лема, вездеход у Стругацких); встреча с бурей (грозовой у Лема, песчаной у Стругацких) и угрожающим потоком некоего самодвижущегося вещества (черной плазмы у Лема, красной пленки у Стругацких); поиски загадочно исчезнувшего члена экспедиции (благополучно завершившиеся у Лема, трагически безуспешные у Стругацких)»²².

Если говорить о различиях в изданиях «Страны багровых туч», то исследователи обычно замечают наиболее очевидные и бросающиеся в глаза моменты, например, переименование всех китайцев в книге в японцев или англосаксов на фоне изменения в худшую сторону советско-китайских отношений. Зачастую это вводит в заблуждение, и даже такой старательный исследователь, как Светлана Бондаренко, не усмотрела принципиальной разницы и написала: «...в основном же текст 1969 года был тот же»²³.

Но все это — совпадение сюжетных ходов и героев — может быть обусловлено, например, жанровой спецификой произведения — в конце концов, почти в каждом романе или повести о полете на другую планету встречается описание метеоритной атаки и т. д.

Попробуем взглянуть на эволюцию и взаимосвязь текстов Стругацких и Лема с иной точки зрения, поднявшись на уровень выше.

²² Никитин Д. Н. Лем versus Стругацкие: Венера. URL: http://samlib.ru/n/nikitin_d_n/lemvsstrug.shtml (дата обращения: 20.03.2024).

²³ Неизвестные Стругацкие. От «Страны багровых туч» до «Трудно быть богом»: черновики, рукописи, варианты. Донецк, 2007. С. 142.

Изначально создаваемая в рамках традиции «фантастики ближнего прицела» (Г. Адамов, В. Немцов, Г. Мартынов и др.) повесть Стругацких в процессе редактирования и подготовки к переизданию значительно отошла от традиционного шаблона, который, по едкому замечанию В. Кайтоха, был близок к «производственному роману»²⁴. Также была ослаблена «заштатная жульверщина» (как сами Стругацкие определяли описание научных открытий и достижений, традицию, заложенную в фантастической литературе Жюль Верном).

Но, что самое важное, появилось то, что стало отличительной чертой для последующего творчества авторов, то, что они определяли как «приключения духа». Становится ощутим акцент на психологию героев, их реакцию на обстоятельства и взаимоотношения друг с другом. Так, например, конфликт главного героя, Быкова, с «пижоном» Юрковским, длившийся на протяжении всего текста, в финале, после перенесенных совместных испытаний, перерос в дружбу, чувство, которое станет важнейшим человеческим чувством в дальнейших произведениях авторов.

Анализ вариантов переписки и изданий показывает, что процесс усиления психологической составляющей был долгим, изначально в тексте присутствовали не герои, а картонные шаблоны, и понадобилось время и большое количество черновиков, чтобы капитан автобронетанковых войск Громыко стал инженером Быковым, думающим, переживающим и живым.

Также и у Лема — по мере разворачивания повествования происходит изменение акцентов. Начинается повесть как произведение о контакте с пришельцами (автор выдвигает предположение о том, что Тунгусский метеорит — это космический корабль, что было позже, в повести «Понедельник начинается в субботу», спародировано теми же Стругацкими). Затем «Астронавты» становятся повестью о полете к другой планете, со всеми традиционными штампами, и, наконец, в финале — психологической драмой, центральный герой которой, пилот вертолета Роберт Смит, вынужден вновь пережить на Венере то, что пережил на Земле до этого — он несет

²⁴ Кайтох В. Братья Стругацкие. Очерк творчества.

на плечах через скалы раненого товарища и не знает, жив ли он или нет, стоит нести его дальше или можно бросить труп и продолжить путь налегке.

Следующим принципиальным изменением в «Стране багровых туч» стал частичный отказ авторов от интерпретации окружающего героев мира, тот самый прием, который был более полно развернут под влиянием «Эдема» С. Лема в повести «Попытка к бегству». Так, конфликт между Юрковским и Быковым объясняется почти в самом начале — в главе «Буфет межпланетников», которая была изъята уже в процессе работы над первым изданием, и поэтому о причинах неприязни «инженера» и «пижона» читатель только догадывается, так же как он вынужден догадываться, как и почему пропал на Венере Богдан Спицын, один из членов экспедиции, хотя в черновиках присутствуют объяснения его исчезновения. Показательно, что глава со знаковым названием «Лев Вальцев объясняет» (Вальцев — ранняя версия фамилии еще одного героя, Дауге) была также удалена и в тексте осталось лишь упоминание, что Дауге долго разговаривал с Быковым, после чего последний не мог уснуть. Еще более характерный пример — причины галлюцинаций (герою привиделся дракон, и он открыл стрельбу), которые преследуют Дауге на Венере, никак не объясняются, и только обращение к уже упоминавшейся книге В. Владко «Аргонавты Вселенной», где в самом начале прибытия на Венеру героям также привиделся дракон, делают понятным характер этой сцены, ставшей иронической отсылкой к уже существующему произведению.

Что характерно, при подготовке к переизданию 1969 г. сцены и диалоги, связанные с идеей непознанности мира и, чего не было в издании 1959 г., его абсурдности, были усилены или добавлены новые. Так, например, в первой главе Быков заходит в кабинет Краухина и принимает за людей скафандры, но если в первоначальной версии это лишь малозначимая деталь, то в издании 1969 г. абсурдность и ирреальность обстановки кабинета усилены за счет подчеркивания схожести лысой головы хозяина кабинета и защитных колпаков у скафандров, а веревка на шее одного из «людей» оказывается кислородным шлангом.

В «Астронавтах» Лема «неполнота познания мира» присутствует, хоть и в меньшей степени, в отличие, скажем, от поздних произведений, где эта идея зачастую трансформируется в мысль об «абсурдности и непознаваемости мира». Например, герои «Астронавтов» так и не могут выяснить, что же в точности произошло на Венере, остались ли живые представители инопланетной цивилизации и т. д.

Пытаясь отойти от традиций, сложившихся в советской фантастике, от которой они были сами несвободны (достаточно прочитать повесть «Первые» — несколько начальных глав, написанных Аркадием Стругацким и впоследствии составивших основу «Страны багровых туч»), соавторы, возможно, переосмыслили роман С. Лема, и все говорит о существовании такой возможности. Стараясь вырваться из замкнутого пространства (сюжет о том, как шпионы-вредители пытаются погубить подводную лодку «Пионер», а гигантские жуки и стрекозы нападают на китайско-советский экипаж астролета на Венере), они воспользовались текстами польского фантаста как отмычками, чтобы обрести свободу творчества.

Впоследствии братья Стругацкие снова прибегнут к творчеству С. Лема, чтобы выйти из творческого кризиса, связанного с повестью «Беспокойство», которая больше известна под поздним названием «Улитка на склоне».

Б. Н. Стругацкий (далее — БН) писал по поводу данного произведения: «Самым значительным нашим произведением мы всегда считали “Улитку на склоне”²⁵». Как и повесть «Попытка к бегству», это произведение возникло в результате творческого кризиса: «Было несколько таких кризисов... Из одного родилась “Попытка к бегству”, из другого — “Улитка” — вещи в своем роде неповторимые»²⁶. То, что кризис назревал, на этот раз осознавалось авторами и нашло отражение в переписке. А. Н. Стругацкий (далее — АН) пишет:

Борька, у нас, по-моему, с тобой назрел некий творческий кризис, за которым должно следовать что-то новенькое. Эх, нам бы посидеть

²⁵ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы... С. 76.

²⁶ Там же. С. 338.

спокойно и поругаться власть несколько дней, то-то было бы славно! (письмо от 20 февраля 1965 г.)²⁷.

И брат отвечает ему:

Что касается кризиса, то он, конечно, зреет. И поругаться очень нужно. Именно поэтому поскорее уточняй время и место работы (письмо от 22 февраля 1965 г.)²⁸.

Результатом стало повторение ситуации с «Попыткой к бегству»: текст был почти полностью написан, «...но ничего не получилось. Сейчас я уже не знаю (или не помню) почему. Не шло. Застопорило. Опять застопорило, как это уже случилось с нами четыре года назад, во время работы над “Попыткой к бегству”»²⁹. Выход из кризиса, по мнению авторов, лежал через Ф. Кафку, о чем неоднократно писал БН:

«Замок» мы прочитали поздно, но уже в начале 60-х мы прочитали «Превращение» и «Процесс». Кафка произвел на нас впечатление сильнейшее. Это видно, например, по «Улитке», написанной под явным и несомненным влиянием специфического кафкианского стиля «бредовой реальности»³⁰.

Или:

...нам, помнится, очень нравился тогда характерный для Кафки прием: описание мира, как призрачной зоны перехода от сна к реальности. Этот прием мы вполне сознательно и с удовольствием применили пару раз в «Улитке»³¹.

²⁷ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 297.

²⁸ Там же. С. 298.

²⁹ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы... С. 147.

³⁰ Там же. С. 76, 339.

³¹ Там же. С. 76, 191.

Однако материалы показывают, что Ф. Кафка был прочитан БН (АН читал Кафку в 1963 г., о чем есть упоминание в письме брату от 1 мая 1963 г. — факт, что он называет роман «Судебный процесс», и то, что первое русскоязычное издание Кафки вышло в 1965 г., говорят, по мнению С. Бондаренко, о том, что это был английский перевод) позже, чем была написана «Улитка на склоне»: «Я сходу прочел “Процесс” — какая сила, а!» (письмо от 12 января 1966 г.)³², в то время как есть упоминание о том, что авторы были знакомы с романом С. Лема «Рукопись, найденная в ванной» (письмо от 3 апреля 1964 г.)³³. Получается, что Стругацкие еще в 1964 г. были знакомы с романом Лема, в 1965 г. написали (в «два приема») «Улитку на склоне» и только в 1966 г. второй из авторов прочитал роман Ф. Кафки, который, как считает БН, оказал особое влияние на их повесть. Было бы странно предположить, что при том процессе работы, который использовался братьями Стругацкими (напомним: один предлагает фразу, оба ее обсуждают и записывают), была бы возможна ситуация, когда АН предлагает текст, навеянный Ф. Кафкой, а БН, не зная ни содержания, ни приемов, использованных в «Процессе», предлагает свой вариант. Кроме того, само построение фразы («произвел на нас впечатление», «нам нравился») подразумевает, что оба автора знакомы с текстом.

Даже поверхностный сопоставительный анализ трех произведений — «Улитки на склоне», «Рукописи, найденной в ванной» и «Процесса» говорит о большей вероятности взаимосвязи первого и второго, нежели первого и третьего. Так, и в «Улитке...» и в «Рукописи...» имена героев нехарактерны для русского и, соответственно, польского языков и близки своей труднопроизносимостью (у Лема: Кашербладе, Кашердаш, Бландерклаш, Дашдерблад, Бладкердаш; у Стругацких: одноногая повариха Казалунья, Клавдий-Октавиан Домарошинер, Беатриса Вах и Брандсургель), в то время как в романе Ф. Кафки имена характерны для австро-венгерской Праги (герой — Йозеф, его квартирная хозяйка — фрау Грубах, его сторожа — Франц и Виллем, его коллеги — Рабенштейнер, Куллих, Ками-

³² Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. С. 445.

³³ Там же. С. 158.

нер). «Управление» в повести братьев Стругацких, как и «Здание» в романе Лема, становится символом абсурдности бюрократизма, они изначально нереальны, в то время как мир Йозефа К. предельно реален, но из реального постепенно переходит в ирреальный. Приключения Перца, главного героя «Улитки на склоне», пытающегося попасть на прием к директору, крайне близки к блужданиям безымянного героя из «Рукописи...», и секретарь-референт директора почти неотличим от адъютанта генерала Кашербладе и мало чем напоминает Йозефа К.

Итак, выход из кризиса и на этот раз лежал частично через переосмысление прозы С. Лема. Отметим, что братья Стругацкие достаточно спокойно относились к тому, что в своих произведениях используют другие тексты — одно из любимейших занятий специалистов (и прежде всего группы «Людены») находить интертекстуальные связи в текстах авторов. В дальнейшем БН прямо писал, не столько отвечая начинающему писателю, сколько объясняя факт многочисленных заимствований в текстах братьев Стругацких: «Не бойтесь подражать: если толк из Вас вообще выйдет, то со временем налет подражательности исчезнет и останетесь Вы, в чистом виде»³⁴. Ничего ужасного и перечеркивающего талант братьев Стругацких в том, что при работе они опирались на уже существующие тексты (в данном случае — на конкретный текст Лема), нет. В дальнейшем список «влияний» на Стругацких расширится и удлинится, в нем по-прежнему будет С. Лем, появятся М. Булгаков, Р. Брэдбери и др., всегда будут русские классики: А. С. Пушкин, Н. Гоголь, Л. Толстой и т. д.

Но почему авторы, всегда осознававшие наличие влияний в своих произведениях, так резко отмежевывались от воздействия Лема на их тексты?

Возможно, ответ на этот вопрос лежит именно через понимание того, какова истинная природа кризиса, постигшего братьев Стругацких при написании «Попытки к бегству» и «Улитки на склоне». Уже отмечалось, что черновиков первой повести не сохранилось,

³⁴ Стругацкий Б. Н. Интервью длиною в годы... С. 338.

но со второй ситуация иная: часть ее первоначального варианта уцелела и была впоследствии, после незначительной переработки БН, опубликована под названием «Беспокойство». Светлана Бондаренко сделала блестящий и исчерпывающий сопоставительный анализ этой повести и части повести «Улитка на склоне» (условное название «Управление») после ее переработки³⁵. Повторять работу исследователя было бы излишне, просто отметим главные моменты. Прежде всего, авторы отказались от идеи сделать повесть частью своего цикла «Мир Полудня»: теперь это не планета Пандора, известная читателям по различным произведениям этой серии (отметим, что изначально герои «Попытки к бегству» как раз собираются поохотиться на тахоргов на Пандоре), а некое абстрактное пространство (может, даже Земля) и время; Горбовский, один из центральных и любимейших авторами героев, стал неким Перцем, научно-исследовательский центр превратился в бюрократическое управление и т. д.

Отказ от привычного счастливого мира с золотой статуей Ленина в городе Свердловске, от отважных космолетчиков и десантников, зачастую совершающих бесполезный, но героический подвиг (так, третья часть «Страны багровых туч» несет на себе отпечаток романа «Как закалялась сталь»), в пользу странного, почти иллюзорного, здания и директора, которым можно стать, заведя адюльтер с библиотекарем Алевтиной, очень значим. Ведь поводом, но не причиной начала творчества авторов стала неудовлетворенность современной им советской фантастикой («АН и БН, как обычно, костерили современную фантастику за скуку, беззубость и сюжетную заскорузлость, а Ленка слушала, слушала, потом терпение ее иссякло, и она сказала: «Если вы так хорошо знаете, как надо писать, почему же вы сами не напишете, а только все грозитесь да хвастаетесь»»³⁶). Но при этом, и авторы сами это осознавали, их произведения были написаны все же именно в рамках той фантастики, против которой они были так решительно настроены. Показательна в этом плане

³⁵ См.: Неизвестные Стругацкие. От «Отеля...» до «За миллиард лет». Черновики, рукописи, варианты. М., 2006.

³⁶ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 32.

и ситуация, которая возникла при попытке снять фильм по повести «Страна багровых туч». Необходимо было переписать сценарий, в частности, сменить планету, на которую летят герои (Венеру), потому что одновременно снимался фильм по роману А. Казанцева (автора, с которым, как мы помним, у братьев Стругацких был длительный мировоззренческий и идеологический конфликт), герои которого также летели на Венеру. Впоследствии авторы даже отказывались (по словам БН) от публикаций ранних произведений, и прежде всего именно «Страны багровых туч»: «...в собрание сочинений мы решили вставить ее только, как говорится, под давлением общественности»³⁷. Таким образом, авторы, избежав кризиса идей и кризиса стиля, столкнулись с кризисом мировоззренческим: они поняли, что не хотят и не будут писать о том, о чем писали. Их уже не интересовали научно-технические открытия и принципиальная познаваемость мира. И выход из этого кризиса (сознательно или бессознательно) был найден у Лема — переход от фантастики научной к фантастике социальной и философской, где другие планеты — прежде всего фон, на котором можно ярче и точнее показать ту или иную проблему и дать возможность читателям самим подумать над ее решением. Жесткие рамки и традиции, уже сложившиеся в то время в советской фантастике, были тесны для братьев Стругацких, и тексты Лема сыграли роль рычага (или отмычки), при помощи которого авторы взломали эти рамки, нашли себя и вышли на иной, более высокий уровень творчества. «Забывчивость» авторов (или, точнее, БН) по поводу того, при помощи чего они преодолели свой первый и самый важный творческий кризис, психологически объяснима, но тень Лема будет долго преследовать братьев, и когда они наконец-то встретятся (вернее, их встречу устроят — сами они не искали такой возможности), то им не о чем будет говорить. Польский фантаст вспомнит лишь бесконечные бутылки коньяка, которые как по волшебству появлялись на столе, а БН будет вспоминать эту и последующие встречи крайне неохотно и расплывчато, некоторые из них отрицая.

³⁷ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 41.

4. Есть у Стругацких НЕопубликованные тексты

Творческая биография Аркадия и Бориса Стругацких на данный момент явлена читателю в максимальной полноте и разнообразии: благодаря почти четвертьвековой разъяснительной деятельности Бориса Стругацкого, исследованиям группы «Людены» и комментаторской и издательской работе Светланы Бондаренко художественный мир соавторов и его контекст представлены почти так же полно, как художественные миры классиков русской литературы.

На данный момент у Стругацких изданы *ВСЕ* их тексты, включая варианты. Например, некоторые считают, что есть только два текста, посвященных НИИЧАВО: «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке». Но это не так. Количество текстов в творчестве братьев Стругацких, посвященных НИИЧАВО, значительно больше. Причем речь идет не о вариантах одного и того же текста (черновики, редакции и т. д.), а зачастую о радикально отличающихся на сюжетно-композиционном, идейном и художественном уровне текстах. Позволим себе их перечислить: повести «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке», подготовленные Аркадием Стругацким к изданию Собрания сочинений издательством «Текст» в 1991 г. (причем опубликованная там «Сказка о Тройке» является компиляцией двух редакций). Эти же повести подготовлены Борисом Стругацким к изданию Собрания сочинений издательством АСТ, причем в него вошли изначальные варианты «Сказки о Тройке» (предназначавшиеся для журнала «Смена» и для альманаха «Ангара», так называемые «Сказка о Тройке» и «Сказка о Тройке-2»); сценарий 1971 г., сценарий Аркадия Стругацкого 1978 г., ставший основой для сценария фильма «Чародеи», и окончательный режиссерский сценарий 1982 г. Следует упомянуть повести С. Лукьяненко «Временная суета» и Николая Ютанова «Орден Святого Понедельника», вошедшие в сборник «Время учеников», который вышел с санкции и при участии Бориса Стругацкого; завершает парадигму опубликованная издательством АСТ ранняя редакция второй повести — «Сказка о Тройке-0». Итого десять текстов, которые появились, в частности, благодаря повести «Понедельник начинается в субботу», открывающейся пушкинской строчкой.

Изданное в 2017–2022 гг. Полное собрание сочинений братьев Стругацких, составленное Светланой Бондаренко, Виктором Курильским, Юрием Флейшманом, включает в себя все, написанное авторами, в том числе и письма, рабочие и личные дневники, черновики и варианты.

Но до сих пор возникают слухи о том, что есть тот или иной неопубликованный роман или повесть братьев Стругацких.

Истоки этих слухов ясны — в определенный период творчества братья Стругацкие писали «в стол» (роман «Град обреченный», который они даже не пытались опубликовать и давали читать только близким и знакомым), к тому же долгое время их произведения не публиковались по тем или иным причинам (повесть «Гадкие лебеди» была написана в 1968 г., не принималась издательствами по цензурным соображениям, опубликована без ведома авторов в 1972 г. за рубежом, в СССР опубликована только в 1986 г.).

Особое место среди слухов о том, что у Стругацких есть неопубликованные тексты, занимает повесть «Белый ферзь», четвертая книга о Максиме Каммерере, герою повестей «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике» и «Волны гасят ветер». Вот как об этом пишет БН:

Об этом ненаписанном романе среди фэнов ходят легенды, мне приходилось слышать рассказы людей, которые точно знают, что роман этот был по крайней мере наполовину написан, пущен авторами «в народ», и кто-то лично держал в руках подлинную рукопись³⁸.

Как мы видим, характерно упоминание, что книга «пошла в народ», так как такая практика распространения неопубликованных рукописей Стругацких действительно была, о чем уже говорилось выше.

Далее мы отдельно поговорим о том, есть ли в творчестве братьев Стругацких НЕзавершенные тексты (спойлер: нет). В данном случае любопытно другое: повесть эта была написана и существует даже в четырех вариантах.

³⁸ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 282.

Во-первых, рассказ Алекса Мустейкиса «Белая пешка», опубликованный в 2009 г. и воспроизводящий конспективно рассказы Б. Стругацкого о замыслах повести.

Во-вторых, это текст Александра Лукьянова, иногда называемый в аннотациях «апокрифом», иногда — «фанфиком». Его героем не является Максим Каммерер, но действие происходит в мире братьев Стругацких и частично воспроизводит сюжетно-композиционные задумки авторов. Написан в жаре антиутопии, что является спорным для описания мира Полудня.

В-третьих, повесть Ярослава Верова и Игоря Минакова «Операция “Вирус”», написанная с благословения и разрешения Б. Стругацкого, являющаяся «официальной» версией.

В-четвертых, постмодернистский текст Михаила Савеличева «Черный ферзь», более всего подходящий под понятие «фанфика», нежели полноценного произведения.

Как мы видим, у Стругацких опубликовано все, включая *НЕ*написанные ими тексты.

5. Есть у Стругацких *НЕ*завершенные тексты

Произведения Аркадия и Бориса Стругацких, созданные в соавторстве, включают 26 (27, если рассматривать «Сказку о Тройке-2» как самостоятельный текст) романов и повестей, а также пьесу, рассказы, сценарии и черновики. Из крупных произведений непосредственно или опосредованно с понятием «незавершенное» связаны восемь, т. е. почти треть. Если рассматривать весь корпус произведений, написанных Стругацкими как совместно, так и по отдельности, то пропорции изменятся незначительно (18 из 70).

Со временем возрастает число недописанных авторами произведений и увеличивается рефлексия по этому поводу. Надо отдать должное «творческой экономичности» писателей: если по тем или иным причинам текст ими не был доведен до состояния «печати», то фрагменты из него включались в другие произведения. Так, повесть «Операция “Щекн”» вошла в повесть «Жук в муравейнике», знаковая и полуполюгендарная повесть «Дни Кракена» разделена

на фрагменты и включалась в различные произведения и т. д. Борис Стругацкий так писал об этом:

Слишком много нервной энергии и душевных сил требует любой серьезный текст, чтобы авторы могли позволить себе роскошь оставить его пылиться в архиве. Такой текст должен быть доработан (при необходимости) либо заново переработан, но так или иначе пристроен к делу, — даже если бы для этого пришлось соорудить вокруг него совершенно новый текст³⁹.

Безусловно, сам процесс создания произведений — в соавторстве — не мог не привести к появлению незавершенных произведений. Так, уже упоминавшаяся повесть «Дни Кракена» осталась незавершенной именно по этой причине. Борис Стругацкий указывает в комментариях к данной повести, что «было время... когда мы напряженно и сосредоточено обдумывали фантастическую повесть, главным героем которой должен был стать гигантский спрут-кракен...»⁴⁰, и далее:

Вариант повести под названием «Дни Кракена» писался АН в одиночку в начале 1963 года, был примерно в то же время рассмотрен обоими соавторами, принят как первый черновик и отложен на неопределенный срок⁴¹.

Далее Борис Стругацкий анализирует причины того, почему повесть не была написана, и приводит аргументы творческого плана: повесть не подходила для издательства, где публиковались авторы, и «вещь показались нам слишком уж бытовой»⁴². Однако опубликованная Светланой Бондаренко переписка Аркадия и Бориса Стругацких дает принципиально иную картину: именно БН стал инициатором того, что повесть не была написана, он отказывался

³⁹ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 614.

⁴⁰ Там же. С. 618.

⁴¹ Там же. С. 619.

⁴² Там же. С. 619.

от участия в ее написании и резко отрицательно относился к тому, что АН пытался написать ее в одиночку. Таким образом, не только указанные БН причины послужили тому, что «Дни Кракена» остались незавершенными, но и то, что в шестидесятые годы братья были не в состоянии писать в одиночку. Кстати, позже они пришли и к раздельному письму, но ни написанные Аркадием повести, ни созданные Борисом после смерти брата романы (и это признается, пожалуй, всеми) не достигают того художественного уровня, который присутствует в совместно созданных произведениях, о чем мы писали в самом начале.

Смерть одного из авторов (Аркадий Натанович скончался в 1991 г.) привела к тому, что совместно задуманные и начатые произведения так и не были закончены. Например, роман «Белый ферзь», задумывавшийся как финальное произведение цикла «Мир Полудня», так и остался в планах и фрагментах, прежде всего именно потому, что Борис Стругацкий не стал завершать его один: роман «никогда теперь не будет написан, потому что братьев Стругацких больше нет, а С. Витицкому (псевдоним Бориса Стругацкого. — А. С.) в одиночку писать его не хочется...». Но в итоге роман был написан и даже существует на данный момент в четырех вариантах, о чем мы писали ранее.

Безусловно, писатели рефлексировали по поводу феномена незавершенности в своем творчестве и порой размышляли об этом в тексте. Так, в романе «Хромая судьба», частично автобиографическом, много внимания уделено именно проблеме незавершенности. В «Хромой судьбе», как нигде больше, присутствие «оборванных» сюжетных линии становится принципиальным. И если некоторые были позже использованы и развиты в самостоятельные произведения (сюжет с загадочным препаратом мусуфаилом впоследствии лег в основу сценария «Пять ложек эликсира»), то другие так и остались незавершенными. Пример тому — яркий образ падшего ангела, продающего в пивной за «пятерку» партитуру труб Страшного суда, который так и не получил развития ни в «Хромой судьбе», ни в иных произведениях.

В одной из глав герой — писатель Феликс Сорокин разбирает свои архивы:

...вот это все и есть моя настоящая жизнь — исчерканные листочки, чертежи какие-то, на которых я изображал, кто где стоит и куда смотрит, обрывки фраз, заявки на сценарии, черновики писем в инстанции, детальнейшие разработанные планы произведений, которые никогда не будут созданы...⁴³

Герой последовательно анализирует причины того, почему то или иное произведение не было написано. Так, по поводу пьесы из жизни московской интеллигенции «Корягины» он признается: «...главное не закончено и никогда закончено не будет»⁴⁴, понимая, что неспособен писать заказные «правильные» произведения. Но в остальных случаях произведения *НЕ* завершены были автором по творческим причинам:

Справиться мне с этим сюжетом так и не удалось...⁴⁵;

Чем должна была кончиться вся эта история, я придумать так и не сумел: охладел⁴⁶;

Помнится, я не написал эту повесть потому, что запутался. Слишком сложной получилась система отношений, она перестала помещаться у меня в воображении⁴⁷.

Характерно, что перечисленные Феликсом Сорокиным произведения (за исключением явно пародирующей драматургию тех лет пьесы «Корягины») и цитаты из рабочего дневника — реально существовавшие фрагменты, над которыми авторы работали в 1973 г.

⁴³ Стругацкие А. и Б. Хромая судьба // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. М., 1993. Т. 9. С. 18.

⁴⁴ Там же. С. 16.

⁴⁵ Там же. С. 17.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 19.

Но если в романе причины того, что произведения остаются незавершенными, коренятся главным образом в сфере психологии творчества, то рабочие записи и позднейшие комментарии авторов к данным фрагментам и незавершенным текстам являют иную картину, состоящую из целого комплекса причин как литературного, так и внелитературного характера. Так, Борис Стругацкий пишет:

В дневнике целая страница посвящена подробному математическому исследованию: какой из этих сюжетов более других подходит для немедленного взятия в работу. По десятибалльной системе определяются: степень разработанности сюжета; вероятность будущего опубликования; пригодность для Детгиза; желание этот сюжет писать; способность (готовность) писать; общественная потребность в данной повести; а также (по десятибалльной шкале) «повесть может получиться на... баллов». Затем определяется для каждого сюжета некое среднее взвешенное и получается в результате, что писать нам надобно в первую очередь...⁴⁸

Таким образом, на основе анализа творчества братьев Стругацких с точки зрения причин и характера **НЕ**завершенности, можно сделать первичные выводы о том, что незавершенность многих произведений связана как с объективными факторами (отказ одного из соавторов от совместной работы, цензура, выбор более перспективного текста, смерть соавтора и т. д.), так и с сознательной установкой на недосказанность, постепенно ставшей своеобразной творческой стратегией.

Но при этом реально **НЕ**завершенных текстов в творчестве Стругацких нет — те, что не были дописаны, или стали частью других произведений, или были дописаны БН (уже упоминавшаяся повесть «Беспокойство») и опубликованы, или же дописаны другими авторами (как роман «Белый ферзь»).

Итак, как мы видим, творческая и личная биографии Аркадия и Бориса Стругацких действительно полны тех самых **НЕ**, преодоления отрицаний и борьбы с трудностями. Это действительно их создало как писателей. И погубило.

⁴⁸ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 225.

Глава 4

НЕ ПУБЛИКОВАТЬСЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОСОБОГО ОТНОШЕНИЯ К ЛИТЕРАТУРНОМУ ТРУДУ И ФОРМА ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ

В достаточно обширном сегодня корпусе религиозно окрашенных произведений целесообразно выделить особое направление, сложившееся в последние два десятилетия. Это литературная духовная проза¹. Она обладает целым рядом типологических признаков, черт, параметров, что позволяет выделить ее в особое направление, или метажанр. Для такой прозы характерны отказ от фикциональности, автобиографическая или документальная основа. В данном случае авторы, работающие в этом направлении, следуют той традиции, которую сформулировал свт. Игнатий (Брянчанинов). В жизнеописании святителя приводится его признание о том, как создавались «Аскетические опыты»: «Ни о каком духовном делании не говорил, а тем более не писал, не проверив своим собственным опытом того учения или делания и его последствий, которые ... передавал слушателю или читателю»². Принципиальное значение приобретает именно личный опыт духовного возрастания, представленный в форме автоповествования. Другими словами, перед нами своеобразные эго-тексты.

В произведениях этого направления разворачивается особая иконическая модель реальности, связанная с тем, что идеал обре-

¹ См. об этом: *Пращерук Н. В.* Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика : учеб. пособие. Екатеринбург, 2018. С. 6–10; *Ее же.* В «школе сокрушения»: о современной духовной прозе // *Христианство и русская литература.* СПб., 2017. Сб. 8. С. 401–402.

² *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1 : Аскетические опыты. Репр. воспр. изд. 1886 г. М., 1993. С. 71.

тен и не вызывает сомнений, и этот идеал — Христос³. То есть мир видится автору как икона, как творение Бога. Отсюда характер образности: картина мира выстраивается с опорой именно на духовный символизм, который отличен от символизма естественного, ибо реализуется по принципу через невидимое к видимому, в противоположность символизму естественному⁴. Если говорить о герое — то он чаще всего автобиографичен и проверяется, если можно так сказать, на соответствие идеалу. Следовательно, главным предметом изображения становится духовный путь, точнее, духовный опыт персонажа, погружение в его сердечные глубины, выход в сферу богообщения. *Духовное* при этом трактуется не в общегуманитарном смысле, а в прямом — религиозном: «По учению Апостола Павла, духовный человек четко отличается от человека душевного. Духовным является тот человек, который имеет в себе действие Святого Духа, тогда как душевным человеком является тот, у кого есть душа и тело, но кто не стяжал Святого Духа, дающего жизнь душе. Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуместь, потому что о сем надобно судить духовно. Но духовный судит о всем, а о нем судить никто не может (1 Кор. 2:14–15)»⁵.

Многие из этих произведений направлены на активный диалог с читателем, который ведется автором изнутри церковного опыта и мотивируется сердечным стремлением открыть ему мир православия.

Следует отметить и характерный для подобных произведений статус повествователя, который, по существу, является alter ego автора. Это субъекты (автор и герой-повествователь) особого рода. Они не преобразователи мира, а скорее смиренные созерцатели, их главная задача — вслушиваться, внимать, вглядываться. С одной

³ Долгова Е. Духовная проза 1830–1870-х годов // Христианство и русская литература. СПб. 2006. Сб. 5. С. 138–139.

⁴ Шараков С. Л. Символическое мирозерцание Ф. М. Достоевского: истоки и развитие. Вел. Новгород, 2020. С. 27–42, 73–82.

⁵ Иерофей (Влахос), митр. Православная духовность / пер. с новогреч. М., 2009. С. 9.

стороны, подобное восприятие окружающей реальности и отношение к ней сродни феноменологической процедуре «вслушивания», «внятия», «усмотрения сущностей» а с другой — такой способ общения с миром (в том числе и с миром литературы) опирается на святоотеческую традицию познания как приобщения к Божественным логосам вещей. Такое приобщение возможно только в состоянии «сокрушенного сердца» или в стремлении к нему. Именно в этом состоянии и создается настоящая духовная проза. Авторское «сокрушенное сердце», изначальная установка на смиренное, но активное созерцание претворяется в особый образ повествователя, стремящегося приблизиться, прикоснуться к духовной реальности, дать ей «голос» и приобщить, насколько это возможно, к этому «голосу» читателя. Такая внутренняя доминанта повествовательных инстанций и стратегий — важнейшее качество литературной духовной прозы наряду с теми параметрами и характеристиками, которые были указаны ранее.

Литературная духовная проза — метажанровое явление, она включает в себя произведения различных жанров: миниатюры, фрагменты (П. Мамонов, о. Николай Германский, Ст. Минаков, Е. Домбровская), паломнические очерки (духовные странствия — Ст. Минаков, Вл. Крупин и др.), автобиографические рассказы и повести (о. Артемий Владимиров, Е. Домбровская, Ст. Минаков, А. и К. Смородины), библейский роман (Ю. Вяземский), метароман (Е. Домбровская), семейную хронику (Е. Домбровская), теологумен (М. Павлов), схолию (о. А. Дьяченко) и др.

Авторы, работающие в параметрах названного направления, обладают, как правило, яркой индивидуальностью, собственным стилем, собственным характером образности и письма.

К произведениям современной литературной духовной прозы можно отнести рассказы московского прозаика М. Павлова «Травиночка», «Нечаянная радость», «Воды отходят», «Михайлов день», «Костерчик», «У кануна» и некоторые другие, которые строятся на соединении содержательной плотности — за счет интертекстуальности, претворенной в «пластический синтаксис», — и дыхания, «воздуха», того, что делает их произведениями без «потолков» и что напрямую

связано с органикой духовного видения изображаемого. Рассказы практически не известны читателю, за исключением очень узкого круга литераторов и знакомых автора. Они публиковались в журналах «Москва», «Алтай»⁶. Собрана, но не издана книга рассказов.

Из краткой биографической справки: «Павлов Михаил Викторович родился в 1959 году в подмосковном Калининграде (ныне наукоград Королев). Учился на режиссерском факультете МГИКа. Служил в рядах ВС СССР на Северном Сахалине. В 1986 году поступил на филологический факультет МГУ им. М. Ломоносова. Сфера научных интересов — лингвопоэтический анализ текстов. Работал редактором в различных московских изданиях»⁷.

Другими словами, перед нами автор — профессиональный филолог, интеллектуал, за плечами которого хорошая литературоведческая и лингвистическая школа МГУ (занимался языком Б. Пастернака и М. Цветаевой), поэт — его стихи были материалом для разборов в семинарах, занимался в студии И. Волгина. Стихи свои не публиковал, сейчас оценивает их строго, как слабые. Судя по его прозе, наверное, можно полагать, что это субъективная оценка. Он, конечно, известен в Москве, в литературных кругах, долгое время работал редактором. Пишет прозу, рассказы, но публикуется очень мало. Все, что увидело свет, — это скорее заслуга его друзей. У Павлова собрана книга, но будет ли она опубликована — неизвестно.

Не так давно на своей странице в сети «ВКонтакте» прозаик опубликовал рассказы «Михайлов день», «Нечаянная радость», «Травиночка». Публикации вызвали серьезный интерес и большое количество откликов.

Сам же автор отреагировал таким образом:

Очень жалею, что стал публиковать здесь свою прозу. Конечно, тепло и радостно, когда тебя благодарят другие люди, тем более, люди,

⁶ См.: Москва. 2017. № 10. С. 109–133; Алтай. 2018. № 3; 2019. № 2: Журнальный мир. Павлов Михаил. URL: <https://журнальныймир.рф/content/travinochka-0> (дата обращения: 10.10.2023).

⁷ Алтай. 2018. № 3; 2019. № 2. Цит. по: Журнальный мир. Павлов Михаил. URL: <https://журнальныймир.рф/content/travinochka-0> (дата обращения: 10.10.2023).

которые сами талантливы, умны и много чего прочитали, но... очень много эмоций, сил и времени потрачено на общение вокруг «приятностей». Нет, я не скупой рыцарь, но это (публичность) — всё ж не мой путь и не моя методика. Писание прозы для меня — это возделывание собственной души. Ибо каждую минуту ты должен делать выбор между тем или иным словом (и выбор этот чаще всего именно нравственный, а не стилистический). А такой выбор, естественно, не может не сказываться на твоей же душе. И более того, если Бог знает даже намерения наши, тем более Он, конечно, читает и написанное нами. (Так мотивация постоянно писать и бесконечно править становится очевидной и даже единственной.) Тишины хочу, тишины! (Из личного архива, не опубликовано).

Такое высказывание можно расценивать как предельно выраженный вариант толкования творчества, которое, вероятно, близко многим авторам названного жанра и которое прямо связано со святоотеческой традицией и аскетикой. Творчество понимается не в привычном для нас смысле как игра воображения и реализация собственного «я». В отличие от игры воображения, дионисийского начала, которые трактовались как важнейшая, определяющая основа творческого процесса у античных философов, Ф. Ницше, Вяч. Иванова, Н. Бердяева и др., в таком понимании творчество тяготеет к духовной трезвости, к практике трезвения. Об этом писали святые отцы, называя творчество «духовным художеством», «твердым водружением помысла ума и стоянием его у двери сердца»⁸. Трезвение есть аскетическая практика «очищения сердца», путь смирения. Только в таком состоянии смиренного сердца можно услышать Божественные логосы вещей и обрести себя настоящего. Поэтому не так важно, дойдет ли продукт творчества до читателя — на все Божья воля, но при этом написанное, сказанное слово не пропадет, ибо «Бог сохраняет все».

⁸ Преп. Исихий, пресв. Иерусалимский. Преподобного Исихия, пресвитера Иерусалимского, к Феодулу душеполезное и спасительное слово о трезвении и молитве // Добротолюбие. Т. 2, гл. 15 : Азбука веры. Православ. 6-ка. Сборники, Добротолюбие. URL: azbuka.ru (дата обращения: 11.08.2022).

Павлов замечает:

Я нашел мотивацию именно в самоумалении. Я не ищу — ни друзей, ни подписчиков, ни читателей, ни премий, ни книг. Мне с самим собой тихо и хорошо. Вы это знаете и ругаете меня за это — быть может, и правильно! Но... это мой способ существования (из личного архива, не опубликовано).

Подобная позиция самоумаления не только проясняет желание Павлова *не публиковаться*, но и помогает понять то, о чем и о ком написаны его рассказы.

Обратимся к одному из наиболее показательных и совершенных из них — к рассказу «Травиночка». Значим и концептуален заголовок. В тексте рассказа есть лирическое пояснение, возвращающее нас к евангельскому тексту:

Боже мой, Боже! Почти два тысячелетия прошло с того дня, как Ты обещал обступившим Тебя в Капернауме, что всякого человека, верующего в Тебя, воскресишь в день последний. Но что мы пред очами Твоими, когда и тысяча лет Тебе, как день вчерашний, прошедший? Трава мы. Утром вырастаем и цветем, а к вечеру уже подсекаешь Ты нас, и засыхаем. Тьмы и тьмы травиночек безвестных срезал Ты за эти тысячелетия, тьмы и тьмы их запахал плуг Господень «в землю туюжде». Что, кроме любви и памяти, можем мы противопоставить нетерпеливому ожиданию обетованного дня? И не есть ли воспоминание уже воскресение? А если есть, то в тот день, когда и меня запашешь Ты плугом своим, что тогда написано будет обо мне в смертных списках, и где обрящуся аз? Кто будет стоять подле меня в такой же точно час? Кто вспомнит, кто воскресит меня?⁹

Другими словами, этот лирически выразительный фрагмент в соединении с названием отсылает читателя к псалму № 102: «Чело-

⁹ Павлов М. Травиночка // Алтай. 2019. № 2. Цит. по: Журнальный мир. Павлов Михаил. URL: <https://журнальныймир.рф/content/travinochka-0> (дата обращения: 10.10.2023). В дальнейшем рассказ цитируется по этой публикации.

век, яко трава дние его, яко цвет селный, тако оцветет: яко дух пройде в нем, и не будет, и не познает ктому места своего» (Пс. 102:16).

Толкование пр. Иоанна Кронштадского, точно отражающее пафос рассказа, звучит следующим образом: «Итак, человек сам по себе ничто: он как персть или земля, как трава, как цветок полевой, скоро отцветающий: вышел из него дух — и не стало человека и следов его не осталось. Но он и велик и блажен, если боится Бога и хранит Его заповеди»¹⁰. Речь идет о необходимости стяжания смирения, необходимости понимания своего места в мире, обретения такого понимания как важнейшей вехи духовного пути человека. Заметим при этом, что рассказ назван не просто «Трава» и даже не «Травинка», а «Травиночка». И эта форма, безусловно, носит смыслопорождающий характер, обозначает ту интонацию особой нежности, которая связывает духовно близких людей. И такая интонация нежности, любви повествователя к героине становится определяющей, рассказ излучает живые волны любви.

Он открывается двумя эпиграфами, как будто по содержанию прямо противоположными, исключаящими друг друга:

Не стоит... селение без праведника.

Народное поверье.

Выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный.

Евангелие от Луки, 5:8.

Тема смирения, обозначенная заголовком, высвечивается сложностью и тонкостью как будто бы контрастного соединения в одном контексте праведника и грешника, но грешника, что принципиально важно, который искренне сознает себя таковым. На самом деле здесь отчетливо проявлена христианская антиномика: праведник не может не сознавать себя грешником. Именно в таком ключе выстраивается образ главной героини, разворачивается сюжет ее жизни и взаимоотношений с другими людьми. Главная героиня — Бабманя, жительница деревни Кутырки, самогонщица.

¹⁰ Толкования стихов. Пс. 102: 15–16, Ветхий Завет // Синодальный перевод Библии. URL: <https://azbyka.ru/biblio/in/?Ps.102:15-16> (дата обращения: 10.10.2023).

Замечательно выписанный ее портрет предваряет рассказ о ней и о ее судьбе:

Было ей тогда за пятьдесят. Худая, низенькая, шустрая, как лесной ручеек. Жила одна и замкнуто — у себя принимала неохотно и по гостям не разгуливала. И замуж не ходила. И детей Бог не дал. Всё лётала, как юница. Всё молчком, всё с улыбочкой куда-то внутрь себя. Глаза светло-серые, невзрачные, как речной песок, а в глубине печаль омутная — стоит, леденеет.

Бабманя — самогонщица особая, гонит самогонку качественную, за работу ею не расплачивается, детям не продает и, как отмечает поведствователь, во многом сохраняет здоровье односельчан, спасая их от паленого алкоголя. Образ жизни у нее аскетический: одна и та же юбка, одни и те же кофта и платок многие годы, питается более чем скромно. После ее смерти стало известно, что практически весь свой доход она тайно, чтобы никто не знал, передавала на нужды местной церкви. Много в храме приобретено или построено на ее сбережения. Будучи человеком религиозным, в церковь Бабманя не ходила, потому что была убеждена: таким грешникам, как она, в церковь ходить нельзя, недостойны. Она даже молилась, закрыв глаза: стыдно из-за собственного достоинства. Можно было бы посчитать такое поведение за гордыню, если бы не искренность и убежденность героини, что так и следует в ее обстоятельствах поступать:

И не давая мне слова вставить, объяснила она себя — как-то грустно и безнадежно, как о деле, давно решенном. Я, говорит, грешница, как мне в церкви быть? Что-то люди подумают, юбку новую нацепила, явилась бесстыдная. Пред Христом красуется, свечки Ему ставит. Но мы-то знаем, откуда она деньгú на эти свечки берет. В церкву, Мишаня, добрые люди ходят, порядочные. Их Господь и ждет, им Он и рад. А я что? Темная бабка. Самогонщица. Дура, прости Господи, несуразная — вот и нельзя мне в церкву...

Показательно, что, моделируя рассказ Бабмани, автор использует форму несобственно-прямой речи, что означает высокую степень его «включенности» во внутренний мир героини, желание понять, вникнуть в то, какой человек перед ним, что движет таким необычным ее поведением.

Герой-повествователь, сосед Бабмани, младший друг, интеллигент, купивший рядом с ней дом, пытается ее урезонить, говорит о Христе, который пришел в мир спасти именно грешников. После этого разговора Бабманя просит Михаила (знак автобиографизма) купить ей Евангелие, но в церковь так и не идет.

Главное событие рассказа связано с уходом Бабмани. Как русский православный человек, она сделала необходимые приготовления к собственной смерти, дала наставления и тихо скончалась в своей избе. Это событие высвечивает правду не только о ней, но и о тех, кто ее окружал, о сельском мире в целом, об отношении односельчан к героине. Все в едином порыве любви и благодарности сделали все возможное, чтобы достойно проводить Бабманю в последний путь. Символично, что при жизни не смешая быть в храме, Бабманя оказалась наконец в церкви. Ее отпевают по полному чину. Батюшка произносит очень важные слова:

«Сегодня мы прощаемся с рабой Божией Марией, — заговорил он, часто-часто моргая ресницами. — Вся жизнь ее прошла на наших глазах, все мы видели, как она живет. А что на душе у нее, никто не знал. И я тоже не знал! Потому что за те шесть лет, как осветили мы наш храм и возобновили служение в нем, ни разу не пришла она на исповедь, ни разу не открылась мне. Но я и без того всегда знал... — отец Сергей помолчал несколько, окинул взглядом прихожан. — Я знал, что едва ли среди нас, дорогие мои, найдется хоть один, кто сравнится бы с ней в смирении, в терпении, в имении страха Божия».

Самая главная христианская добродетель названа. Далее батюшка продолжает:

«И многое еще за эти пять лет сделали мы благодаря Марии <...>

Да ведь не в деньгах дело, дорогие мои, не в деньгах! Не она, так другой кто помог бы нам. Мы молились с вами, и так или иначе услышал бы Господь и устроил нужды наши. А в том дело, братья и сестры, что мы прощаемся сегодня с человеком, на котором сбылась первая заповедь блаженства, на котором сбылись и другие евангельские слова, которого правая рука не знала, что делает левая. И я прошу вас сейчас, братья и сестры, очень прошу вас! Давайте помолимся теперь о рабе Божией Марии со всяким усердием, на какое способны».

Проповедь священника продолжена выразительным фрагментом о соборной молитве, которой односельчане прощаются с Бабманей:

И плеснул с хоров, и поплыл над Бабманей девяностый псалом, заботливо покрывая ее от сети ловчи, и от словесе мятежна, и от сряща, и от беса. А раба Божия лежала среди храма, и оттого ли, что огонек ближайшей лампы, пробежав по нестройным рядам, зажег разом столько свечей вокруг, от другого ли чего, но лицо ее как-то вдруг потемнело и построжело. Будто силилась она, да не могла сказать: «Вот и батюшка тоже городушку нагородил... И к чему было?» А «Непорочны» все омывали и омывали неподвижное тело ее, как волны моря в безветрие аккуратно омывают мелкий камешек, схоронившийся за большим валуном. И «Самогласны» Иоанновы пеленали омытую новорожденную душу, как материнские руки пеленают драгоценное дитя своё. И в вышнем глазе хора всё слышался мне голосок ее надежды, устремленный к алтарю: «Буди сердце мое непорочно во оправданиях Твоих, яко да не постыжуся».

И я молился вместе со всеми за душу бабманину...

Автору удается в рассказе серьезные богословские аспекты жизни христианина облечь в художественную, поэтическую форму, соединив «пластическим синтаксисом» (термин М. Павлова) свое слово с библейским и святоотеческим.

Комментируя богословские вопросы, автор размышляет:

Святой Киприан пишет: «Вне Церкви нет жизни: дом Божий один, и никто не может где-либо спастись, как только в Церкви...». Все воцерковленные люди знают, что без исповеди и причастия невозможно «дотянуться» до Бога. А тут какая-то бабка, которая ни разу в сознательной жизни не исповедалась и не причастилась, которая не просто деревенская доярка или калашница, а самогонщица (!)... и столько почета ей — и от церковного причта, и от односельчан. И в самый покос встала деревня на сутки и «раззвонились в церкви, как на пасху». С какой стати, почему, чем заслужила? В противовес Бабмане, в самом конце рассказа выведены отец и сын Гадарины (прямая аналогия фамилии с гадаринским легионом из 5 главы Евангелия от Марка очевидна), которые как раз и недоумевают, почему этой бабке такой почет. Ведь у них, в отличие от одинокой самогонщицы, всё как положено — семейство большое и доброе, походы к обедне, отдача десятины... (из личного архива, не опубликовано).

Чем же спасемся — задается вопросом автор — хорошим поведением или самоотвержением, любовью, аскезой, самоумалением — старым шерстяным платком, щами да картошкой? Где Христос? С кем? Сложнейший вопрос, на который автор не спешит давать ответов.

В содержательной глубине своей рассказ включает нас в богословский спор, в многовековую дискуссию внутри церкви о всеобщем спасении, апокатастасисе:

Великие святые и христианские теологи — апостол Павел, Климент Александрийский, его ученик, первый библейский филолог Ориген (и «дети» его, Сковорода, Хомяков, Лесков...), Ириной Лионский, Иустин Философ, «отец отцов» Святитель Григорий Нисский, отчасти Исаак Сирий и множество других теологов и богословов разделяли идею апокатастасиса. «Христос пришел для апокатастасиса вольных и рабов, даруя одинаковое достоинство всем, кто соблюдает Его заповеди» (Иустин Философ о плате за работу в винограднике пришедшим в разное время) или «Бог хочет, чтобы все люди спаслись» (Послание ап. Павла к Тимофею).

С другой же стороны, сонм святых во главе с самим Иоанном Златоустом жестко опровергают их, утверждая, что никакого всеобщего спасения не будет, а будет, по слову Христа, «огонь неугасимый, где червь их не умирает и огонь не угасает (из личного архива, не опубликовано).

Автор признается, что, когда писал «Травиночку», держал в уме солженицынский «Матренин двор» (из личного архива, не опубликовано). Отчасти отголосок этого виден в первом эпиграфе: «Не стоит селение без праведника». Это, как мы знаем, первое название рассказа, которое Твардовский заменил на «Матренин двор».

Типологическое сходство этих двух рассказов очевидно, оно угадывается в схожести главных героинь — одиноких женщин, добрых, человечных, смиренных, с трудной судьбой, в самой расстановке персонажей (интеллигент — человек из простонародной среды), в сходстве топосов (деревенский мир, село, деревня) и т. п.

«Матренин двор», с легкой руки шестидесятников, считается (Андрей Синявский) «основополагающей вещью всей русской “деревенской литературы”», а сам Солженицын, как пишет Лидия Чуковская, «великим художником, человечным, возвращающим нам родной язык, любящим Россию»¹¹. Павлов полемизирует с этой точкой зрения. Он считает, что

...у Солженицына — типичная... позиция пришлого рассказчика, человека, на земле не работавшего, не погруженного в дела общины, общине даже противопоставленного! Это у всех шестидесятников, выбравшихся из-под «руин» сталинизма — общая греза, существующая исключительно в евроцентристской парадигме: свободная личность, гармонично развитая, талантливая в чем-то, гуманитарно ориентированная, призванная всё время реформировать, преобразовать косное, неповоротливое, бездарное общество» (из личного архива, не опубликовано).

¹¹ Анализ рассказа «Матренин двор». URL: <https://instile-podolsk.ru/matrenin-dvor-proniknovennyj-rasskaz-o-chelovecheskoj-sudbe> (дата обращения: 10.10.2023).

В сущности, Матрена видится Солженицину как одинокий деревенский «герой». Этаким романтизм в реализме! Есть праведник (высота!), и есть село (низость и серость). Многое из описанного в рассказе Солженицына он считает неверным, например, то, что пищу из города возят мешками:

Что-то везли, конечно, но в основном картошкой одной питались со своего огорода (что в солженицынских пятидесятых, что в моих девяностых, что и сейчас немало где), и ничего, не худели. И жизнь у нее тяжкая была — «муж без вести пропал, дети поумирали, жених хотел зарубить, голод, холод...». Да эта жизнь, с точки зрения городского интеллигента, диссидента, может, и тяжкая. А были ли в русских деревнях тогда избы, в которых жили иначе. (Моя бабушка, я пишу об этом в рассказе «Михайлов день», шестнадцать родила, а выжили четверо, репрессии были, те же голод и холод, а вспоминала жизнь свою с улыбкой и нежностью) (из личного архива, не опубликовано).

Автор недоумевает также, и с ним нельзя не согласиться:

И потом откуда эта жадность сельчан даже по отношению к собственной родне, мечты урвать побольше бревен в свою пользу... Да ведь неправда же! В одной фразе, часто повторявшейся моей бабушкой: «Да так-то ведь от людей стыдно!», я убежден, больше правды о жизни деревенской общины, чем во всем «Матренином дворе». Потому Кутырки мои копают могилу, и отпевают, и хоронят, и поминают Бабманю «на помочах», то есть общими усилиями, гуртом! И мне кажется, что настоящая русская деревня — это моя деревня, Кутырки, а не придуманное Александром Исаевичем Тальново. Другое дело, хватило ли литературного мастерства, чтобы теленок бодался с дубом (я этого совсем не утверждаю) <...> (из личного архива, не опубликовано).

Подводя итоги нашим предварительным размышлениям о проблеме, которая требует дальнейшего более основательного и системного осмысления, замечу, что автор, конечно, не поэтизировал и не утверждал идею спасения русского человека вне Церкви. Глав-

ное его стремление, как мне кажется, донести мысль о «пронзительной сложности» жизни православного человека, «пронзительной сложности» путей его к Богу и необходимости нашего смиренного понимания того, что не постичь нам сердечных глубин другого человека, ибо «человек смотрит на лице, а Господь смотрит на сердце» (1Цар. 16:7).

Этот рассказ о жизни и смерти необычной героини, по-особому воплощающий тему смирения и праведничества и рассмотренный в соотнесении с авторской позицией самоумаления, не только расширяет и углубляет наши представления о возможностях современной прозы, но и помогает понять природу творчества в контексте святоотеческой традиции.

Глава 5

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЕКТ «АНОНИМУС»: ТЕХНОЛОГИЯ ПОДМЕНЫ

Маскульт, существующий не менее тридцати лет как равноправная (если не доминантная) составляющая отечественного культурного пространства, по-прежнему остается предметом неоднозначных оценок со стороны гуманитарного сообщества. В какой-то степени прав А. Рейтблат, не без сарказма заметивший, что до сих пор «отечественные литературоведы поглощены Гоголем и Достоевским, Булгаковым и Ахматовой, а то, что читается большей частью населения, презрительно именуется “чтивом”, не заслуживающим траты времени и исследовательских усилий»¹. Более того, весьма устойчивой остается давняя традиция не только игнорирования, но и крайне негативного восприятия «индустрии культуры», т. е. производства низкопробного «чтива», и ее влияния на духовно-нравственное состояние общества. Критика потока массовой литературы многоаспектна: от неизбежного снижения авторитета писателя в социуме до угрозы исчезновения феномена «читающая Россия», замены читателя-сотворца читателем-библиоскопом, т. е. «поколением имитаторов, которые активно пользуются книгами, то и дело обращаются к ним, любят рассматривать, хотя и обсуждать, но гораздо реже... читают»². Одной из важнейших претензий к массовой литературе стала констатация неуклонного движения к деперсонализации искусства, а значит, стирания личной ответст-

¹ Рейтблат А. Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница // НЛО. 2006. № 1. С. 405.

² Щербинина Ю. В. Время библиоскопов: Современность в зеркале книжной культуры. М., 2016. С. 5.

венности за Слово, написанное или воспринятое, что обнаруживает себя в «оксюморонном характере семантики» ставшего привычным словосочетания «массовая литература». Как справедливо отмечают в своем докладе «Массовая литература: художественный феномен и дисфемизм» В. В. Волков и Н. В. Волкова, происходит «соединение несоединимого»: «...прил. *массовый* отсылает к представлениям об унифицированном, типовом, “анти-индивидуальном”, тогда как сущ. *литература* — напротив, к представлениям об индивидуально-специфическом, лично неповторимом. “Массовая литература” ориентирована на деиндивидуализированного “человека толпы”»³. Одновременно с критикой масскульта со стороны традиционной филологии в последнее десятилетия появились монографии и учебники, посвященные системному описанию характерологических особенностей массовой литературы, особенностям ее функционирования, закономерностям построения. Можно констатировать, что формируется серьезная научная школа, пристально изучающая специфику масскульта в его отечественном изводе⁴.

И критики, и систематики массовой литературы при всей разнице целевой установки (разоблачить или описать) принципиально сходятся в одном: массовая литература — реальность, которая существует, с которой необходимо считаться, поскольку она значительно, если не радикально, меняет важную для культуры социума систему *автор — произведение — издатель — читатель*.

Предлагаемый аспект исследования — анализ актуального движения от качественной беллетристики к масскульту, истории тиражирования приемов уже не элитарной, но миддл-литературы, инициирует обращение к методологии интенсивно развивающейся ветви филологии — социологии литературы, изучающей статус

³ Волков В. В., Волкова Н. В. Массовая литература: художественный феномен и дисфемизм // Культурные индустрии в институтах общества потребления : материалы Всерос. науч. конф. В. Новгород, 7–8 апр. 2020. В. Новгород, 2020. С. 23.

⁴ См., например: *Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А.* Массовая литература сегодня. М., 2010; *Черняк М. А.* Массовая литература XX века. М., 2013; *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2010.

литературы и способы ее функционирования в зависимости от изменений, происходящих в обществе.

В условиях рыночной конкуренции явственно меняется роль писателя: от *властителя дум, кумира публики, духовного авторитета* к *публичной личности, маркетологу, имиджмейкеру*. Расширение системы амплуа современного автора — *телеведущий, блогер, стример, политик, журналист* и т. д. — подкреплено существенным изменением роли издательских институтов, значимость и функциональность которых не только изменилась, но явственно возросла: от *раскручивания и продвижения* автора до создания / ниспровержения литературных репутаций. Так, например, издательства активно занимаются литературным брендингом благодаря весомости их слова в выдвигании и присуждении литературных премий разного достоинства и разнообразной тематической направленности.

Возможно, наиболее напряженные дискуссии, происходящие в современном гуманитарном сообществе, вызывает вопрос о качестве/статусе современного читателя. Вопрос можно сформулировать следующим образом: наша страна из читающей России превратилась в Россию, пишущую посты, комменты, ставящую лайки и оценивающую прочитанное (нередко в варианте дайджеста) системой эмодзи.

Литературно-издательский проект «Анонимус», учитывая историю его замысла, реализации и функционирования в читательской среде, является репрезентативным материалом для исследования проблемных узлов, связанных с динамикой системы *автор — текст — издатель — читатель*, характерной для современной литературной среды.

В 2022 г. издательство «Литрес» запустило новый литературный проект «Анонимус»: анонсировалась публикация серии детективных романов, авторы которых анонимны, их имена будут скрыты вплоть до момента издания последней книги серии. Читателям предлагалось не только оценить оригинальность сюжета, но и самим почувствовать себя в роли детективов и разгадать главную интригу: принадлежат произведения перу одного автора (и кто это) или же над серией работал творческий коллектив писателей (и кто они)?

Таким образом, издательство использует сильный рекламный ход, интригуя читателя, вовлекая его в игру-соучастие. Победителю максимально точной и полной «угадайки» автора/авторов детективной серии обещан достойный приз. В первой книге серии «Дело Зили-султана» (всего их первоначально анонсировалось тринадцать, по одной каждые два месяца, проект был рассчитан на два года) дана аннотация проекта: роман открывает уникальную серию, «...в которую войдут детективные романы, связанные между собой главными героями и сюжетной линией. Авторство этой серии будет раскрыто лишь после издания завершающей книги. Таким образом, читателям предстоит не только оценить оригинальность сюжета, но и самим почувствовать себя в роли детективов и разгадать главную интригу: принадлежит произведение перу одного автора или над серией работал творческий коллектив писателей?»⁵.

Издательство четко выполнило свое обещание: каждые два месяца выходило по одному роману проекта. К февралю 2024 г. вышли все тринадцать книг «Анонимуса»: «Дело Зили-султана», «Тайный дневник Михаила Булгакова», «Камень погибели», «Приключение Бодхисаттвы», «Дело черных дервишей», «Дело двух Феликсов» (все в 2022 г.), «Хроники преисподней», «Дело наследника цесаревича», «Гибель Сатурна», «Сокровища ханской ставки», «Дело Саввы Морозова», «Дело побежденного бронтозавра» (все в 2023 г.), «Дело бога Плутоса» (2024).

Но проект на этом, к удивлению (а возможно и к удовлетворению) читателей, не завершился. Тринадцатая книга серии оказалась не последней, закрывающей серию, как было объявлено в самом начале, а открывающей новый, третий сезон. И начинается детектив со случайного обнаружения на блошином рынке в Париже коробки с якобы утраченными зашифрованными рукописями Загорского, что сюжетно оправдывает появление последующих книг. ТАСС, информируя о новой книге серии, при этом ссылаясь на пресс-службу «Литрес», сообщает, что за два года с момента старта первого сезона цикл стал бестселлером книжного сервиса

⁵ *Анонимус. Дело Зили-султана. М., 2022. С. 4.*

«Литрес». Всего продано более 100 тыс. экземпляров цифровых книг. «Анонимус» вошел в топ-10 самых популярных авторов детективного жанра на «Литрес» в 2023 г. по совокупному количеству проданных экземпляров книг, обойдя таких популярных авторов, как Стивен Кинг и Татьяна Полякова. По итогам января 2024 г. книга «Дело побежденного бронтозавра» входит в топ-3 продаж произведений в детективном жанре⁶. По инсайдерской информации проект уже ориентируется на серию из 30 книг. В 2024 г., кроме названной книги, вышли «Выжига, или Золотое руно судьбы», «Бедная Лиза», «Каирский дебют. Записки из синей тетради», «Калифорния на Амуре» и «В. В. Тетрадь с рисунками на полях».

Наблюдение над проектом позволяет сделать еще одно предположение: в современном литературном и книжно-издательском пространстве применяются не только открытые рыночно-маркетинговые приемы продвижения *творческого продукта*, но и скрытые, более сложные механизмы подмены явления его симулятивным вариантом.

Литературная репутация → литературный бренд

После анонсирования проекта «Анонимус» и выхода первой серии книги не без инициирования издательством была развернута система отзывов, постов и комментариев читателей, главным дискуссионным вопросом которой ожидаемо стал вопрос «кто же автор?». Интенсивность интернет-обсуждения, усиливающаяся при появлении каждого нового «Дела о...», свидетельствует о том, что проект несомненно заинтересовал как любителей жанра ретродетектива, так и поклонников Б. Акунина⁷, поскольку сразу был «считан» намек на возможное участие в проекте (дискутировалась степень участия: от разрешения / патронирования до написания некоторых книг / глав) самого мэтра. В результате оформились следующие версии авторства: один автор, идущий по пути стилизации (не всегда удачной) ретродетектива Б. Акунина; это «шутка мэтра»,

⁶ См.: ТАСС. 2024. 12 сент.

⁷ Борис Акунин (настоящее имя — Григорий Чхартишвили) признан иноагентом в РФ, внесен Росфинмониторингом в перечень террористов и экстремистов.

в духе тех произведений писателя, где он публикуется не под своим знаменитым псевдонимом; это группа разных авторов, так или иначе связанных с АСТ и «Литрес». Среди литераторов, которые могли бы написать подобный текст, называли Г. Зотова, А. Белянина, Н. Свечина, А. Маринину и др.

Апелляция к Б. Акунину, за двадцать пять лет работы в литературе получившего репутацию⁸ самого *лучшего, раскрытого, популярного* автора в жанре исторического детектива, безусловно, одна из главных причин коммерческой состоятельности проекта.

Моделирование «Анонимуса» строится на точном, по возможности, воспроизведении авторско-издательского экспериментирования Акунина-беллетриста. Симптоматично, что одно из первых определений авторской деятельности как проектной возникло именно по отношению к этому писателю в то время, когда одна за другой стали выходить книги о сыщике ЭрASTE Фандорине: «Б. Акунин прежде всего — литературный проект, выстроенный по всем правилам современного коммерческого проекта. Вплоть до ставшей уже традиционной установки на игру и интриги, связанной со скрываемой личностью автора...»⁹.

⁸ Термин «литературная репутация» был введен в литературоведение около ста лет назад И. Н. Розановым, полагавшим, что история создания / разрушения литературных репутаций — важная задача филологии (см.: *Розанов И. Н. Литературные репутации.* М., 1929). И. Е. Гитович под литературной репутацией понимает «сложившееся в общем культурном сознании мнение о писателе и его месте в литературной иерархии, так или иначе влияющее на установку восприятия его следующими поколениями» (*Гитович И. Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского двадцатого века: реальность и aberrации (К постановке вопроса) // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 4 : Современные аспекты исследования (2000–2020) : антология.* СПб., 2002. С. 748–749). А. Рейтблат определяет литературную репутацию как «представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели). Существование литературных репутаций необходимо для структурирования литературной системы, поддержания внутрилитературной иерархии, обеспечивающей ее функционирование и динамику» (*Рейтблат А. М. Как Пушкин вышел в гении : ист.-социол. очерки о книжной культуре пушкинской эпохи.* М., 2001. С. 51–52).

⁹ *Шаманский Д. В. Plusquamperfect // Мир русского слова.* 2002. № 1. С. 75.

Во-первых, проект осуществляется в рамках институций, с которыми давно и постоянно работает Б. Акунин (издательство АСТ и компания «Литрес»).

Во-вторых, полностью повторен алгоритм издания, апробированный Акуниным: яркая рекламная компания — дорогое издание бумажной книги — аудиокнига (в исполнении Александра Клюквина, который озвучивает все книги Б. Акунина) — электронная книга по абонементу.

В-третьих, узнаваемое и качественное полиграфическое оформление книги, по стилистике близкое бренду «Фандорианы», книги, которую «не стыдно взять в руки»¹⁰. Соотнесенность нового проекта с проектом Б. Акунина усилена маркетингом книжных магазинов, на полках которых книги «Анонимуса» стояли до определенного времени рядом с изданиями Акунина, благо оба проекта на «А».

В-четвертых, интрига таинственного авторства, стимулирующая читателей на приобретении все новых книг, чтобы в конечном счете сложить полный пазл, сопровождается объявлением конкурса на победителя, угадавшего автора / авторов. Надо сказать, что читатели Б. Акунина это тоже проходили: и обещание приза (кольца невероятной стоимости) при условии разгадки зашифрованного смысла фрагмента романа «Ф. М.», и многочисленные отгадки блога писателя «Любовь к истории».

В-пятых, повтор издательской стратегии, свойственный Б. Акунину, поддержан структурной имитацией его детективного проекта. Прежде всего, это, конечно, сериальность, обеспеченная «жестким синтаксисом» сюжетно-композиционного построения. Старший сле-

¹⁰ Сам Г. Ш. Чхартишвили, заместитель главного редактора «Иностранной литературы», филолог, японист, известный переводчик, автор литературно-критических и публицистических статей, объяснил в одном из интервью, как стал автором популярных детективов: «Я вообще начал писать отчасти оттого, что моя жена и ее высокообразованные подружки любят детективы, а когда едут в метро — держать в руках глянцево-обложки с обнаженными блондинками и окровавленными кинжалами стесняются и заворачивают в газетку. Хотел написать такие детективы, которые можно в газетку не заворачивать». — Цит. по: *Вербицева А.* Так веселее мне и интереснее взыскательному читателю // Независимая газета. 1999. 23 дек. URL: https://www.ng.ru/person/1999-12-23/1_akunin.html (дата обращения: 12.08.2024).

дователь Орест Волин (реплика к Фандорину) обращается к генералу в отставке Воронцову, который расшифровывает очередную порцию записок надворного советника, сыщика Нестора Загорского. Основное действие романов — грань XIX–XX вв. Расследование сыщика проводится совместно с его помощником китайцем Ганзалином (реплика к Масае). Запутанное дело раскрывается, действие романа возвращается в современность. В романах действуют два сквозных героя, повторяются фоновые. Жанр исторического детектива Б. Акунина клонируется геолокационно: Запад — Россия — Восток.

Ю. В. Щербинина в книге «Время библиоскопов: Современность в зеркале книжной культуры» приводит досадливые реплики современных популярных авторов: «Для меня ‘Метро-2033’ не бренд, а мир!» — уверенно заявляет Дмитрий Глуховский¹¹. “Крайне неприятно признавать, что твое имя — бренд”, — с горечью заключает Людмила Улицкая¹²¹³. Думается, Б. Акунин не повторил бы досадливые слова процитированных авторов, поскольку, конечно, он создал бренд «Б. Акунин», но он создал и литературную репутацию, не останавливаясь на поприще беллетристики или качественного масскульта, но работая над писательским именем, под которым выходят такие серьезные книги, как «Семейный альбом» и «История Российского государства».

Литературная мистификация → маркетинговая мистификация

Способ моделирования и техника продвижения проекта «Анонимус» заставляют думать, что перед нами еще один случай традиционной литературной мистификации, важнейшим признаком которой является псевдонимная игра. Образец проекта — Б. Акунин — использовал все существующие модели литературных псевдонимов: имиджевую — «сотворение писательской легенды и автомифологии»¹⁴, когда взял свой первый псевдоним, чтобы

¹¹ Признан иноагентом в Российской Федерации.

¹² Признан иноагентом в Российской Федерации.

¹³ Щербинина Ю. В. *Время библиоскопов*. С. 225.

¹⁴ Там же. С. 306.

скрыть «непродаваемую» грузинскую фамилию. Функциональную, которая «...преподносит псевдоним как особый формат творческого самовыражения, а его носителя — как своеобразного функционера от литературы. Вымышленное имя позволяет разделить сферы деятельности: собственно сочинительство и, допустим, наука, журналистика, преподавание, издательское дело, литературная критика»¹⁵. В случае с Б. Акуниным это издательская, редакторская и переводческая деятельность. Но, пожалуй, самая разработанная им модель — проективная, которая «делает псевдоним публичной проекцией какого-то периферического, маргинального или пограничного элемента авторского “Я”, который изначально скрыт от читателя и, возможно, даже не всегда полностью осознается самим сочинителем»¹⁶. Симптоматично, что одна из ранних рецензий, посвященная автору «Фандорианы», называлась «Борис Акунин: литературный проект или ловкая мистификация?»¹⁷. А в одном из своих интервью Б. Акунин указывает основные причины, по которым он решился на псевдонимы: «Нежелание попасть в дурацкую ситуацию — вот что было главным. <...> В моем случае это мне нужно еще и для того, чтобы обозначить перед читателем правила игры. Если текст подписан фамилией Акунин, ждите развлекухи. Если фамилией Чхартишвили — это уже не беллетристика, так что не взыщите за занудство»¹⁸. Но важнейшей, думается, остается причина, связанная с многовекторностью движения писателя, его постоянным стремлением не наскучить ни читателю, ни, главное, себе: «Новое имя тождественно обновлению сути». Отсюда появление текстов под псевдонимами Ан. Брусникин (исторические приключенческие романы) и А. Борисова (женская проза). Псевдоним возникает там и тогда, где и когда меняется ракурс и оптика

¹⁵ Шербинина Ю. В. Время библиоскопов. С. 307.

¹⁶ Там же. С. 308.

¹⁷ Бендерский Я. Борис Акунин: литературный проект или ловкая мистификация? // RELGA : науч.-культурол. сетевой журн. 2006. № 23 [145]. URL: <http://www.Relga.ru> (дата обращения: 12.08.2024).

¹⁸ Интервью «Григорий Дашевский — Григорий Чхартишвили: новое имя тождественно обновлению сути» // Weekend. 2007. 12 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/837630?ysclid=m32qhr11x0560741699> (дата обращения: 12.08.2024).

письма, и в этом аспекте псевдонимная игра Б. Акунина может быть рассмотрена как пример персономаркетинга, в рамках которого удачно соединяются как внутренне-психологические установки творческой личности, так и читательские ожидания. Одновременно интенсивность псевдонимного речетворчества Г. Чхартишвили / Б. Акунина является бесспорным знаком интеллектуально-личностной интриги автора, в которой важен не только автомаркетинг писателя, но и его творческая автоидентификация. Таким образом, писатель балансирует между псевдонимной игрой и традиционной литературной мистификацией, которая предполагает «создание стилистической манеры и творческого образа мнимого автора»¹⁹.

Проект «Анонимус» ориентирован скорее не на литературную, но на маркетинговую мистификацию, предполагающую маркетинговый ход, основанный на некоей сенсации, которая в итоге оказывается весьма слабо связанной с самим продвигаемым продуктом. Маркетинговая мистификация, с точки зрения исследователей этой области, как правило, является прелюдией к презентации самого продукта и существует в обществе некоторое время без привязки к нему. Ее назначение — вызвать интерес, заинтриговать, создать резонанс.

Современный исследователь книжного рынка называет это явление «литературным клонированием», т. е. сознательным «...созданием глубоко вторичных текстов, копирующих узнаваемые содержательные, композиционные, стилевые элементы популярных произведений. В этом значении понятие *литературный* клон стало уже почти термином, вошло в издательско-писательский обиход»²⁰. В качестве примера можно назвать сравнительно недавно появившегося на книжных полках автора А. Бакунина.

В связи с проектом «Анонимус» замена литературной мистификации мистификацией маркетинговой рождает некоторые вопросы: каково соотношение беллетристики — миддл-литературы — массовой культуры? Каковы современные имитационные практики российского

¹⁹ Гришунин А. Л. Мистификации литературные // Лит. энцикл. словарь. М., 1987. Стб. 222.

²⁰ Щербинина Ю. В. Время библиоскопов. С. 243.

масскульта? Сферы влияния и распространения этих страт культуры весьма близки и находятся в прямой зависимости от целеполагания. Установка на коммерческий успех существенна, но беллетристика все же предполагает определенный эстетический уровень реципиента (= чтение); масскульт менее требователен к потребителю / покупателю (= читиво).

Автор → аноним

В проекте «Анонимус» осуществляется попытка имитации художественного почерка / письма Б. Акунина. И здесь, на наш взгляд, становится очевидным, что маркетинговая мистификация в итоге действительно оказывается весьма слабо связана с самим продвигаемым продуктом, что было зафиксировано многими потребителями (некоторые характеристики из читательских отзывов: акунинский конвейер, акунинский фастфуд, реплика к бренду «Акунин», а также, менее оценочно: фанфик, пародия). Вышедшие книги позволяют дать общую характеристику серии с точки зрения художественной состоятельности. Прежде всего, очевидно, что разнообразные «Дела...» написаны отнюдь не одной рукой, отсюда — бросающаяся в глаза эстетическая неравноценность и стилевая разнонаправленность поставляемых текстов, которых, впрочем, все же объединяет один общий признак — отсутствие «легкого пера», столь необходимого беллетристической продукции. Обрисовка характеров главных героев, старшего следователя Ореста Волина, его прямого начальника полковника Щербакова, его учителя генерала в отставке Воронцова (все это персонажи прологовых и финальных фрагментов книг, действие которых происходит в современности), а также статского советника Нестора Васильевича Загорского, раскрывающего сложные уголовные, а чаще уголовно-политические дела главным образом начала XX в., и его помощника Ганцзалина, ослаблена, отношения главных героев не вызывают симпатии, поскольку неопределенны и психологически не мотивированы. Повествование информационно перегружено, неуклюже использованы экзотизмы, текст сопровождается разветвленной системой ссылок, не только содержащих перевод иностранных слов и выражений, но и объясняющих исторический

фон, дающих страноведческие комментарии, растолковывающих назначение предметов иной культуры и т. д. Обилие внетекстового комментария — знак неспособности писать так, чтобы читатель мог понимать множественность значений, исходя из общего потока текста. Вот пример из книги «Дело Саввы Морозова», действие которой происходит в 1905 г. На десяти страницах главы «Волшебник революции» размещены шесть ссылок: от реплики (едва ли нужной) «Стрэнд — центральная улица Лондона»²¹ до оценочного комментария: «Кровавое воскресенье — состоявшийся 9 января 1905 года в Санкт-Петербурге жестокий разгон шествия петербургских рабочих, собиравшихся вручить императору Николаю Второму коллективную “Петицию о рабочих нуждах”. Считается, что именно Кровавое воскресенье, повлекшее гибель сотни с лишком человек, послужило толчком к началу первой русской революции»²².

Немотивированные подробные описания места действия, отсутствие напряженных диалогов, «застревание» на предметном ряде, пространные историко-географические экскурсы (см., например, книги, посвященные «тайнам» Востока: «Камень погибели», «Дело черных дервишей», «Приключения Бодхисаттвы») ведут к нарративной ретардации, ослаблению динамики, расползанию интриги, т. е. ко всему, что так вредит детективному жанру.

Но проект делается «под Акунина», и попытки интертекстуальной игры, столь свойственной его творчеству, предпринимаются в некоторых книгах серии. Однако интертекстуальность в проекте понята как прямая цитата, в лучшем случае — парафраз. Так, в, возможно, наиболее удачной книге проекта «Тайный дневник Михаила Булгакова», которая обнаруживает отличное знание и Булгакова, и Акунина и одновременно апеллирует к «Мастеру и Маргарите» и «Зойкиной квартире», мемуарам о писателе, событиям его биографии 1920-х гг., интертекстуальная игра представлена весьма незамысловато: «Он не доктор, — кричала Тася, — он беллетрист. А беллетристы не горят, вы слышите, не горят»²³.

²¹ *Анонимус*. Дело Саввы Морозова. М., 2023. С. 15.

²² Там же. С. 21.

²³ *Анонимус*. Тайный дневник Михаила Булгакова. М., 2022. С. 23.

Самое существенное здесь то, что, в отличие от литературного предшественника (вдохновителя), авторы проекта «Анонимус» не держат детективную интригу. «Акунин — блестящий профессионал детективного жанра. <...> Ни одно убийство, а их множество на страницах романов точно вписывается в общий сюжет. И только в самом конце, по железным законам жанра, читатель открывает истину»²⁴. Более того, исторические детективы Б. Акунина относятся к числу наиболее часто перечитываемых, как книги Агаты Кристи, Жоржа Сименона, Рекса Стаута. Процитированный выше критик, явно предвзято относящийся к Акунину (а таких немало), с удивлением замечает в связи с Фандоринским циклом: «Оказалось, что создатель проекта — отменный писатель. Точный в деталях и описаниях, интересный, увлекательный, работающий с тщательно выверенным историческим материалом, где хорошо выписанные детали не заслоняют чудесной общей исторической панорамы. Акунина можно не только с наслаждением читать, но и даже перечитывать. Потому что уже через несколько страниц повторного чтения ты снова с головой погружаешься в его акунинский мир и как будто забываешь о том, что когда-то был здесь»²⁵. Перечитывать романы серии «Анонимус» потребности не возникает, и вообще, судя по отзывам потребителей, их предпочитают изначально не читать, но слушать в исполнении блистательного Александра Клюквина, способного сделать приемлемым любой текст.

Надо отдать должное: авторы проекта не рассчитывают на длительную жизнь романов серии, отчетливо понимая, что книги будут активно покупаться пока авторство неизвестно, и постоянно подчеркивают в аннотациях то, что движет проектом: «Продолжение проекта АНОНИМУС погрузит вас в атмосферу Востока начала XX века, богатого на шпионские истории и дипломатические хитрости. Но главная загадка — кто же скрывается за псевдонимом

²⁴ Бендерский Я. Борис Акунин: литературный проект или ловкая мистификация?

²⁵ Там же.

автора?»²⁶; «Читайте продолжение проекта АНОНИМУС и стройте собственные догадки, кто скрывается за псевдонимом»²⁷.

Нельзя оспорить и того, что проект чрезвычайно удачно назван. Во-первых, это не столь явное, но все же считываемое благодаря анаграммированию обращение к праавтору. Во-вторых, учитывается и современная постмодернистская толерантность к любой вторичности. В-третьих, название абсолютно согласуется с правилами интернет-среды, ее никами и аватарами, и ник «Анонимус» становится своеобразным аналогом коллективного творчества по типу сетевых анонимных сообществ.

Наконец, деперсонализация, стертость личности, отсутствие индивидуальной манеры письма — знак современного масскульта, который претендует, прежде всего, на коммерческий успех.

Необходимо подчеркнуть, что личность и творческое поведение Г. Ш. Чхартишвили провоцируют на имитацию и тиражирование его деятельности. В интервью А. Вишневному Б. Акунин признается: «В идеале я бы хотел придумывать сюжеты и проекты и иметь каких-то, я не знаю, напарников, подельников, которые могли бы все красиво и изящно прописывать на бумаге. Но поскольку этого нет, все приходится делать самому. Хотя я уже устал от слов»²⁸. Думается, Акунин несколько лукавит: в начале десятых годов он, устав от детективов, задумывает совершенно иные проекты. Не как беллетрист. В «невежливых книгах» он выступает как писатель, в исторических — как историк. В начале двадцатых выходит его книга «Русский в Англии. Самоучитель по беллетристике», которую можно рассматривать как акт профессиональной самоидентификации, поскольку под видом жанра «самоучителя по беллетристике» писатель раскрывает свою «творческую кухню», делится своими наработанными за многие годы рецептами по изготовлению качественного беллетристического текста. Продолжением «Самоучителя», возможно, стала переписка с теми добровольными учениками, ко-

²⁶ *Анонимус*. Камень гибели. М., 2022. С. 4.

²⁷ *Анонимус*. Тайный дневник Михаила Булгакова. С. 4.

²⁸ *Вишневецкий А.* Сквозь призму детектива: Мир романов Бориса Акунина и Леонида Юзефовича. М., 2011. С. 127.

торые наиболее талантливо выполнили уроки мэтра. Не исключено, что «напарников» он нашел, но найти того / тех, кто может «красиво и изящно» имитировать не только элитарную литературу (как сам Б. Акунин), но и беллетристику, сложно. Для этого необходимо то свойство, которое все больше уходит при оценке современного письма, — нужен талант. А если его нет, в ход идет точно просчитанная технология подмены, гарантирующая коммерческий успех.

И если соглашаться с теми исследователями, которые твердо стоят на позиции негативной оценки сути и функций масскульта, то исключительно в отношении безусловной актуальности понятия «талант», точнее, в его определенном забвении. Противопоставляя категории «творчество» и «креатив», Ю. Щербинина справедливо констатирует: «Размылись критерии отбраковки некачественных текстов, прагматика восторжествовала над эстетикой. Средний коэффициент качества произведения нынче рассчитывается по формуле “трех П”: престижность + популярность + продаваемость»²⁹. Торжество прагматики, замена таланта успехом, творчества креативностью имеет свой яркий языковой маркер: словосочетание *производство текстов*, «...выступающее как перифраза существительного *творчество* (художественное или научное). *Производство текстов* — не эвфемизм как перифраза, заменяющая грубое выражение на благопристойное, но дисфемизм, “неблагоречие” — дискредитирующее выражение, которое стыдливо используется вместо существительного *творчество*, несущего очевидные мелиоративные краски. <...> Словосочетание *производство текстов* — органичный языковой продукт современной информационной эпохи, связанный с идеологией утилитаризма, в рамках которого ценность чего-либо, в том числе произведения словесного творчества, определяется исключительно практической “пользой”»³⁰.

Однако не потеряло своей актуальности утверждение Ю. М. Лотмана о том, что «...понятие “массовой литературы” — понятие со-

²⁹ Щербинина Ю. В. Время библиоскопов. С. 254–255.

³⁰ Волков В. В., Волкова Н. В. «Производство текстов» как проблема современной книжной культуры // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. 2015. № 4–1 (54). С. 34.

циологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие “массовой литературы” в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов»³¹. Очевидно, что подходить к элитарной, миддл-литературе и массовой литературе с одинаковыми эстетическими требованиями и едиными методологическими ключами не имеет смысла. Продуктивнее для понимания изменений, происходящих в движении от автора — произведения — издания к читателю, фиксировать момент изменения механики этого движения, его направленности. В случае проекта «Анонимус» задействована показательная для настоящего времени технология имитации успешного беллетристического опыта с одновременным подключением сильного рычага потребительского интереса: стать соучастником детективной интриги, разворачивающейся не в тексте, но в реальности.

³¹ *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 381.

Вместо заключения

НИЧТО КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ВОПРОС. ПОСЛАНИЕ МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА

Феномен *НЕ* наиболее масштабно был осмыслен в фундаментальном проекте Мартина Хайдеггера как глубочайший метафизический вопрос нашего времени. Творчество немецкого мыслителя вплетено в динамику российского интеллектуального пространства: публикуются тексты, комментарии, аналитика, обсуждения, в том числе на специализирующихся в изучении Хайдеггера пабликах социальных сетей¹. Кризис современного миропорядка, когда в информационном повестке дня просчитывается, с высокой степенью вероятности, использование тактического ядерного вооружения, предопределил еще более актуальное звучание проблемы тотального сомнения в существовании самого человека.

Постановка метафизического вопроса о Ничто в формальном отношении была обусловлена традиционными обстоятельствами, а именно необходимостью при вступлении в должность ординарного профессора кафедры философии выступать перед общим собранием представителей всех факультетов, преимущественно естественно-научных, с открытой лекцией. 24 июля 1929 г. новоиспеченный профессор Фрайбургского университета Хайдеггер читает лекцию по теме «Что такое метафизика?».

Следует иметь в виду, что как в те далекие годы, так и сейчас у представителей естественно-научных дисциплин при встрече с философами возникает такой несколько заносчивый вопрос: мы ученые, допустим, физики, занимаемся вполне конкретными ве-

¹ См.: heidegger.ru <https://heidegger.narod.ru/> <https://www.koob.ru/heidegger/> https://vk.com/@gi_heidegger-link (дата обращения: 22.02.2024).

щами — физикой твердого тела или физикой конденсированного состояния, физикой высоких энергий и так до бесконечности, а чем занимается философия? По умолчанию, ответ известен — ничем философия не занимается, ее предмет то, чего нет в действительном мире, в лучшем случае, нечто надуманное, весьма неопределенное, в отличие от конкретного, поддающегося экспериментальной проверке предмета науки. Наука проникла во все сферы нашей жизни, подтверждает Хайдеггер. Она занимается важным делом — изучением многообразия предметного мира (сущего мира), реализуя при этом практические установки, направленные на создание более совершенных методов вторжения в различные сферы природной и человеческой жизни. Однако в нескончаемом освоении сущего научные дисциплины дробятся, разобщаются и занимаются каждая своим участком реальности. Способы получения результата также достаточно разнообразны, но в целостности этот многоликий предметный мир науками не воспринимается. Наука погружена в исполнение строго определенных задач, и Ничто ее не интересует. Она нацелена на результат, основанный на выверенной теории и точных расчетах. В указанной аргументации, полагает Хайдеггер, Ничто появляется отнюдь не в качестве фигуры речи: «Наука ничего не хочет знать о Ничто. С той же очевидностью, однако, остается верным: когда она пытается высказать свою собственную суть, она обращается к помощи Ничто. Ей требуется то, что она отвергает»².

Научное мышление направлено на предметный мир, на мир сущего, в то время как Ничто является скорее отрицанием этого мира, оно принципиально не сущее. Логика, рассудок могут определять Ничто как негативное и отрицательное, как высшую степень отрицания. Подобное поверхностное восприятие Ничто как просто отрицания на самом деле принижает понимание Ничто, делает его зависимым от наших рассудочных установок. Ничто не сводимо к отрицанию, поскольку Ничто в равной мере могло бы быть равнозначно в сравнении к бытию, следовательно, оно «абсолютно»³.

² Хайдеггер М. Что такое метафизика? М., 2007. С. 27.

³ Хайдеггер М. Событие. СПб., 2023. С. 141.

Верной, согласно Хайдеггеру, будет другая постановка вопроса: «Ничто источник отрицания, не наоборот»⁴. Энергия Ничто есть «выразительное держание» в самом себе первого настоящего вникания в окружающий мир⁵.

Человек отличается от других существ тем, что постоянно видоизменяется в пределах своего существования в жестком противостоянии и противодействии окружающим силам и вещам. Его захваченность вещами вынуждает поступать агрессивно, постоянная нехватка то одного, то другого, особенно в сфере пропитания, вынуждает проявлять алчность и жадность. Присутствуя в перспективе возможностей, планируя и изменяя ситуацию, в которой он живет, человек покоряет враждебный мир разрушительными действиями, в том числе в отношении подобных себе. Беспощадность в захватывании и эксплуатации природных ресурсов, возможно, будет приостановлена только тогда, когда все будет переработано, задействовано и находиться на торговых площадках. Данное вечное беспокойство, нацеленность на преодоление можно полагать в качестве формы ничтожения. «Ничтожение это — человеческая форма сурового напряжения при усилении удержать внутри первое пере-своенное, переведенное в свое»⁶.

Если, исходить из того, что Ничто — первоначальная, совсем не рассудочная (только как форма отрицания) инстанция, то она приобретает характер определяющей экзистенциальной величины в пространстве человеческого существования. Хайдеггер предлагает посмотреть на Ничто не как на фигуру речи, присутствующую в научном языке, но как на фундаментальный опыт, доступный каждому человеку в повседневной жизни.

Наука однозначно отрицает существование такой проблемы в том смысле, что не стоит обсуждать того, чего не существует. Но, вопреки рассудку и логике, феномен Ничто наличествует в повседневной практике человеческой жизни, мы сталкиваемся с ним воочию: «Ничто нам известно, хотя бы просто потому, что мы еже-

⁴ Хайдеггер М. Что такое метафизика? С. 37.

⁵ Хайдеггер М. Событие. С. 140.

⁶ Там же.

часно походя и бездумно о нем говорим. Это обыденное, потускневшее все серостью самопонятных вещей Ничто, так неприметно мелькающее в нашем многословии, мы могли бы даже на скорую руку уложить в “определении”: Ничто есть полное отрицание всей совокупности сущего. Не даст ли нам это характеристика Ничто на худой конец, хоть намек на то направление, в котором мы только и можем натолкнуться на Ничто?»⁷ Следовательно, Ничто не игра нашего воображения, а опыт нашего собственного существования, который может быть показан, но вряд ли доказан. К примеру, мы в состоянии воспринимать некоторое событие, происходящее с нами, когда весь мир становится для нас каким-то особенным, предстает в специфическом настроении, когда мы имеем возможность ощущать радость присутствия очень близкого или любимого человека или когда внезапно мы погружаемся в состояние глубокой, невообразимой пучины безразличия и тоски. Подобные настроения, когда мир вдруг собирается в единой точке, приоткрывает перед нами свои сущностные свойства, можно воспринять как «фундаментальные события нашего бытия»⁸.

В жесткости действия наперекор, в режущей остроте презрения, в муках несостоятельности, в беспощадности запрета, в горечи лишения человеку открываются горизонты пустоты, Ничто (Nichts), в которых он видит себя таким, какой он есть, а мир предстает перед ним как основательность. Эти экзистенциальные пути к Ничто позволяют человеку открыть глаза на то, что он ранее не мог видеть, ублажаемый комфортом устроенного им мира. Другие способы узреть истину Бытия, кроме как встраиваемость человека в Ничто, через жесткий опыт захватывания, эксплуатации, оскорбления и наказания, трудно отыскать. Такова вполне «выносимая» тяжесть Ничто и легкость Бытия.

Значительным подспорьем на путях жесткого подчинения и освоения окружающего мира является наука, которая через нагромождения выстраиваемых рациональных конструкций убеждает нас в неизбежности и безальтернативности движения истории

⁷ Хайдеггер М. Что такое метафизика? С. 30.

⁸ Там же. С. 31.

и отдельного человека навстречу прогрессу науки и техники. Рассуждать об отрицательных последствиях, о Ничто, в данном контексте научному сообществу не совсем сподручно, но когда дело доходит до смены одного технологического уклада, то очень своевременно поднять тему «климатического Армагеддона», борьбы с углеродными выбросами и защиты от неминуемого потепления и т. д.

Ученые, пытливно исследующие природу, погружены, точно так же как и все остальные смертные, в суету повседневного опыта, в котором есть место особым событиям и состояниям, не поддающимся никаким аналитическим разборкам. Рассудок, просчитывая все варианты, подводит нас к выводу о том, что возможны какие-либо негативные флуктуации в нашей психике и самое время обратиться к лицензированному психоаналитику.

В обыденной жизни человек, как правило, включен в различные фрагменты предметного мира, окружающие его в одном случае на работе, в другом — дома, в третьем — на отдыхе. Это означает, что мы не воспринимаем мир сущего, мир предметного многообразия в его целостности, но он существует для нас фрагментарно, расколотый на отдельные части. Но даже в такой фрагментарности и разобщенности возникают настроения, когда мир вдруг предстает в каком-то особенном, целостном виде.

Например, человек вдруг испытывает чувство глубокой тоски, «...бродящей в безднах нашего бытия, словно глухой туман смещает все вещи людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом»⁹. Ситуация тоски — это исчезновение ранее привлекательной картинки видимого разнообразия мира и накатывание тупого безразличия, выраженного возгласом «достало все».

Подобная настроенность не вызвана какими-то психологическими факторами, к примеру, переутомлением мыслительной деятельности или флуктуациями воли, каким-то внезапно возникшим побуждением или неожиданно посетившим нас переживанием, которые нужно преодолеть, но именно эти настроения ставят нас

⁹ Хайдеггер М. Что такое метафизика? С. 31.

перед неким намеком на восприятие себя как целостности, которая вдруг может приоткрывать возможности позитивного исхода, впрочем, как и закрыть все варианты, погружая нас в жуткую тьму депрессии. Человек в повседневной жизни, пусть и достаточно редко, может быть подвергнут такому настроению, которое в буквальном виде ставит его в экзистенциальный тупик, в ситуацию, которую можно назвать безвыходной, когда человек оказывается непосредственно перед Ничто (например, невозможность найти приемлемый вариант решения). Подобная настроенность проявляется в экзистенциальном охвате ужасом.

Состояние ужаса не следует воспринимать как банальный испуг, природа которого напрямую сопряжена с воздействием окружающих предметов и явлений, как боязливость, детерминированную конкретными угрозами, или страх, обусловленный конкретными обстоятельствами, принуждающими человека к хаотичным поискам спасения. То, что Хайдеггер называет фундаментальным настроением ужаса, предопределено отнюдь не хаосом, а некоторым оцепенением, некоторым абсолютным покоем и полным безразличием, в котором ускользает весь наш предметный мир, и мы сами остаемся ни с чем. Всевозможные опоры исчезают, проваливается почва под ногами, но мы наблюдаем все это с равнодушием. Человек как бы присутствует внутри чистого падения, в котором оснований никаких не остается. Перед ним открывается Ничто, перед которым теряется даже способность выговариваться¹⁰.

Следовательно, вопрос о Ничто является истинно метафизическим вопросом, открывающимся перед человеком в состоянии фундаментального ужаса. Впрочем, познавать и анализировать Ничто — задача, непосильная для рассудочного мышления. Ужас не является способом достижения Ничто, но благодаря ему приоткрывается завеса мира привычных вещей. Ускользающий мир вещей и явлений не ведет нас к новой реальности, в которой ничего нет, но лишь заставляет нас обнаруживать существование Ничто одновременно с целостным миром.

¹⁰ Хайдеггер М. Что такое метафизика? С. 33.

Сущее (мир вещей и явлений) покрывается туманом, но не исчезает в Ничто, не уничтожается в нем. Ничто проявляется одновременно с ускользанием полноты предметного мира. Человек вопреки всей мрачности ситуации не погружается и не затягивается в пучину темноты, скорее впадает в оцепенение и покой. Ничто призвано расшатать, указать на уходящие из-под ног, еще недавно устойчивые основания, оно отсылает от себя к «тонущему», давшему трещину сущему, предметному миру разнообразия, и в этом отталкивании / отсылании ускользающего сущего мира открывается специфическая особенность Ничто, проявляющая себя как первоначальное условие возможности бытия, подлинно целостного существования. Поэтому, поясняет Хайдеггер, миссия Ничто заключается в том, что оно впервые ставит наше бытие перед сущим как таковым. На основе изначальной явленности Ничто человеческое присутствие способно приблизиться к сущему и охватить его. Человеческое присутствие (*Dasein*) — это выдвинутость в Ничто. Без исходной открытости Ничто нет никакой потенциальной возможности быть.

Хайдеггер так поясняет данную ситуацию на примере с чашей: «Вместительность обеспечивается, по-видимому, дном и стенками чаши. Но позвольте! Разве, наполняя чашу вином, мы льем вино в дно и стенки? Мы льем вино самое большее между стенками на дно. Стенки и дно, конечно, непроницаемое в емкости. Только непроницаемое — это еще не вмещающее. Когда мы наполняем чашу, вливаемое течет до полноты в пустую чашу. Пустота — вот вмещающее в емкости. Пустота — это Ничто в чаше, есть то, чем является чаша как приемлющая емкость»¹¹.

Справедливости ради, отметим, что в древнейшем китайском философском трактате «Дао Дэ цзин» (IV–III вв. до н.э.) эффект ничто (отсутствия, пустоты) обосновывается следующим образом: «Тридцать спиц соединяются в одной ступице [образуя колесо], но употребление колеса зависит от пустоты между [спицами]. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но поль-

¹¹ Хайдеггер М. *Время и бытие* : см. и выступления. М., 1993. С. 318.

зование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность [чего-либо] имеющегося зависит от пустоты»¹². Бытие определяет характер существования вещей, а ничто (пустота, отсутствие) — возможность этих вещей функционировать в качестве необходимых и полезных.

Итак, Ничто — это не предмет и не какое-либо сущее, оно встречается не само по себе, независимо от сущего, наподобие приложения к нему, но оно есть фактор возможности раскрытия сущего как такового для человеческого бытия (пример с пустотой дома и сосуда). Ничто не противостоит и не уничтожает мир существующих вещей и явлений, но исходно принадлежит к самой его сути, к бытию. В бытии осуществляется Ничто и одновременно Ничто открывает створы бытия, являясь его первоначальным условием. Ничто и бытие фактически даже не две стороны одной медали, это одно и то же.

В нашем экзистировании мы зачастую заслоняемся от Ничто в его исходной сути тем, что мы даем себе возможность совершенно раствориться в окружающем нас повседневном мире, оказаться во внешней поверхностной, насыщенной мелкими деталями оболочке обыденного существования и не замечать пустоты. Внешняя форма всегда заманчивее.

Каждый нормальный человек осмысливает, хотя бы изредка, конечность (Ничто) своего существования, но особенно не расстраивается этим обстоятельством, потому что предстоит сделать много дел, как то: посадить дерево, родить и воспитать, да и много чего еще, но что-то после осмысления собственного предела жизни кардинально меняется, на привычный мир и окружающих людей приходится смотреть по-иному, оптика обыденного взгляда перенастраивается. Ничто воздействует на постоянной основе, при этом человек даже и не подозревает, что находится под негативным излучением, будучи погружен в повседневные заботы. В этой повседневной суете, растворении в мелких поступках человек достаточно часто прибегает к отрицаниям, к выговариванию Нет, что,

¹² Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1. С. 118.

по мысли Хайдеггера, как раз и указывает на скрытое воздействие Ничто. Значительно позже, уже после смерти философа, публикация рукописи *Das Ereignis* (Событие) проясняет соотношение Нет-говoreния и Ничто. Эффект говорения Нет является лишь признанием «мнимого действительного, в котором пробивается подлинная сила Ничтожения»¹³. Частое употребление в повседневной практике Нет лишь указывает на укорененную в Нет силу отрицания, через которую проявляется потаенность Ничто. Человек пронизан этим скрытым, затененным процессом медленного ускользания своей жизни, умирание происходит ежесекундно, поскольку это невидимая сторона нашего существования, но именно благодаря ее незаметному истечению ужас в нашей повседневности большей частью подавлен. Исходный ужас пронизывает жизнь человека, но действует в меньшей мере в обыденной жизни, захватывая лишь наиболее дерзновенных и творческих личностей, особенно поэтически настроенных. Ужас сопутствует дерзаниям и находится «в тайном союзе с окрыленностью и смирением творческой тоски»¹⁴. Ужас может проснуться в нашей жизни в любой момент, но все же земля из-под ног уходит не так часто. Способность человека выдвинуться в Ничто на почве особого рода настроения делает человека «заместителем Ничто». В этом отношении примечательны такие строки русского поэта Гавриила Державина в оде «Бог»:

Когда дерзну сравнить с Тобою,
Лишь будет точкою одною;
А я перед Тобой — ничто.
Ничто! — но Ты во мне сияешь...¹⁵

Благодаря выдвинутости в Ничто человек получает возможность шагнуть за пределы повседневного, усредненного существования. Выход за видимое, привычное окружение и есть выход к новой

¹³ Хайдеггер М. Событие. С. 140.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Сочинения Державина : в 9 т. СПб., 1864–1883. Т. 1 : Стихотворения, ч. 1. 1864. С. 187–203.

метафизике: «Метафизика — это вопрошание сверх сущего за его пределы, так что мы получаем после этого сущее для понимания как такового и в целом. Вопрошая Ничто, мы осуществляем выход за сущее, тем самым наш вопрос оказывается метафизическим. В этот вопрос включен также и вопрошающий человек, и охват всего мира в целом»¹⁶. Когда Ничто становится вопросом, оно тем самым открывает свою принадлежность к бытию как таковому. Следовательно, утверждение Гегеля «Чистое бытие и чистое Ничто суть поэтому в одно и то же»¹⁷ — тезис вполне приемлемый, поскольку бытие и Ничто взаимопроникают друг друга, однако не потому, что они, с точки зрения гегелевского восприятия мышления, совпадают в своей непосредственности и неопределенности, но потому, что само бытие в своем существе, конечно, и обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия.

Если вопрос Бытия как такового — это всеобъемлющий вопрос метафизики, то и вопрос о Ничто — такой же метафизический вопрос, открывающий со всей остротой реальность в будущем времени, поскольку каждый человек знает, что ожидает его впереди, исходя из экзистенциальной оптики. Современный мир пронизан наукой, но теперь как никогда обнаруживается, что и научная экзистенция возможна только в выдвинутости в Ничто, в Неизвестное и Сокрытое. Могущество науки ничего не стоит, если она не принимает Ничто всерьез, именно принятие Ничто поможет науке сделать прорывные открытия, в противном случае ее удел — обслуживание технологических заданий и достижение коммерческого успеха.

Хайдеггера беспокоит, и не без оснований, исчезновение творческого порыва в науке, она все больше ориентирована на критерии полезности, потребительского эффекта, инвестиционной привлекательности и прочих показателей, имеющих весьма отдаленное отношение к фундаментальному пониманию природы, человека, истории, но обладающих коммерческой целесообразностью. В дневниковых записях, которые мыслитель делал для себя, дается жесткая характеристика состояния науки: «Наука есть не что иное, как акро-

¹⁶ Хайдеггер М. Что такое метафизика? С. 39.

¹⁷ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М., 1970. Ч. 1. С. 140.

батика методов, простодушие продолжения ученых занятий, спесь всезнайства <в> дальнейшей передаче <результатов> и предложении <их>»¹⁸. Метафизическая глубина вопроса о Ничто дает науке шанс рассматривать окружающий мир через призму скрытых тайн, неизвестности, удивительных загадок, парадоксальности и вопрошания. Ученый в своем творчестве рискует в запредельной степени, входя в неизведанное и потаенное, куда не доходит свет знания, буквально проникая в Ничто, ставя под вопрос возможность преодоления конечности существования. Благодаря узким запутанным тропинкам в Ничто наука способна подняться над малозначимым процессом собирания и упорядочивания знаний и фактов, опираясь на метафизические установки, сконцентрироваться на размыкании, каждый раз заново достигаемом, всего пространства истины природы и истории¹⁹. Вследствие тесного переплетения науки с техникой (технологиями) романтика прорыва в неизвестное, в Ничто была нивелирована прагматической целью завоевания новых рынков сбыта и политической целесообразностью. Государственные и коммерческие задания становятся приоритетом в стратегии научных исследований. Техника (технологии) и наука, по сути, определяют формат современного образа жизни как преимущественно потребительский, вызывают к жизни новых идолов из сферы развлечений, рекламы, информационного и политического контента. Человек загромождает мир вещами и идеями, отгораживаясь в повседневной реальности от самых острых проблем, забывая о смерти. Исторический прогресс измеряется ходом сменяющихся друг друга технологических укладов. Человека не просто устраивает подобное состояние дел, но он создает культ технологического прогресса, явно превознося открывающиеся возможности в создании искусственного интеллекта, усиленно распространяя информационно-технологический подход на гуманитарную сферу. Техника (технологии) не только искусственно приумножает предметный мир, но и создает виртуальный мир как более комфортный и безопасный, наделенный

¹⁸ Хайдеггер М. Размышления II–IV, 1931–1938 (Черные тетради). М., 2019. С. 189.

¹⁹ Хайдеггер М. Что такое метафизика? С. 41.

признаками реальности. Медико-биологические технологии берут на себя ответственность решать вопросы пределов человеческого существования. Но человек, хотя и существо агрессивное, настроенное на захват и вторжение, все же существо смертное, предстоящее перед Ничто. Смерть — это не предмет медико-биологических исследований, но важнейший экзистенциал существования человека. Жизнь пронизана бытием-к-смерти. Технологически защищая себя от смерти, человек забывает о том, для чего он существует как уникальное сущее. Этот процесс характеризуется Хайдеггером как процесс забвения бытия (*Seinsvergessenheit*), процесс выпадания из времени, потеря своего будущего, своей подлинной истории. Человеку, который идет по жизни петляющими дорожками, в опыте погружения в Ничто вдруг открываются просветы истины Бытия. Бытие — это свет яркий и всепоглощающий, его нельзя достигнуть как некоторую цель или местоположение, это всего лишь открытая возможность предчувствовать и созерцать истину и открывать для себя заново то, ради чего существуешь. Подлинная истина бытия состоит только в том, что она *есть*. В каждой человеческой жизни свет истины «мерами вспыхивает и мерами затухает», как подмечал Гераклит²⁰.

Хайдеггер наделяет человеческое существование фундаментальной рискованностью, человек всегда существует на грани: с одной стороны, он стремится увидеть себя в истинном свете, с другой — старается избежать глубоких вопросов, укрывшись защитой технологических гарантий. О чем можно утверждать с непреложной уверенностью, так это о том, что всякому человеку доступно непосредственное знание Ничто и тем самым бытия, но именно помыслить, продвинуться в осмыслении удастся не каждому: «Для того чтобы помыслить бытие, не надо обладать торжествующе изошренной ученостью, равно как нет никакой нужды погружаться в какие-то особые, исключительные состояния, похожие на мистические погружения, преизбыточествующие некоей глубиной. Необходимо просто пробудиться вблизи любого неприметного сущего: пробу-

²⁰ См.: Гераклит. О природе. М., 2022.

даться и внезапно увидеть, что сущее *есть*. Пробуждение для такого “*есть*” и, прежде всего, бодрствование по отношению к этому “*есть*” какого-либо сущего, а также бдение над его просветом — все это и составляет существенное мышление»²¹. Доступность в восприятии бытия каждым человеком становится еще более очевидной, когда Хайдеггер описывает полноту бытия как взаимосвязь неба (мира) и земли. Речь идет не о метафорическом описании, заимствованном из древнегреческой мифологии, а о доступных непосредственно пониманию сферах бытия, между которыми находится человек. Эмоциональная непосредственность восприятия неба и земли в данном контексте обнаруживается у русского писателя Ивана Тургенева в следующем поэтическом размышлении: «Я без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на фоне голубого неба — но почему? Да, почему? Не из-за контраста ли между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна погибнуть, но которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает, и этой вечной и пустой беспредельностью, этим небом, которое только благодаря земле такое синее и лучезарное? <...> Ах, я не выношу неба, но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечную красоту, — все это я обожаю. Что до меня — я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая блестящею и влажною лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные сверкающие капли воды, которые медленно падают с морды неподвижно стоящей коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, предпочту всему тому, что херувимы, “эти прославленные парящие лики”, могут увидеть в небесах...»²².

Современная филологическая наука препарировала этот живой поэтический взгляд следующим образом: «Двойная проекция творческого зрения — тревожный, настойчивый интерес к “пустой беспредельности” неба и спасительная “прикованность” к “скоротечной красоте” земной жизни — составляет одну из доминант творческой

²¹ Хайдеггер М. Парменид. СПб., 2009. С. 322–323.

²² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений : в 30 т. М., 1978. Т. 1. С. 391–392.

личности Тургенева и важную предпосылку структурного двуязычия его художественного дискурса. Рассматриваемый механизм речестилевого расслоения является одним из знаков, эксплицирующих характерную структурную особенность авторского мышления: мгновенную лирическую универсализацию художественной мысли, вызванную порой самым незначительным чувственным впечатлением, и постоянное внутреннее самоограничение, рефлекссию по поводу собственных ощущений»²³. Поэтические размышления русского писателя о маленькой зеленеющей веточке на фоне пустой беспредельности неба весьма продуктивно интерпретировать с точки зрения предпосылки структурного двуязычия и механизма речестилевого расслоения, однако стоит обратить внимание в этих размышлениях на авторское вопрошание: «...но почему? Да, почему?...» Двойное вопрошание усиливается не за счет повторения вопроса, а за счет того, что вопрос «Да, почему?» позволяет воспринимать обескураживающее «но» первого вопроса в контексте «Нет, почему?». В вопрошании интегрированы одновременно «нет» и «да», усиливая объемность и трагичность звучания вопроса.

Именно эту особенность вопрошания имел в виду Хайдеггер, когда писал в своих записных книжках: «Вопрошание надрывнее и жестче любой пустой остроты “мышления”; оно более захватывающе и верно, чем все привнесенные чувства»²⁴. Поэтический взгляд может интерпретировать только сам автор творческого текста, и очевидно, что русский писатель оставляет нас перед вопросом о началах, хотя сам не скрывает своего личного предпочтения великодушной силы земли.

Философское виденье полагает несколько иную оптику, это размышление о равноценных и противоборствующих онтологических областях, сопричастных присутствию (*Dasein*) человека. Небо (мир) воплощает собой прежде всего открытость, созидательность, активность, порядок. Небеса даруют человеку не только все то, с чем ассоциируется время (ритм, длительность, цикличность, интервал, частота и т. д.), но и восприятие меры и всеобщей за-

²³ Феномен незавершенного. Екатеринбург, 2019. С. 157.

²⁴ Хайдеггер М. Размышления. С. 199.

кономерности — Логоса (молния, огонь, слово). Интерпретируя Гераклита, немецкий философ акцентирует внимание на том, что огонь, молния, олицетворяющие Логос, не просто пронизывают сущее, но позволяют увидеть целостность вещей и явлений в их «напряженной структурной слаженности» и противоречивости. Миропорядок, соразмерность, иерархия благодаря данному воздействию делают осмысленным существующий мир предметов и явлений. Нашему времени, по мысли Хайдеггера, следует вновь пережить воздействие благодатного Логоса. Земля, наоборот, затворение (*Bergung*), скрытость, бездонность, пассивность, хаос и непостижимость. Земля — потаенная, скрывающая себя основа, на которой надстраивается созидательная открытость неба (мира). Творческая активность неба нуждается в пространстве самовыражения, которое предоставляет земля, устремленная всем тем, что укоренено в почву, навверх, к небу. Первобытие (*Sein*) пульсирует в данных онтологических областях в формате раскрытия и затворенности, противостояния и одновременного движения навстречу, взаимного напряжения и согласования. «Мир и земля сущностно отличны друг от друга, — пишет Хайдеггер, — и, однако, никогда не разделены. Мир основывает себя на земле, а земля пронизывает мир своим воздыманием в нем. Но сопряженность мира и земли отнюдь не прозябает в пустом единстве противоположностей, которым нет дела друг до друга. Мир, возлежа на земле, стремится вывести, возвысить ее над ее пределами»²⁵. Мир разверзающийся, мир небесный, он не терпит ничего затворенного и сокрытого. А земля, будучи землей укрывающей, склонна к тому, чтобы вбирать в себя и удерживать в себе мир. «Противостояние их есть спор мира и земли. Но слишком легко извратить сущность спора, мешав его с ссорой и перебранкой, когда спор понимается только как нарушение, как разрушение. В споре сущностном спорящие силы принимают одна другую до самоутверждения их сущности»²⁶. Пространство спора выражается в языке, который открывает перед народом, носителем

²⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 153.

²⁶ Там же.

языка, развернутость мира (неба) и сберегает глубину и потаенность земли, на которой народ существует.

В русском языке до сих пор еще в ходу старинное наречие «ничком». Солдаты в смертельном бою падают ничком, это значит — лицом вниз, к земле. Земля принимает в себя воина, обращенного к ней непосредственно, и затворяет в себе тайну его последних мгновений жизни на пороге Ничто. Если земля затворяет человека, то небо открыто ему, пронизывает его светом. Отношение неба и земли к человеку разносторонне. Земля учит молча, без назиданий — небо приучает к порядку: за зимой следует весна, за весной лето, после ночи наступает день, надо правильно распределять силы (идет снег — одевайся потеплее, сани готовь летом и т. д.). Главное — человек приучается к счету и начинает что-то понимать о времени. Небо открывает человеку богатство времени и в этом качестве открывает перед человеком другой, непривычный мир. Одно дело собрать урожай, который уродила мать-земля, другое — все правильно рассчитать, произвести систему обменов, где-то недоспать, где-то недовесить, и вот появляется торговля — двигатель прогресса, а далее кредиты, банковские операции, финансовые империи. Земля отодвигается в сторону, она необходима для транспортных коммуникаций и логистических центров. Остается ли в этом дивном, оцифрованном мире человек? Не просто остается, а принимает его с великим удовольствием. Жизнь перемещается в пространство туристического маршрута, это и называется посмотреть мир, раствориться именно в таком мире, мире мечты, мире небесной синевы. Кто будет пахать и сеять, трудиться на земле? Робототехника сделает все за нас, подождать немного — и (о чудо!) искусственный интеллект преподнесет нам еще и жизнь вечную, но есть ли это жизнь по истине? Ответ очевиден.

Основной оппонент неба, открывающего человеку мир и время, конечно, земля, в противоборстве они взаимопроникают друг в друга, и в «споре» (полемос) «открытости» и «затворничества», явленности и потаенности, расточительства и скупости высекается искра «истины бытия». Истина воспринимается Хайдеггером как «непотаенность» и как «просвет», она прорывается из состояния

сокрытости в состояние открытости и вновь утаивается. Открытые возможности создают условия для любого рода обоснований, классификаций, рейтингов и опросов, в которые хочется верить как в истину, но если они не стоят на устойчивой платформе реального опыта, применяемых методик, того, что называется фундаментальным основанием (земли), то полагать подобные исследования в качестве истинных нельзя. В естественно-научных дисциплинах поиск истины неотделим от эксперимента, полевых исследований, но в политических, исторических, социологических исследованиях поиск истины до сих пор слабо сопряжен с проникновением в скрытые связи социально-исторической реальности. Истина проявляется только тогда, когда проясняется скрытое назначение и становление явлений, вещей, процессов, укорененных в природу или социум. Присутствие человека во времени созвучно библейскому исходу из рая, и в том и другом случае это оказалось началом человеческой истории, готовностью в трудах и заботах добывать себе хлеб свой насущный, воспитывать детей, внуков вплоть до события, когда земля разверзнется и примет в свое лоно упавшего ничком человека. Время конкретного человека заканчивается, но история человечества продолжается, хотя и в этом случае, при таком прогрессе развития технологий тотального уничтожения, возникает вопрос, в оптимистичность ответа на который Хайдеггер не особо верил, а мы, ныне живущие, осознаем, что шансы уменьшаются. В процессе существования в любой возможный миг присутствие человека (*Dasein*) может быть озарено экзистенциальной истиной, в которой бытие и время сходятся в нечаянном просвете, в горизонте смертности и выдвинутости в Ничто. Феномен смерти является феноменом, через соотнесение с которым человеческое существование только и может осмыслиться в свете бытия, т. е. становится подлинно человеческим, что делает актуальным вопрос об онтологии человеческого и божественного (*Heilige*), двух начал, непосредственно соотносимых с феноменом смерти, но стоящих по разные ее стороны. Божественность обуславливает иерархию сущего в его соотнесенности с бытием, тем самым ориентирует опыт человека по восприятию собственной смертности. Для под-

линного существования человеку необходимо принять конечность своего существования как онтологический фактор, и все попытки замолчать или принизить значение этого фактора ведут к девальвации самой жизни, крушению божественности, бессмертие которой соотносится с жизнью смертного человека. Божественность — это та самая инстанция, которая, видоизменяясь в человеческом опыте, определяет возникновение разнообразных религий. «Лишь из истины Бытия, — пишет Хайдеггер в «Письме о гуманизме», — впервые удастся осмыслить суть Священного. Лишь исходя из существа Святыни можно помыслить существо божественности. Лишь в свете существа божественности можно помыслить и сказать, что должно называться словом “Бог”»²⁷. Божественность пронизывает мир человеческой повседневности мягким светом добра, любви, вселенской заботы. Трагичность восприятия смерти растворяется в лучах дарующей благодати. Таким образом, смертные поддерживаются прикосновением к бессмертию божественного.

Фундаментально онтологическое рассмотрение не предполагает поворота к религиозно-философским вопросам, но форматирует сложноподчиненное, сопрягающееся между собой взаимодействие онтологических сфер неба (мира) и земли, божественного (бессмертного) и человеческого (смертного). Другим образом открывающегося, постоянно изменяющегося бытия является время. По сути, время и бытие одно и то же, они соразмерны в антропологической значимости. Будущее ведет и определяет актуальный проект человеческого существования, поскольку каждый человек задумывается о том, что он будет делать завтра, и если при этом проявляется подверженность искушениям, предается забвению бытие, то такого субъекта будущее уже не ведет, а тащит. Для человека, который погружен во время, будущее, по большому счету, неизвестно, в некотором смысле, это Ничто. Никто не знает, что с ним произойдет даже в ближайшем будущем. Но осознание того, что существование человека имеет свои пределы, не останавливает его интереса к грядущему часу как необыкновенному, уникальному

²⁷ Хайдеггер М. Время и бытие. С. 192–220.

событию, отодвигающему неизвестность (Ничто) и открывающему иные возможности. Портал Ничто в будущем времени теряет свои трагические черты во многом потому, что будущее время одаривает нас бесконечными радостями планирования нашей повседневной жизни. Мы точно знаем время обеденного перерыва и начала трансляции футбольного матча, мы помним массу разнообразных дел и поручений, разбросанных на целый месяц вперед. Но иногда каждый может почувствовать легкое прохладное дуновение Ничто из будущего.

Будущее предопределяет человека, оно охраняет, обволакивает, наделяет возможностями, порождает что-то уникальное и указывает ему на настоящее, здесь находящееся время. Настоящее время уже задано человеку, в нем он обнаруживает себя, живет тут (*Dasein*) и адаптирован к условиям существования. Смерть, кстати, тоже изначально задана, но задана человеку наперед, она и в настоящем, и в будущем времени одновременно, обладает, можно сказать, квантовым эффектом, подобно коту Шредингера. Она и есть и нет одновременно в одном и том же месте. Ничто обнаруживается в настоящем как мимолетность. Только сейчас вот он — прекрасный рассвет, и его уже нет. В настоящем времени изменения и превращения происходят каждый миг, который уводит события и ситуации неизвестно куда и неизвестно зачем. Но на помощь приходит прошлое время. Что-то в прошлом наслоено, накидано, разбросано, что-то разложено на полочках, но остальное, кажется, сгинуло в Ничто. Изнутри данной неизвестности вдруг выплывают на поверхность настоящего какие-то совершенно непонятно откуда взявшиеся события, объяснений которым настоящее время не в состоянии отыскать. Будущее покажет и расскажет в настоящем времени, что было в прошлом, оно и напишет в конечном счете свою версию событий. В этом смысле будущее творит историю, а прошлое лишь по первому требованию приемлемый материал из своих скрытых до поры до времени сумрачных кладовых. Что не ждет конкретного человека в прошлом, так это его собственная смерть, она поджидает его в будущем времени, но в прошлом всегда найдется несколько ситуаций, когда угрозы жизни были вполне реальными

и достаточными. Хотя мифологические представления допускают ситуацию ухода, побега от прошлого, но с постоянной оглядкой на него. Заканчивались подобные опыты для оглядывающегося как-то не очень удачно. С другой стороны, наука существует в постоянной отсылке к прошлому. Научные авторитеты прошлого, школы и течения, забытые публикации, архивы — без всего этого науки не существует. Собственно, сам Хайдеггер в своем творчестве обращается к ранним истокам древнегреческого философствования, к досократикам (Анаксимандр, Парменид, Гераклит), рассматривая их сквозь оптику архаичных форм немецкого языка, интерпретируя образовавшийся замес в контексте данной ему современности.

Прошлое время имеет значение в контексте будущего как точка отсчета и одновременно энергетический импульс запуска возникающих здесь и сейчас проектов и набросков собственного бытия. Человек не выбирает, когда ему родиться, он обнаруживает себя в данном времени и обстоятельствах, являясь сбывшейся реализацией будущего замысла (недомыслия), породившего его, но проживает он свою жизнь, реализует свои возможности, исходя исключительно из проекций будущего в настоящее. Впрочем, у человека всегда есть возможность спрятаться и отказаться от подобного диктата будущего времени или переложить ответственность за будущее на магические практики, астрологический прогноз и так далее в пользу определенных повседневных установок: мир посмотреть, себя показать, обеспечить технологически высокие условия существования, расширить потребление товаров и услуг. Отказываясь от риска «выдвинутости в Ничто», на которой базируется реализация всех возможностей, человек закрывает глаза на собственное будущее, следовательно, лишает себя божественного покровительства, а заодно и исторической перспективы. Только лишь с позиций будущего открывается для человека «могущество сбываться», находиться «всегда впереди» грядущих обстоятельств и быть там, где он должен быть. Мир без человека ничто, но и человек для мира ничто. В данной взаимной повернутости/отстраненности вопреки всему, а может, потому что минус на минус дает плюс, рождается динамичное взаимное согласование, рождается настоящее время для

человека, в котором проявлено управляющее могущество будущего времени и скрыто таинство происхождения прошлого времени. Человек принимает мир в многообразии существующих вещей, проявлений и процессов и говорит: миру быть, а мир, в молчании взирая на человека, отвечает ему принятием, созданием условий для проживания: человеку быть. Именно данное со-бытие и обозначается в многозначном слове «бытие», а в немецком варианте акцентировано в слове *Sein* (или его старонемецком варианте *Syn*). Со-бытие мира и человека, сопричастие друг другу осуществляются и как прозревание, взаимное озарение, что точнее отражено в немецком значении слова событие — *Ereignis*.

Но почему мир принимает человека в его праве быть, и человек признает мир в его праве быть? Может, потому что мир нуждается в человеке как способе своего сохранения, выражения, заботы, а человек нуждается в мире как способе своего подтверждения (через виды деятельности) и самоутверждения (через волю и власть). Соединение мира и человека случается через язык: «Наш язык называет надежное место пребывания “кровом”. Бытие есть кров, который укрывает человека, его экзистирующее существо, в своей истине, делая домом экзистенции язык. Оттого язык есть вместе дом бытия и жилище человеческого существа. Только потому, что язык жилище человеческого существа, исторические коллективы и люди могут оказываться в своем языке не у себя дома, так что он становится им прикрытием для их махинаций»²⁸. Хайдеггер показывает фундаментальную онтологию как подвижный, пульсирующий в онтологических тотальностях облик бытия, в качестве целостной «четверицы» (*Geviert*), обладающей непосредственной очевидностью и простотой, совсем не для того, чтобы продемонстрировать очередную, на этот раз экзистенциальную систему немецкой философии. Цель смещается в бытийно-историческую область. Предназначение человека быть бедным «пастухом бытия», обеспечивать открытость мира, заботу о нем, откликаться на его зов, способствовать развернутости бытийных смыслов напроочь забыто, человек уклоняется от своей

²⁸ Хайдеггер М. *Время и бытие*. С. 218, 219.

миссии, не способен актуализировать собственную экзистенцию, выстраивая между собой и миром технический заслон (постав). «Сущность техники я вижу в том, что я называю “по-ставом”, — многократно осмеянный и, возможно, неудачный термин. Господство по-става значит: человек поставлен, захвачен и используется силой, которая проявляется в сущности техники и которой он сам не владеет. Помочь увидеть это — большего мышления не требует. Философия подошла к концу»²⁹.

Ошибочно полагать, что техника бездуховна, отчуждена и относится полностью к сфере материального. Техника — форма духа, она выражает и знание, и решимость господства, имеет уникальное значение, поскольку техника формируют саму себя, напористо стремится к новым результатам (искусственный интеллект и т. д.), но именно в силу этой особенности она снимает, в гегелевском смысле, все предшествующие формы духа и ненавязчиво подчиняет всех, кто попадает под ее влияние. Человек легко поддается технологическим искушениям. В технике и технологиях, особенно цифровых, он находит способы растворения в иной реальности, попадает в различные формы зависимости, подавляет неудобные вопросы собственного существования. Человек готов к любому эксперименту над собой, готов проводить эксперименты, самые жестокие, над другими. Он в состоянии поверить в идею без всяких оснований, буквально любому пустому обещанию, одновременно участвуя в сомнительных деловых акциях и безответственных политических авантюрах. Человек своими руками воссоздает скудные времена и предпочитает жить в сумерках своеволия и мелких страстей, попадая в манипулятивную зависимость от техники и технологий.

Хайдеггер принимает эту ситуацию и метафизически и исторически, поэтому для него бытие не является достижением райских кущей или исполнением всех желаний — это возможность взяться за мысли, начало выхода из хаоса социальной стихии. В статье «Творческий ландшафт: почему мы остаемся в провинции» он рассуждает: «Когда во мраке зимней ночи вокруг хижины бушует снежная

²⁹ «Nur noch ein Gott kann uns retten». Spiegel-Gesprach mit Martin Heidegger am 23. September 1966 // Der Spiegel. 1976. 31 Mai. S. 209.

буря с ее свирепыми порывами ветра, когда все окрест застигает снежная пелена, все скрывая от глаз, вот тогда наступает время торжествовать философии. Вот когда она обязана вопрошать просто и существенно. Всякая мысль должна прорабатываться сурово и отчетливо. Тогда отпечатляется труд мысли в языке — все равно как ели, высясь, противостоят буре»³⁰.

Дело, конечно, не в том, поверим мы Хайдеггеру или нет, и не в том, примем мы его философию как некоторый «итог, как сумму развития всей западной философии», которая поможет нам «преодолеть наши фатальные ограничения, ступить по ту сторону археомодерна»³¹. Возможно, послание Мартина Хайдеггера как раз заключается в том, что он обращает наше внимание к метафизическим вопросам, их особой значимости, где бы и когда бы они ни ставились и кто бы ни был носителем вопрошающих смыслов, будь то поэт или мыслитель. Слова и смыслы пробиваются к нам из того былого, которое пока еще не приблизилось, не коснулось нас так, чтобы мы удивленно остановились, впечатляемые ими, как перед внезапно проявившимся ликом будущего.

Так вопрошающее размышление Мартина Хайдеггера имеет для нас значение прямого послания: «В сущности русского начала заключены сокровища ожидания скрытого Бога, которые превосходят [значение] всех сырьевых запасов. Но кто поднимет их на поверхность? т. е. освободит (так), чтобы высвечивалась их сущность...? Что должно произойти, чтобы таковое стало исторической возможностью?»³²

Такова социально-историческая часть послания, тесно переплетенная с метафизической частью, которую предстоит еще осмыслить.

³⁰ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 219.

³¹ Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. М., 2010. С. 112.

³² Хайдеггер М. Размышления. С. 153.

ОБ АВТОРАХ

Васильев Игорь Евгеньевич — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: i.e.vasilyev@urfu.ru

Вепрева Ирина Трофимовна — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: i.t.vepreva@urfu.ru

Говорухина Юлия Анатольевна — доктор филологических наук, профессор Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта (Калининград, Россия).

E-mail: yuliya_govoruhina@list.ru

Догнал Йозеф — кандидат филологических наук, профессор Университета Масарика (Брно, Чешская Республика), профессор Университета Кирилла и Мефодия (Трнава, Словацкая Республика).

E-mail: josef-dohnal@volny.cz

Дроздова Анастасия Олеговна — кандидат филологических наук, доцент Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия).

E-mail: a.o.drozdova@utmn.ru

Колесникова Елена Ивановна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург, Россия).

E-mail: ekolesn@mail.ru

Кубасов Александр Васильевич — доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: kubas2002@mail.ru

- Куликов Владимир Борисович** — доктор философских наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: vbkulikov@list.ru
- Купина Наталия Александровна** — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: natalia_kupina@mail.ru
- Меньщикова Анна Манасовна** — кандидат филологических наук, доцент Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: anna.menschikova@urfu.ru
- Михайлова Ольга Алексеевна** — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: oamih@yandex.ru
- Пехал Зденек** — кандидат филологических наук, профессор Университета Палацкого (Оломоуц, Чешская Республика).
E-mail: zdenek.pechal@upol.cz
- Подчиненов Алексей Васильевич** — доцент Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: a.v.podchinenov@urfu.ru
- Пономарева Елена Владимировна** — доктор филологических наук, профессор Московского центра качества образования (Москва, Россия).
E-mail: ponomareva_elen@mail.ru
- Попович Алексей Игоревич** — ассистент Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: alexeyropowich@mail.ru
- Пращерук Наталья Викторовна** — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: pnv1108@gmail.com
- Приказчикова Елена Евгеньевна** — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).
E-mail: miegata-logos@yandex.ru
- Рогачева Наталья Александровна** — доктор филологических наук, профессор Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия).
E-mail: tmnnar@mail.ru

Русина Юлия Анатольевна — кандидат исторических наук, доцент Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: iulia.rusina@urfu.ru

Снигирев Алексей Васильевич — кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного юридического университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: alex_sengir@rambler.ru

Снигирева Татьяна Александровна — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета; старший научный сотрудник Института истории и археологии Уральского отделения РАН (Екатеринбург, Россия).

E-mail: tas0905@rambler.ru

Турьшева Ольга Наумовна — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: oltur3@yandex.ru

ABOUT AUTHORS

Igor E. Vasiliev — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: i.e.vasilyev@urfu.ru

Irina T. Vepreva — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: i.t.vepreva@urfu.ru

Yulia A. Govorukhina — Doctor of Philology, Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University (Kaliningrad, Russia).

E-mail: yuliya_govoruhina@list.ru

Joseph Dohnal — PhD (Philology), Professor, Masaryk University (Brno, Czech Republic), Professor, Cyril and Methodius University (Trnava, Slovak Republic).

E-mail: josef-dohnal@volny.cz

Anastasia O. Drozdova — PhD (Philology), Associate Professor, Tyumen State University (Tyumen, Russia).

E-mail: a.o.drozdova@utmn.ru

Elena I. Kolesnikova — Doctor of Philology, Leading Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russia).

E-mail: ekolesn@mail.ru

Alexandr V. Kubasov — Doctor of Philology, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: kubas2002@mail.ru

- Vladimir B. Kulikov** — Doctor of Philosophy, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: vbkulikov@list.ru
- Natalia A. Kupina** — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: natalia_kupina@mail.ru
- Anna M. Menschikova** — PhD (Philology), Associate Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: anna.menschikova@urfu.ru
- Olga A. Mikhailova** — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: oamih@yandex.ru
- Zdenek Pechal** — PhD (Philology), Professor, Palacký University Olomouc (Olomouc, Czech Republic).
E-mail: zdenek.pechal@upol.cz
- Alexey V. Podchinenov** — Associate Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: a.v.podchinenov@urfu.ru
- Elena V. Ponomareva** — Doctor of Philology, Professor, Moscow Center for Education Quality (Moscow, Russia).
E-mail: ponomareva_elen@mail.ru
- Alexey I. Popovich** — Assistant, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: alexeypopovich@mail.ru
- Natalia V. Prashcheruk** — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Ekaterinburg, Russia).
E-mail: pnv1108@gmail.com
- Elena E. Prikazchikova** — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: miegata-logos@yandex.ru
- Natalia A. Rogacheva** — Doctor of Philology, Professor, Tyumen State University (Tyumen, Russia).
E-mail: tmnnar@mail.ru
- Iulia A. Rusina** — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).
E-mail: iulia.rusina@urfu.ru

Alexey V. Snigirev — PhD (Philology), Associate Professor, Ural State Law University (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: alex_sengir@rambler.ru

Tatyana A. Snigireva — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University; Senior Researcher, Institute for History and Archaeology, Ural Branch of Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: tas0905@rambler.ru

Olga N. Turysheva — Doctor of Philology, Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: oltur3@yandex.ru

SUMMARY

This monograph continues a series of works devoted to the phenomenology and psychology of creativity. The final collective work called “The Phenomenon of *NO* in Fiction” internally unites all the previous ones.

Analyzing the origins of creative failure entails talking about “negative aesthetics.” The phenomenon of incomplete as the history of literature and as a conscious author’s technique is often described through the poetics of NOT: the motive of the unembodied, semantic lacunae, constructive refusal, missing structure, and sign absence. Forms of creative crisis manifestation include silence, dumbness, crisis writing, and loss of social and literary status. At the same time, negation expresses the connection of two successive stages of a developing object, the condition of its change, when some elements are not destroyed but preserved in a new quality of a higher level. This also leads to another conceptual attitude — search for creative principles in denial. It is reflected in the ability of negative aesthetics to turn into a positive one, and in the fact that the incomplete, understood as unlocked, correlating with a significant absence, can have a specifically implementable meaning, and also in the fact that crisis and even catastrophic states of society can initiate a flowering of creativity, not a crisis.

This monograph attempts to describe the phenomenon of *NO* in literature and art, and to identify its functionality, negative and creative potentials. Everything that breaks out of the classical paradigm or does not correspond to the generally accepted canon, becoming an atypical literary phenomenon, is associated with the phenomenon of *NO*. This *NO* carries not only the semantics of negation but also of affirmation,

activating the possibilities and need for correlation and comparison. *NO* has a unique “differentiating function.” This monograph is the first experience of identifying the relative boundaries of the phenomenon of *NO*.

Научное издание

ФЕНОМЕН *НЕ*
В ЛИТЕРАТУРЕ
THE PHENOMENON
OF NO IN FICTION

Монография

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

Редактор *Н. В. Чапаева*
Корректор *Н. В. Чапаева*
Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*
Дизайн обложки *В. В. Сермягина*

Подписано в печать 25.01.2025. Формат 60 × 84 1/16.
Усл. печ. л. 27,6. Уч.-изд. л. 24,1.
Бумага офсетная. Тираж 100 экз. Заказ № 2.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ ЦСД
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 358-93-22
E-mail: press-urfu@mail.ru
<http://print.urfu.ru>

