

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение
высшего профессионального образования
ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт филологии и журналистики

Кафедра русской литературы

С.Н. Бурова

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX в.

РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНДЕГРАУНД

Учебно-методическое пособие для студентов направлений
031001.65 Филология – Русский язык и литература;
44.03.05.62 Педагогическое образование (с двумя профилями
подготовки): Русский язык, Русская литература (бакалавриат);
050100.62 Педагогическое образование: Филологическое
образование (бакалавриат);
031300.62 Журналистика (бакалавриат)
Форма обучения – очная

ЧАСТЬ II
(лекции)

Тюмень
Издательство
Тюменского государственного университета
2014

С.Н. Бурова. История отечественной литературы XX в. Русский литературный андеграунд. Учебно-методическое пособие для студентов направлений: 031001.65 Филология – Русский язык и литература; 44.03.05.62 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки): Русский язык, Русская литература (бакалавриат); 050100.62 Педагогическое образование: Филологическое образование (бакалавриат); 031300.62 Журналистика (бакалавриат). Форма обучения – очная. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, ЧАСТЬ II. 2014.125 с.

Учебно-методическое пособие предназначено для аудиторного и внеаудиторного освоения материала курса «История отечественной литературы XX в. (Русский литературный андеграунд)», включает лекционный материал, программу практических, списки рекомендуемой литературы, темы докладов и творческих письменных работ, рекомендации для самостоятельной подготовки студентов, материалы для контроля и самоконтроля.

Учебно-методическое пособие создано на основе рабочей программы курса, утверждённой проректором по учебной работе и опубликованной на сайте ТюмГУ: История отечественной литературы XX в. [электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.umk3.utmn.ru.>, свободный.

Рекомендовано к изданию кафедрой русской литературы. Утверждено проректором по учебной работе Тюменского государственного университета.

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР: Эртнер Е.Н., д-р филол.н., профессор, зав. кафедрой русской литературы

РЕЦЕНЗЕНТЫ: Дворцова Н.П., д-р филол.н., профессор, зав. кафедрой издательского дела и редактирования

Горбачёва Н.Н., к. филол. н., доцент кафедры русской литературы

© ФГБОУ ВПО Тюменский государственный университет, 2014
© Бурова С.Н., 2014

Оглавление

<i>Тема 1. Русский литературный андеграунд хх в. в историографическом аспекте. проблема литературного возвращения и место андеграунда в возвращённой литературе...</i>	<i>3</i>
<i>Тема 2. Теоретические аспекты изучения русского литературного андеграунда. Методология и методика изучения андеграунда</i>	<i>10</i>
<i>Тема 3. Основные закономерности функционирования литературного андеграунда: реверсивность и ревальвация</i>	<i>16</i>
<i>Тема 4. Андеграунд «крайних» и «серединных» (Н.И. Конрад) художественных эпох</i>	<i>21</i>
<i>Тема 5. Сюжетное матрицирование в русском литературном андеграунде первой половины 20 в.: текст Достоевского</i>	<i>29</i>
<i>Тема 6. Щель как среда обитания «подпольного героя» в русском литературном андеграунде первой половины 20 в.: текст Достоевского</i>	<i>45</i>
<i>Тема 7. Рождение манифеста русского литературного андеграунда хх в.</i>	<i>60</i>
<i>Тема 8. Текст как модель мира в русском литературном андеграунде первой половины хх в.: ландшафтизация текста.....</i>	<i>67</i>
<i>Тема 9. Духовный опыт нации и мотив богооставленности в русском литературном андеграунде первой половины хх века</i>	<i>84</i>
<i>9.1. Утопии и антиутопии в богоборческой ветви андеграунда первой половины хх в.</i>	<i>86</i>
<i>9.2. Сюжет о разрушенном храме в литературном андеграунде первой половины хх в.</i>	<i>95</i>
<i>9.3. Крестьянский мир в литературном андеграунде первой половины хх в.</i>	<i>108</i>

ТЕМА 1. РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНДЕГРАУНД ХХ В. В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ. ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ И МЕСТО АНДЕГРАУНДА В ВОЗВРАЩЁННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Самая поверхностная постановка вопроса о литературном андеграунде сводит это явление к отдельным, *маргинальным* биографиям и произведениям скандально известных писателей, поэтов, философов, религиозных мыслителей. В этом определенно есть свой резон, и вряд ли кому-то придет в голову оспаривать тот факт, что творческий тип личности часто сочетается с такими чертами характера, которые отнюдь не способствуют плавному и поступательному развитию карьеры, раннему или хотя бы прижизненному достижению художником устойчивого успеха у

публики. Разве не об этом говорит нам судьба произведений Ивана Семёновича Баркова (1732-1768) и его более чем скандальная репутация? Разве не курьёзные факты вспоминаются в первую очередь, когда называют имена Венедикта Ерофеева, Александра Зиновьева, Эдуарда Лимонова, находящегося для роста адреналина в крови в непрерываемой оппозиции с правительством любой страны, где ему случалось пребывать? Разве не имел повода Е. И. Замятин находить в творческой личности вечный вирус *еретичества*, каким бы видом деятельности эта личность ни занималась: литературой ли, наукой ли, политикой ли (Е. Замятин. «Роберт Майер»)?

Впечатляет даже простой перечень авторов литературных произведений андеграундного типа, созданных в XX в. Масштабы творческой деятельности авторов могут быть различны, но духовный опыт их, запечатленный в художественных произведениях, художественно-мемуарных, эпистолярных и т. д., сопоставим по своей ценности и значимости: Яков Эммануилович Голосовкер и Алексей Федорович Лосев, Ефросинья Керсновская и Владимир Буковский, Борис Пильняк, Андрей Платонов, Евгений Замятин, Владимир Зазубрин, Михаил Булгаков, Георгий Иванов, Осип Мандельштам, Николай Гумилёв, Борис Пастернак, Андрей Синявский, Георгий Владимов, Юлий Даниэль, Леонид Бородин, Александр Солженицын, Сигизмунд Кржижановский, Варлам Шаламов, Даниил Андреев, Сергей Аверинцев...

Следует обратить внимание и на то, что в составе русского литературного андеграунда XX в. мы находим произведения писателей, которых к андеграунду в собственном смысле этого слова и отнести-то трудно, столь успешным был, по версии советской науки, их творческий путь, столь прочным было занимаемое ими место в «самой передовой» советской литературе. Так, и в «Деле Артамоновых» М. Горького, и в романе «Соть» Л. Леонова, и, конечно, в поэмах В. Маяковского «Четвертый Интернационал», «Пятый Интернационал» андеграундный сюжетный слой, андеграундная точка зрения субъекта речи и т. п. имели место, хотя и не всегда оказывались в поле зрения исследователей.

Не отрицая ни в коей мере значимости и продуктивности осмысления трагических судеб гениальных еретиков, обреченных на долгую безвестность, будем рассматривать явление андеграунда в контексте истории литературы, как факт литературного процесса и один из его функциональных слоев.

В книге «Вольная русская литература 1955 – 1975» Юрия Владимировича Мальцева (писателя, учёного, эмигранта Третьей волны) обосновываются исторические корни *другой* литературы (в главе «Рождение самиздата»). «Самиздат, – пишет исследователь, –

имеет свою предысторию. Подпольная литература в России существовала издавна». К числу первых самиздатовских произведений он относит «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева (1790 г.), «с той, однако, лишь разницей, что Радищев имел в своем распоряжении типографию!» (Ю. Мальцев. Вольная русская литература 1955 – 1975 // Possev-Verlag, V. Goradiek; Frankfurt/Main Printed in Germany.1976; (электронный ресурс: http://antology.igrunov.ru/authors/maltsev/vilna_lit_1.htm).

Совершенствующаяся день ото дня цензура уже в первой половине 20-х годов могла бы похвастаться длинным списком запрещённых текстов. В состав андеграундного слоя – эстетически и идеологически чуждого официально признанной системе ценностей – оттесняется всё, что подвергалось критике идеологию коммунистов. При этом далеко не всегда андеграундный текст был формой художественной объективации диссидентства. История отечественной литературы XX в. знает достаточно примеров, когда участь андеграундного существования настигала отнюдь не бунтарей и политических оппонентов советской власти, а художников равнодушных к политике, движимых единственной задачей – сохранения чувства собственного достоинства. В состав русского литературного андеграунда входит и литература, лишённая права на читателя только по причине исключительной примитивности и трусости тех, кто решал её судьбу («забытая» проза Е. Зозули, произведения С. Д. Кржижановского...).

В состав (Н. И. Конрад) русского литературного андеграунда входят произведения, в которых отстаиваются этические, эстетические, религиозные, политические ценности, не совпадающие с государственной идеологией, тщательно оберегаемой цензурой.

В советский период отечественной истории изучением литературного андеграунда, правда без особого внимания к его специфике, занимались представители русского андеграунда и Зарубежья (А. Синявский, Л. Чуковская, Ю. Мальцев...). Чтобы *изучать* андеграунд требуется, во-первых, иметь возможность *читать* тексты андеграундного типа. А во-вторых, иметь достаточно лояльные условия для обсуждения такого рода текстов и текстов *иного рода*. Необходимо помнить о важнейшем методологическом требовании, сформулированном американским славистом Джоном Глэдом: рассматривать диссидентскую литературу и литературу русских эмигрантов в контексте с историей русского инакомыслия (Джон Глэд. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М.: «Книжная палата», 1991). Требование это прозвучало своевременно, но, к сожалению, услышано было немногими. Возможность исследования андеграунда в контексте отечественной историко-

литературной традиции появляется после перестройки, когда процесс культурного (литературного) *возвращения* сделал доступными тексты андеграундного типа.

Проблема литературного возвращения. Первая по-настоящему большая и шумная волна *возвращений* литературы к читателю советского периода отечественной истории рождается после XX съезда КПСС, в пору «оттепели», когда ослабевает цензурный кордон. Именно тогда, во второй половине 50-х – начале 60-х годов, читатель получит, правда в весьма «адаптированном» к советским условиям варианте, произведения некоторых эмигрантов, произведения писателей и поэтов, подвергшихся репрессиям, и кое-что из литературного андеграунда, правда тоже с солидными цензурными купюрами.

Конечно, характер этой волны *возвращений* целиком обусловлен сущностью «оттепели», когда идеология коммунизма, сохраняя свой исключительный статус, претерпевала что-то вроде косметического ремонта изнутри и романтического обновления снаружи. Переоценивалась роль лишь отдельных «жрецов» идеологии коммунизма, а потому *возвращались* лишь произведения тех авторов, кто в условиях сталинизма подвергался гонениям, попавшим в поле зрения съезда КПСС. Цензура, однако, достаточно пристально наблюдала за тем, чтобы вместе с реабилитированными людьми не просочились и идеи, отбрасывающие тень на коммунизм как основополагающую доктрину. У читателя появилась возможность прочитать «Голый год» Б. А. Пильняка, но не его «Повесть непогашенной луны». В отцензурированном варианте стал доступен роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, но не «Собачье сердце» или «Роковые яйца». Выпустят несколько сборников рассказов А. Платонова, небольшое собрание его произведений, но не «Котлован» и не «Ювенильное море»... Не роман Е. И. Замятина «Мы», не произведения В. В. Набокова, не «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака...

Иначе выглядит волна *возвращений*, вызванная перестройкой, политическими преобразованиями конца 80-х гг. XX в. Она включает в себя, наверное, все, что когда-либо и кем-либо почему-либо запрещалось в нашей стране. И то, что в конце XX в. стала возможной популяризация фашистских идей, порнографической продукции и откровенной графомании – закономерное следствие прежней несвободы. Именно ей мы и сегодня обязаны своим страхом перед угрозой новой цензуры и перспективы духовной изоляции. Именно ей обязаны мы и своей беспомощностью перед проблемой критериев разграничения *Литературы, литературы* и – *нелитературы*. Только тогда, когда читательским выбором управляет культура,

читательский вкус, появится реальная возможность восстановления статуса Литературы, литературы и *нелитературы*. Поэтому, думается, самым главным обретением процесса *возвращения* 80 – 90-х г. XX в. следует признать изменение отношения к литературе, которая в течение многих десятилетий воспринималась исключительно как орудие пропаганды, как средство политического воспитания. *Возвращение* литературе права на выполнение её собственной миссии, очевидно, и означает своеобразие и ценность нынешнего этапа истории.

Состав возвращённой литературы. Возвращённая литература конца XX в. включает в себя не только те тексты, которые создавались в условиях эмиграции и духовной оппозиции к идеологии советской страны, но и произведения советских писателей, которые прочитывались отечественной литературной критикой, осваивались в советской школе (средней и высшей) однобоко, упрощённо. Вот поэтому с конца XX в. *перечитывание* произведений, входящих в контекст советской классики, становится столь популярным, несмотря на утрату ими своего прежнего высокого статуса.

В конце XX века в первую очередь вспоминаются те причины культурного возвращения, которые связаны с политическим террором, цензурными кордонами советского периода истории. Потому к возвращённой литературе относят в первую очередь те произведения, которые были созданы людьми, «вычеркнутыми» из официальной советской версии истории культуры СССР: Е. Замятин, Д. Андреев, Ф. Светов, А. Зиновьев, Е. Зозуля и др. В состав возвращённой литературы входит и духовное наследие русской эмигрантской мысли (так называемое русское зарубежье). Но возвращённая литература – это и произведения советской литературы, не стремившейся к оппозиции с официальной идеологией. Так, после XX съезда КПСС возвратились в литературу И. Бабель, Б. Пильняк, В. Зазубрин... Не стремился к участи обличителя и автор «Котлована» А. Платонов.

Говоря о причинах «отлучения» читателя от литературного произведения даже тогда, когда возвращёнными оказываются труды П. Я. Чаадаева или славянофилов или антинигилистическая проза XIX века, мы неизменно обращаемся к октябрьским событиям 1917 года. Слишком очевидна вина конкретных исторических лиц перед литературой и читателем, отлученным надолго от таких художников, как В. Набоков, И. Шмелев, В. Ходасевич, М. Волошин, А. Ремизов, Н. Гумилев, О. Мандельштам... Но в этой кажущейся простоте и очевидности причин возвращения (снятие запретов) – источник новых заблуждений. Чтобы возвращение состоялось, нужно не только снять цензурные запреты с текстов, но и вернуть читателю вкус к серьёзной литературе, к отечественной истории. Не станем сетовать на

нечитателей «Архипелага ГУЛАГ», «Доктора Живаго» и других произведений возвращённой литературы. В конце концов, книге нужен *свой* читатель, а не любой умеющий читать. Десятилетиями советского читателя приучали к мысли, что есть произведения, которые обязаны стать «своими» и любимыми для каждого советского человека, ибо на них воспитывались лучшие люди: Владимир Ульянов, герои-молодогвардейцы... И потому не любить «вслух» произведения, которые «любят все советские люди», было бы весьма рискованно. К числу такого рода любимых государственной властью и «всеми советскими людьми» произведений относился роман М. Горького «Мать», поэмы В. Маяковского «В. И. Ленин» и «Хорошо!», воспевающие революцию, «Разгром» А. Фадеева, «Поднятая целина» М. Шолохова... Такое отношение к литературе убивало и литературу, и способность читателя к здравому суждению о литературе. Вот потому сегодня, говоря о составе возвращённой литературы, мы должны иметь в виду не только то, что запрещалось к тиражированию в советской России цензурой, но и то, что ею превозносилось в качестве шедевров, но при этом умерщвлялось как явление искусства.

Возвращения бывают не только шумными и бурными, но и тихими и незаметными. Первые всегда обращают на себя внимание, всегда связаны с самым широким пересмотром системы политических, этических, эстетических и религиозных ценностей. Как это ни покажется странным, но всякий текст, однажды оказавшийся возвращённым, навсегда остаётся подозрительно «проблемным», хотя все политические, религиозные и моральные проблемы, поставленные в нём автором, давно потеряли свою прежнюю остроту. Именно это произошло с памятником древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Первое издание памятника, подготовленное, как известно, А. И. Мусиным-Пушкиным, вышло в 1800 году. Но до сих пор споры об авторстве «Слова», датировке и, в связи с этим, о художественном смысле литературного шедевра не прекращаются. С течением времени, с развитием науки окружающий нас мир и его явления не становятся в нашем восприятии более простыми. И в суждениях о *возвращённом* в 1800 году «Слове» Д.С. Лихачева, О. Сулейменова, Л. Н. Гумилева, Б. Гаспарова, при всей их острой полемичности и безупречной аргументированности, нет и тени намека на исчерпанность проблемы.

К сожалению, в стране, где столь откровенно проявляла себя цензура, оставляя следы своих зубов и на текстах литературных шедевров 19 века, и на произведениях 20 века, вынуждая считаться с собой и самых свободных, и самых отважных, мы не обнаруживаем широкого интереса у историков культуры к теме «цензура». Не то чтобы вообще не было работ, соотносящихся с проблемой

идеологического ограничения деятельности художника и идеологической деформации диалога писателя с читателем. Такие работы в последние годы появляются. Среди них следует назвать «Покушение на литературу: О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре» И. Кондакова (Вопросы литературы. 1992. Вып. 11), труды М. Чудаковой, публикации работ А. Беленкова.

Особого внимания заслуживают исследования Арлена Блюма (От неолита до Главлита. Достопамятные и занимательные эпизоды из истории российской цензуры от Петра Великого до наших дней. Собраны по архивным и литературным источникам. СПб.: ООО «Искусство России»; Издательство имени Н. И. Новикова, 2009; Русские писатели о цензуре и цензорах. От Радищева до наших дней: 1790 – 1990: Опыт комментирования антологии. СПб.: ООО «Полиграф», 2011).

Однако преобладающий историко-публицистический подход к проблеме цензуры слишком уж энергично заполняет информационное пространство вокруг неё, вытесняя историко-теоретическую мысль, нешумную и неспешную. Обстоятельство это мало располагает к оптимизму. Наша нынешняя кажущаяся защищенность от цензурного произвола – только иллюзия, объясняемая непоследовательностью перестроечных процессов и государственной нестабильностью. Не будем забывать, что политическая перестройка в стране, вызвавшая отмену прежних цензурных ограничений, неизбежно должна смениться определенной стабилизацией и соответствующим ей цензурным режимом. Так обстояло дело во второй половине 19 века, когда волна возвращений спровоцировала и волну научно-теоретических и художественных открытий. Далее, вероятно, следовала волна, вызванная идеологической переоценкой 1905 года, когда, например, прекратились гонения, которым подвергались старообрядцы, когда в России впервые официально разрешается публикация произведений А. Н. Радищева. Наконец, в 1917 году новый политический режим, отменив прежние цензурные запреты Декретом СНК о печати, обнародованном 28 октября 1917 года (по старому стилю), тотчас же займется установлением новых запретов.

Безусловные признаки установившейся государственной стабильности проявятся уже в начале 20-х годов, когда с достаточной ясностью обозначатся три основные функциональные слоя, характеризующие историко-литературный процесс 20-х – второй половины 80-х годов XX столетия. Это, во-первых, *официально признанная* литература, именуемая советской критикой как соцреалистическая, как советская, а западной критикой – как *ангажированная* (А. К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994). Во-вторых, это русская *эмигрантская* литература,

чаще именуемая как литература *русского зарубежья*. (*Дальнего*, в отличие от литературы бывших советских республик – *ближнего зарубежья*. Язык, как всегда, беспощадно разоблачает шаблонную логику: *русская* проза русского Набокова, согласно этой логике, – *дальнее* зарубежье, а грузинская, киргизская, эстонская... – *ближнее*...).

Наконец, третий функциональный слой, тесно соприкасающийся и граничащий с обоими, – литература русского *андеграунда*, или, как её ещё называют, маргинальная, «другая».

Опорные понятия темы: литературный процесс, литература русского зарубежья, маргинальная литература, андеграунд, процесс культурного возвращения, официально признанная литература, состав литературы, слой литературный.

ТЕМА 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО АНДЕГРАУНДА. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ АНДЕГРАУНДА

Литературный андеграунд – это не творческое направление, не школа, не стилевое течение и не метод... И направление, и течение, и метод имеют свою целостную эстетику, программу, систему программных установок. Ничего этого нет в андеграунде. Он не конституирован. *Наименее рельефен* андеграунд «крайних» эпох (Н. И. Конрад), «взрывных» (Ю. Лотман). И, конечно, первые послереволюционные явления литературного андеграунда не могли не обнаружиться в самую «благоприятную» для этого эпоху – «серединную», когда, выражаясь блоковским языком, мир начал погружаться в цивилизованное состояние.

То обстоятельство, что, как выясняется, андеграунд 20-х и 60-х годов включает в себя большое количество произведений, отмеченных явными признаками принадлежности к авангардной культуре, провоцирует к опасному сближению этих явлений.

Литературный андеграунд – это не литературный авангард. Авангард – явление, отражающее субстанциональные свойства литературы. Андеграунд – функциональные признаки, позволяющие реконструировать исторические обстоятельства и реальные условия, в которых осуществлялось взаимодействие художника с современностью, искусства и общества, истории.

Не имеющий программы, литературный андеграунд не конституирован, но *контекстуален* и, конечно, диалогичен. Если мы соглашаемся считать андеграундом «непрограммную» литературу, т. е. не имеющую, в отличие от художественного авангарда, общих

установочных, конституирующих её эстетических деклараций (а также и политических, религиозных...), то из этого вовсе не следует, что внутри литературы, в формах диалога автора с современником-автором и с современником-читателем нельзя обнаружить черты, объединяющие эту литературу в некую целостность, андеграундный слой.

Литературный андеграунд – это та часть литературного массива, которая развивается в последовательном противостоянии официальной, государственной, а иногда и антигосударственной идеологии. Сближая литературный андеграунд с нонконформистской литературой, Глеб Анищенко писал: «Литературе как бы мстят за то, что она осталась чиста среди общей грязи. Каждый выдающийся русский писатель находился под перекрёстным огнём черни государственной и черни демократической. Тут наблюдается некоторая закономерность. В ранний период творчества, когда писатель ещё не оперился, его травит государство. Когда же он окончательно встаёт на ноги, вырабатывает свою позицию – набрасывается демократическая общественность» (Г. Анищенко. Выбор // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991).

В 1927 году талантливый литературный критик- эмигрант М. Слоним, размышляя о судьбе русской литературы, именно в андеграундности найдет общий признак всякой настоящей литературы: «Русская литература через все испытания и притеснения сумела пронести свой исконный дух свободы. Мы ещё не можем учесть всей огромной общественной и моральной роли, которую литература выполняла и выполняет в современной России. Как и прежде, становится она единственной хранительницей тех идей гуманности, индивидуализма и духовного совершенствования личности и человечества, которые в жизни объявлены «под надзором начальства». В ней спасение от «железного» и скучного устава, от единообразной коммунистической колодки...

В неё – бегство от стен большевистской ограды, которой хотят замкнуть все горизонты, все пути ума и пытливости» (Воля России. 1927.11-12). Автор этих слов, прекрасно понимая, что его в России прежде всего будут читать не единомышленники, люди духовно ему близкие, а те, кто по долгу службы отслеживает информацию для чиновничества охранных ведомств, не позволит себе слишком большого откровения: «Есть вещи, о которых трудно говорить в определённой политической обстановке. Я не желаю давать материала литературным чекистам, напостовцам, цензорам и прочим охранителям и душителям свободного слова. Но они поняли то, чего не хотят сообразить их же зарубежные враги (те, кто, ненавидя

советскую власть, считает, что в ней нет литературы): литература – фактор огромной важности в строительстве новой России (...), университет и евангелие» (Там же).

Два обстоятельства следует иметь в виду, когда речь идет об андеграунде.

Первое само бросается в глаза: андеграунд складывается как определённая оппозиция общепризнанному и потому должен рассматриваться в логике его взаимоотношений с современными литературными слоями. Кроме того, следует всегда выяснять природу и происхождение андеграундных смыслов, ценностей, значений, так как далеко не всегда они подразумевались авторским замыслом. Иногда рождение андеграундного факта – результат превратного истолкования произведения критиками. Например, Б. Пильняк в «Повести непогашенной луны» совсем не литературный донос писал на Сталина, что как раз и усмотрит в повести бдительная цензура, да и современные наши интерпретаторы тоже.

Второе связано с иным уровнем функционирования искусства. В этом-то смысле всякое возвращённое произведение отмечено с неизбежностью признаками андеграундности, так как, вне зависимости от судьбы своей и от популярности среди читателей, всякое произведение сохраняет смыслы, ускользавшие от современников художника, да и от него самого... Принципиальная смысловая незавершённость всякого литературного шедевра даёт повод видеть в саморазвивающихся смысловых слоях питательную андеграундную среду.

У культурного возвращения есть не только историко-политические причины. Как основной закон истории культуры *возвращение* исследовалось французским философом, антропологом, священником Тейяром де Шарденом в «Феномене человека». Согласно взгляду Тейяра де Шардена на мир, всё: предметы материальной и духовной культуры, люди, не только гениальные, но и самые обыкновенные, обречены на две жизни. Первая – короткая. Она подчинена закону убывания времени, заявляющему о себе с первых движений жизни у каждого из нас. Вторая начинается после неизбежного промежутка забвения и подчиняется закону возрастания времени: чем длиннее дистанция, отделяющая человечество от свидетельств его прошлого, тем ценнее кажутся эти свидетельства. «В любой области, – писал Тейяр де Шарден, – когда вокруг нас начинает чуть пробиваться что-то действительно новое, мы его не замечаем по той простой причине, что нам надо было бы видеть его расцвет в будущем, чтобы заметить его в самом начале. А когда та же самая вещь выросла, и мы оборачиваемся назад, чтобы найти её зародыш и первые наброски, то тогда в свою очередь скрываются эти

первые стадии, уничтоженные или забытые. Где столь близкие, однако к нам древние греки или древние римляне? Где первые прялки, первые колесницы и первые очаги? Где (уже) первые модели автомобилей, самолетов, киноаппаратов...? Везде – в биологии, культуре, лингвистике, – как резинка в руках художника, время стирает каждую бледную линию в рисунке жизни» (Пьер Тейяр де Шарден. Феномен человека. М., 1987).

Эту работу времени Шарден назовет «устранением черешков» (Там же), справедливо подчеркнув при этом, что лишь в истории человеческой, в истории культуры явит себя и противоположная тенденция: потребность в восстановлении «бледных линий» прошлого, причем лишь тогда, когда это восстановление потребует дополнительных усилий. И конечно, предметом научной рефлексии этот процесс *возвращения* прошлого становится возможным при еще более длительной временной дистанции и наличии в достаточной мере концентрированного опыта наблюдений за процессами возвращения. Эту закономерность отметит в своей статье «Об искусстве и критике» и А. Блок, назвавший дистанцию, отделяющую момент создания произведения от момента его адекватного восприятия сознанием «следующего поколения», неизбежной «мёртвой полосой»: «Произведение искусства оживет в следующем поколении, пройдя, как ему всегда полагается, через мертвую полосу нескольких ближайших поколений, которые откажутся его понимать» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6).

Проще всего, разумеется, связать процесс возвращения с изучением обстоятельств *отторжения* («устранения черешков») литературы от читателя. И в этом смысле всего заметнее факты влияния цензурного режима и того обширного комплекса государственных мероприятий, благодаря которым формируется морально-идеологический климат, остроумно обозначенный А. А. Зиновьевым в «Зияющих высотах» как «ибанизм». С этой точки зрения всякий пересмотр (в том числе и «перестройка») системы социально-политических основ вызывает неизменно омоложение цензурного механизма: отмену старых и установление новых ограничений.

Разнообразие обстоятельств и форм, воздействующих на развитие цензурной системы, определяет и разнообразие в проявлении механизма возвращения. Так, сегодня мы можем только из опыта изучения недавней истории запретов вывести и типологию фактов возвращения, и обозначить его этапы. Вспомним долгий и славный путь к читателю комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»: здесь и рукописно-«самиздатовская» стадия 20-х годов 19 века, и посмертная подцензурная публикация, привлёкшая к себе внимание

В. Г. Белинского, и, наконец, в начале 60-х г. XIX века – полная, вызвавшая чудесный отклик со стороны А. Григорьева, и, наконец, уже в XX веке сама по себе история создания комедии и судьба этого замечательного произведения вдохновят выдающегося ученого Н. К. Пиксанова на создание исследования, открывающего новые пути в филологии.

Литературный андеграунд в составе историко-функциональных слоёв литературного процесса располагается между официально признанной литературой («оттестированной» цензурой) и литературой русского зарубежья.

Строго говоря, «погранична» любая литература (в противном случае необходимость в определениях отпала бы сама собой), но границы, разделяющие самостоятельно функционирующие слои, иногда становятся проницаемыми. При этом сближение андеграунда с литературой эмигрантов удивления не вызывает и кажется очень естественным. И в самом деле, «Зияющие высоты» А. Зиновьева, написанные в России, публикуются за рубежом, где вскоре оказывается и гениальный автор этого произведения, создающий на волне того же творческого подъёма и другие художественные тексты. В этом случае граница, отделяющая написанное на родине от написанного в изгнании, представляется мало существенной. Так «Архипелаг ГУЛаг» А. И. Солженицына, «Зияющие высоты» А. Зиновьева фактом своей публикации предвосхищают изменения в судьбе писателя, что, в сущности, только повторяло судьбу романа 1920-х гг. «Мы» и его автора, Е. И. Замятина. Роман этот, написанный в послереволюционной России, впервые был опубликован именно на родине, правда, в первоначальной редакции и в устной форме (на заседании Вольфины). От опубликованного за границей текста «Мы» автор вскоре был вынужден публично отмежеваться, что, однако, не свидетельствует об изменившейся авторской оценке своего произведения.

Справедливо полемизируя с теми, кто рассматривает литературный процесс пореволюционных лет России с позиций взаимодействия так называемого «магистрального пути развития» и «периферии», М. О. Чудакова в статье «Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20 – 30-х годов» (Новый мир. 1988), не употребляя понятия «андеграунд», пишет об истории формирования самого этого явления и о его изменчивой характеристике. Её взгляд на динамику литературного процесса подчёркнуто и вполне оправданно смыкается с опытом научных наблюдений Д. С. Лихачёва. «Движение литературы 20 – 30-х годов, – пишет исследовательница, – совершалось несколькими потоками, текущими рядом, то притягиваясь один к другому, то разъединяясь и

отдаляясь, до тех пор, когда один из них потерял из виду другие, ушедшие под землю – в русло литературы, уже не выходявшей на «дневную поверхность» (Д. Лихачёв) печатной жизни» (Там же). И не случайно среди андеграундных явлений в литературном процессе 20 – 30-х годов М. Чудакова вполне справедливо рассматривает и те произведения, в которых звучали славословия Сталину.

Очевидная неоднородность литературного андеграунда должна быть понята в связи с не менее очевидной неоднородностью и неоднозначностью оттестированной советской цензурой (официально признанной) литературы. Конечно, политическая и методологическая ограниченность, препятствовавшие свободному развитию науки в нашей стране, не позволяли отечественному литературоведению достичь значительных результатов в осмыслении всей художественной продукции этого времени. Суд времени, с которым обычно мы связываем своё представление о максимально доступной человечеству справедливости, являет себя через посредство человеческих же оценок, а они, в свою очередь, также зависят от ценностных ориентиров своей эпохи, эпохи, так сказать, очередного «судебного заседания»... И тем более зависят, тем более несвободны наши оценки и наши судьи, чем *менее* осознаваема судьями их несвобода, чем более пропитаны наши судьи историческим самодовольством, иллюзией, что мы в большей степени, в сравнении с прошлым, приблизились к истине. Поэтому, если мы потеряем интерес к истории наших заблуждений, наших так называемых недооценок, нашей духовной слепоты, мы потеряем историю. Мы привычно превращаем историю литературы в библиотечную полку, в реестр, в аккуратное кладбище текстов... Но нерукотворная история литературы так же сложна, как т. н. «необработанная жизнь», и так же не сводима к проскрипциям и реляциям.

Изучение андеграунда позволяет реконструировать историко-литературный процесс в виде модели, отражающей положение литературных единиц относительно действовавших в той или иной эпохе официальных и неофициальных политических, этических, эстетических, расовых, национальных, религиозных... приоритетов. Ни в коей мере не умаляя значимости проблемы создания целостной истории Русской литературы XX века, в которой бы были представлены и шедевры Зарубежья, и шедевры советской классики, и шедевры андеграунда, мы должны решительно отвергнуть позицию тех, кто пытается предать забвению исторические обстоятельства, в которых создавалась и функционировала литература. Потому, говоря об андеграунде, следует придерживаться следующей схемы.

1. Что дает повод рассматривать данное произведение как явление андеграунда в рамках того или иного периода?

2. Что собой представляет контекст этого андеграундного произведения? Речь здесь в первую очередь должна идти о собственно андеграундном контексте, включающем в себя произведения андеграундного типа и андеграундные слои («штрихи», образы, темы, мотивы...), сформировавшиеся в литературе, официально признанной и оттестированной под влиянием андеграунда.

3. Что собой представляет способ сосуществования автономно функционирующих пластов литературного процесса: т. н. советская классика как оттестированная советской цензурой литература, андеграунд и Зарубежье как *частей единого целого*?

Для того чтобы реконструировать литературную действительность разных эпох, необходимо восстановить представление о том, чем было то или иное произведение для его современников в контексте тех лет. Именно в этом случае отчётливо обозначится *русло*, в котором формировалась и развивалась и литературоведческая мысль, постигавшая истину о художнике и его творении. В это русло истории, русло времени необходимо войти и читателю, если, конечно, его не привлекает кругозор «бабочки-однодневки» (Л. Леонов)...

Опорные понятия темы: художественный авангард, контекст, зарубежье, официально признанная литература, оттестированная литература, «крайняя» и «серединная» литературные эпохи, диалог, цензура.

ТЕМА 3. ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО АНДЕГРАУНДА: РЕВЕРСИВНОСТЬ И РЕВАЛЬВАЦИЯ

Политизированность литературы возникла не в советский период и не исчезнет вместе с этой эпохой. Хочется ещё раз напомнить замечательные слова Е. Мелетинского, призывавшего проявлять осторожность и мудрость при оценке явлений истории: «...То, что происходящая (...) трансформация имеет характер перехода в противоположность, как бы перемены знаков (плюс на минус), свидетельствует не о начале совершенно нового процесса, а о продолжении старого» (Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986).

«*Перемена знаков*» в который уже раз за бурный XX век заставляет историков *переписывать* не только ближнее, но и дальнее прошлое нашего отечества. Хочется верить, что наступил период, когда неоправдавшейся надежде сформулировать истину в последней

инстанции мы наконец можем противопоставить скромные усилия по реконструкции обстоятельств, причин и последствий дрейфа литературных единиц в границах эксплицитных и имплицитных функциональных слоёв литературного процесса. Но как раз в этом случае границы андеграунда оказываются наиболее дискуссионными. К литературному андеграунду мы будем вынуждены отнести слишком многое:

1. Произведения, которые не были опубликованы в свое время и потому не вошли в круг широкого читательского внимания.

2. Произведения, публиковавшиеся в свое время, но в течение многих лет не переиздававшиеся по соображениям литературной политики, по соображениям цензурных норм более позднего периода и таким образом искусственно вытесненные из сознания читателей.

Надо заметить, что к расширению этой категории андеграундных текстов приложили свою руку и историки литературы, оценившие наследие таких писателей, как С. Семенов, Е. Зозуля, К. Вагинов, даже М. Волошин..., как малозначительное, не заслуживающее серьезного внимания серьезных учёных и серьезных читателей. Здесь мы имеем дело с андеграундом, появившемся в результате сформировавшейся позднее тенденциозной литературно-критической и историко-литературной концепции периода.

3. Произведения, относящиеся к эпохе «перемены знаков», эпохе, когда формируется новая версия истории. Согласно новой версии и осуществляется превращение недавнего андеграундного слоя в эксплицитный функциональный слой, что, разумеется, не сулит гибели андеграунда как такового, ибо прежний эксплицитный слой литературы, состоящий из т. н. шедевров отечественной литературы, усилиями всё тех же специалистов заполнит освободившиеся места. Эта категория произведений включает в себя отнюдь не однородные единицы. Их объединяет т. н. славное прошлое, прежняя репутация и нынешнее равнодушие к ним публики.

Особый интерес представляет процесс размывания границ между легально функционирующей советской литературой и андеграундом, т. к. за этими явлениями прослеживается реверсивность андеграунда, его историко-функциональная изменчивость, его способность превращаться в свою противоположность и «самоотрицаться».

«Голый год» Б. А. Пильняка не был андеграундом ко времени своей первой публикации. Не были андеграундными и произведения первых лет Октября: рассказы Е. Зозули, роман И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников мосье Дэле, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе

Бамбучи, Ильи Эренбурга и негра Айши, в дни Мира, войны и революции, в Париже, в Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и в других местах, а также различные суждения учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, о еврейском племени, о конструкции и о многом ином» (1921). Были опубликованы и переиздавались в 20-е гг. произведения С. А. Семёнова, даже «Письма о русской поэзии» (1923) расстрелянного Н. Гумилёва... Они, эти произведения *станут* андеграундом много позднее того момента, как впервые явятся к читателю. Сегодня, когда эти произведения вновь обрели статус признанных, категорию «третьестепенных», менее значимых дополнили недавние т. н. шедевры советской классики. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить школьные и институтские программы истории отечественной литературы.

Трудно найти менее конъюнктурные темы, чем те, которые связаны с выявлением художественных достоинств романов «Чапаев» Д. Фурманова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Поднятая целина» М. Шолохова, произведений А. Фадеева, А. Серафимовича и, конечно, многострадальной горьковской «Матери». В этом «дрейфе» андеграунда, в его специфической реверсивности обнаруживается и ещё одна существенная закономерность – ревальвация андеграундных единиц. То, что оценивалось публикой как литературный шедевр, с переменой социальных, политических, религиозных устоев утрачивает свою значимость. То, что изгонялось как чуждое и враждебное, превозносится и обретает статус шедевра. Причем чем суровее судили о явлении прежде, тем впоследствии выше его превозносят.

Литературный андеграунд с точки зрения большой истории изменчив. Свойственные ему реверсивность и ревальвация, означающие устойчивую зависимость нового статуса, устанавливаемого в эпоху «перемены знаков», от статуса, установленного предшествовавшей художественной эпохой. Впрочем, это свойство андеграунда присуще и явлениям иных функциональных слоёв. Но рельефнее всего оно проявляется при замене отрицательного знака на положительный, а не наоборот.

Реверсивность функциональных признаков не позволяет сохранить андеграунду свои различительные свойства навсегда. Но в границах исторического подхода к изучению литературы эти признаки – основа для адекватной художественному замыслу автора интерпретации текста, основа для реконструкции контекста.

*«Мы дети Космоса. И наш родимый дом / Так спаян общностью
и неразрывно прочен, / Что чувствуем себя мы слитными в одном, /
Что в каждой точке мир, весь мир сосредоточен...// И жизнь,
повсюду жизнь в материи самой, / В глубинах вещества от края и до
края / Торжественно течет в борьбе с великой тьмой, / Страдает и
горит, нигде не умолкая» (А. Л. Чижевский. Мы дети Космоса).*

Литературному андеграунду любого исторического периода неизбежно будет свойственна – и это очевидно! – такая черта, как *инаковость*. Она проявляется в андеграундных текстах разного типа, выражая характер взаимоотношения этой литературы с политическим, эстетическим, религиозным и т. п. этикетом своего времени. Ни в коем случае не означает она разрыва с традицией, но ограничивает поле традиционного диалога. Так, стихи выдающегося учёного А. Л. Чижевского, опубликованные автором на собственные средства в трудные послереволюционные годы, несли на себе знак родства с философской поэзией М. В. Ломоносова, который, конечно, не был андеграундным явлением в литературе своего времени, но, опережая которое, он, с одной стороны, воскрешал замечательную античную традицию доверять научные сведения лаконическому и яркому языку поэзии, а с другой, предсказывал бегство в сферу изящной словесности представителей науки, обретающих именно в художественности ту свободу изъяснения и тот уникальный инструмент познания, нехватка которого ими ощущалась как некий гносеологический тупик. В известном стихотворении М. В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» выражено то изумление поэта перед сложностью и многообразием мира, которое не находит в языке астрономии, физики, химии адекватного воплощения: «Лице свое скрывает день, / Поля покрыла мрачна ночь, / Взошла на горы чорна тень, / Лучи от нас склонились прочь. / Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна. // Песчинка как в морских волнах, / Как мала искра в вечном льде, / Как в сильном вихре тонкой прах, / В свирепом, как перо, огне, / Так я, в сей бездне углублен, / Теряюсь, мыслями утомлен! (...) Сомнений полон наш ответ / О том, что окрест ближних мест. / Скажите ж, коль пространен свет? / И что малейших дале звезд? / Несведом тварей вам конец? / Скажите ж, коль велик Творец?»

Прекрасным поэтом был и Лев Николаевич Гумилёв, известный широкому кругу интеллигентных людей прежде всего тем, что он – историк, географ, тюрколог и этнолог, философ, воспитанный в традициях евразийства... Был арестован четыре раза то «за папу», то «за маму», как он сам выражался. Речь шла, естественно, о

расстрелянном в 1921 г. великом поэте Н. С. Гумилёве и Анне Ахматовой, не нуждающейся в наших пояснениях.

Все стихотворные переводы древних поэтов в трудах Л. Н. Гумилёва выполнялись автором. Но безупречное чувство стиля – не в филологическом, а в этическом смысле! – неизменно останавливало его от демонстрации своего литературного дара. Только самые близкие люди в моменты редкой душевной близости могли слышать что-то из его оригинальных стихотворений. В последние годы жизни он некоторые поэтические произведения опубликует. Они достаточно разнообразны по тематике, но здесь приведем только одно из цикла «Огонь и воздух», перекликающееся со стихотворением А. Л. Чижевского, которого Л. Н. Гумилёв знал и высоко ценил: «Дар слов, неведомый уму, / Мне был обещан от природы. / Он мой. Веленью моему / Покорно все. Земля и воды, / И легкий воздух, и огонь / В одно мое сокрыто слово. / Но слово мечется, как конь, / Как конь вдоль берега морского, / Когда он бешеный скакал, / Влача останки Ипполита / И помня чудища оскал / И блеск чешуй, как блеск нефрита. / Сей грозный лик его томит, / И ржанья гул подобен вою... / А я влачусь, как Ипполит / С окровавленной головою, / И вижу: тайна бытия / Смертельна для чела земного / И слово мчится вдоль нея, / Как конь вдоль берега морского» (1934 г).

Органично связана с филологическими научными трудами и поэтическими переводами ранней христианской литературы и лирическая поэзия и у С. С. Аверинцева.

Но не только органичным продолжением научной работы может выступать художественный текст, созданный учёным, а и некой антитезой научной деятельности. Так, выходя за границы языка филологии в «Логике античного мифа», Я. Э. Голосовкер, известный миру прежде всего своими филологическими трудами, раздвигает границы традиционного в научной сфере образа читателя (читателя-оппонента прежде всего), обращаясь к читателю «в потомстве» и к неискущённому читателю-современнику: « ...Я разделяю положение, что та же разумная творческая сила – а имя ей Воображение, Имагинация, – которая создавала миф, действует в нас и по сейчас, постоянно, особенно у поэта и философа, но в более прикрытом виде. Пока не угасло воображение, до тех пор есть, есть и есть логика чудесного. Вычеркнуть ее можно только с истиной. Я хотел бы видеть такое знание, которое существовало бы без истины. Даже отрекающийся от истины и топчущий истину, топчет ее во имя истины.

Правду бьют избитыми правдами» (Я.Э. Голосовкер).

Филологические исследования Я. Э. Голосовкера представляют собой текст – **звучащий!** Страстный текст, в котором научная терминология не изгоняет экспрессивного разговорного слова: «Гаду

нет дела до истины». Станным было бы не найти в наследии этого автора художественных текстов. Они есть! Это превосходные переводы античных мифов о титанах. Сколько в них боли, пережитой наследником Серебряного века, обреченного на существование среди людей века Железного. Кроме того, перу Я. Э. Голосовкера принадлежит загадочный роман «Сожжённый роман», речь о котором ещё впереди.

К числу художественных шедевров, созданных учёными, обратившимися к «имагинации» (Я. Голосовкер), следует отнести и роман «Женщина-мыслитель» А. Ф. Лосева и другие произведения этого автора. Во Владимирской тюрьме создается остроумная пародия на современные энциклопедии «Новейший Плутарх. Иллюстрированный биографический словарь вообразаемых знаменитых деятелей всех стран и времен», авторами которой были осуждённые учёные Василий Васильевич Парин, Лев Львович Раков и Даниил Леонидович Андреев, поэт, духовидец.

Из более поздних художественных текстов учёных нужно назвать произведения выдающегося философа А. М. Пятигорского, *инаковость* в которых иногда даже пугающе демонстративна.

Опорные понятия темы: реверсивность, ревальвация, художественный авангард, контекст, зарубежье, официально признанная литература, оттестированная литература, «крайняя» и «серединная» литературные эпохи, диалог, цензура, литературный процесс, литература русского зарубежья, маргинальная литература, андеграунд, процесс культурного возвращения, официально признанная литература, состав литературы, слой литературный, «инаковость».

ТЕМА 4. АНДЕГРАУНД «КРАЙНИХ» И «СЕРЕДИННЫХ» (Н. И. КОНРАД) ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭПОХ

Одним из первых декретов СНК в начале ноября 1917 г. не мог не быть Декрет о печати, лишаящий оппозицию возможности выражения своей точки зрения. Но сугубо официально новую власть «беспокоило» распространение в стране насилия, порнографии и клеветы. По существу же под видом борьбы за чистоту нравов предполагалось восстановление и модернизация института политической цензуры. С этого момента борьба государственной власти со всеми разновидностями оппозиции неизменно велась под нравоучительными лозунгами.

Важнейшей особенностью переходных периодов в истории литературы (Н. И. Конрад назвал их «крайними», а Ю. М. Лотман –

«взрывными») следовало бы признать несовершенство механизма выявления и нейтрализации андеграунда: требовалось длительное время, чтобы приучить публику согласовывать свое поведение с официальными источниками информации. А в 1917 г. (в конце ноября) оппозиция ещё могла позволить себе глоток свободы в виде однодневной газеты-протеста – «В защиту свободы печати».

Пройдет время, и воспоминания об однодневной газете «В защиту свободы печати» будут надежно погребены под слоем официозной информационной шелухи, как и воспоминания о цикле очерков М. Горького («Несвоевременные мысли»), также «забытых» советскими горьковедомы... В созданных в 1921 г. спецхранах библиотек будут пылиться «забытые» тексты первых лет Октября, принадлежащие перу М. Волошина, Е. Замятина, Е. Зозули, Н. Гумилёва, З. Гиппиус, публицистика Н. Клюева, А. Ремизова, Д. Мережковского... Опубликованные в «крайний» период истории тексты Д. Мережковского, М. Волошина... будут признаны советской цензурой «серединой» эпохи («серединой» – по определению Н. И. Конрада, Ю. М. Лотман назовет эти эпохи «культурными») крайне враждебными и идеологически опасными. Так эти тексты обретут статус андеграунда.

Какими бы рачительными ни были цензоры первого «крайнего» периода в истории отечественной литературы 20 в., они не смогли бы заставить замолчать всех своих политических оппонентов того времени, времени, основным признаком которого была политизированность. Вот потому, представляется мне, что к андеграунду первых лет Октября следует отнести не острые оппозиционные (по отношению к большевикам) тексты, а те, в которых политическая острота переживаемого момента – не более чем неудачные декорации на сцене, где разворачивается вечная драма любви и смерти. Разве не так воспринимал происходящее поэт и врач Юрий Живаго? Разве лирические сборники самого Б. Пастернака периода Октября и Гражданской войны не так же соотносятся с политическими баталиями своего времени?

Андеграунд первых лет Октября включает в себя в первую очередь тексты, в которых политическая острота *крайнего* периода, интерпретируется как ложно, примитивно понимаемая актуальность. Кроме лирических текстов Б. Пастернака, открытой неприязнью к политической тенденциозности отмечены повесть «Пламя» Н. К. Рериха, «Россия распятая» М. Волошина, обращённая одновременно и к «белым», и к «красным».

В истории отечественной литературы первой половины XX в., написанной советскими исследователями и для советских школ всех уровней, творческое наследие А. А. Блока послереволюционного

периода рассматривалось как свидетельство безоговорочного принятия большевистской власти наиболее талантливыми представителями русской литературы. Блок принял революцию, но не потому что сочувствовал большевизму и увлекся политикой. И в «Записке о «Двенадцати»», и в фельетоне «Сограждане», и даже в знаменитой статье «Интеллигенция и революция» А. Блок, как и М. Волошин, принимает революцию, как принимают то, чего нельзя опровергнуть, то, у чего огромные исторические корни... Принимает большевистскую Россию не из сочувствия к политической власти, а подчиняясь той же неопровержимой логике, которая одних заставляла ждать от революции духовного преобразования отечества и осуществления своих идеалов, а других искать возможности разделить участь с распинаемой родиной.

Исключительная эмоциональная напряжённость *крайних* периодов в истории страны и истории литературы делает задачу выявления первичного андеграунда (по *рождению*) весьма затруднительной, т. к. андеграунд переходных эпох *наименее рельефен*. Лишь к моменту установления *серединного* (Н.И. Конрад), или *культурного* (Ю.М. Лотман), состояния исторического и историко-литературного процессов за определенными текстами *крайних* эпох закрепится статус литературного андеграунда.

В момент публикации «России распятой» М. Волошина произведение это обладало всеми признаками, характерными для явлений мейнстрима (основное направление). Мейнстрим первых лет Октября – это литература, в образной системе которой отображено намеренно (как в «Левом марше» у В. Маяковского или «Последних стихах» З. Н. Гиппиус) или произвольно (как – по признанию А. Блока – в поэме «Двенадцать») время напряженных политических битв. Лишь с течением времени, когда укрепится политический режим большевиков, попадет в эту череду «вредных» авторов М. Волошин. О том, как будет выглядеть репутация «подозрительного» художника, можно судить по статье 1923 г. «Поэтическая контрреволюция в стихах М. Волошина», написанной Б. Талем. «Своим творчеством Максимилиан Волошин, – пишет автор, – сам дает ясный ответ на вопрос – кто он такой. Это последовательный, горячий и выдержанный контрреволюционер – монархист. Пусть же обращает он свои пламенные призывы к мертвецам контрреволюции. Живой, творящей, неуклонно движущейся вперед – к коммунизму – рабоче-крестьянской Советской России такое творчество не нужно» (На посту.1923.4.[http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_1923_poeticheskaya_contr-revolutzia.shtml]).

Первая публикационная форма «России распятой» была устной, вариативной, с автором, тяготеющим к «коллективности». М.

Волошин, выступая в роли автора и исполнителя, готового к соавторству и импровизации на тему «Россия и революция», ездил с ней по стране и к белым, и к красным. И те и другие его воспринимали благодарно, потрясённые финалом – «Заключением о русской земле», авантекстом которой была языческая молитва.

«Россия распятая» – это и лекция об истории России, и цикл стихов о революционной современности, и комментарий к стихам, и дневник, и *откровение*, отразившее апокалиптическое видение будущего, открытое автору «Драматургом». М. Волошин употребляет именно это слово и пишет его с большой буквы (Волошин М. А. Россия распятая // Максимилиан Волошин. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М.: Правда, 1991).

Видя главной своей задачей разгадать замысел «Драматурга», М. Волошин в реконструкции политической и национальной истории России, противопоставит Петербургу, опустевшему, как и было ему предсказано, иную столицу – «Град Божий». Отмечая разительное сходство «теперешнего большевизма с революционным русским самодержавием» (М. Волошин), он пишет: «Это сходство говорит не только о государственной гибкости советской власти, но и о неизбежности государственных путей России, о том ужасе, который представляет собою русская история во все века. Сквозь дыбу и застенки, сквозь молодецкую работу заплечных мастеров, сквозь хирургические опыты гениальных операторов выносили мы свою веру в конечное преобразование земного царства в церковь, во взыскуемый Град Божий, в наш сказочный Китеж – в Град Невидимый – скрытый от татар, выявленный в озёрных отражениях» (М. Волошин). Любому варианту политического устройства России («Славии – славянской южной империи, в которую, вероятно, будут втянуты и балканские государства, и области южной России» (М. Волошин)) автор противопоставляет идеал. «Мой единственный идеал – это Град Божий. Но он находится не только за гранью политики, но даже за гранью времён. Путь к нему – вся крестная, страстная история человечества.

Я не могу иметь политических идеалов, потому что они всегда стремятся к невозможному земному благополучию и комфорту. Я же могу желать своему народу только пути правильного и прямого, точно соответствующего его исторической, всечеловеческой миссии. И заранее знаю, что этот путь – путь страдания и мученичества. Что мне до того, будет ли он вести через монархию, социалистический строй или через капитализм – всё это только различные виды пламени, проходя через которые перегорает и очищается человеческий дух.

(...) ...Я могу быть только глубоко благодарен судьбе, которая удостоила меня жить, мыслить и писать в эти страшные времена,

нами переживаемые» (М. Волошин). В «эти страшные времена» автор не только увидит путь к Граду Божьему, но и духовно прикоснется к нему, прежде чем признает непоправимость потерь, принесенных России революцией. Отношение к русской революции и осознание своей опасной и трагической чуждости тому мироощущению, которое определяло социально-психологический климат Советской России, выразится в его стихах. «Революция губит лучших, / самых чистых и самых святых, / чтоб, зажав в тенётах паучьих, / надругаться, высосать их» (М. Волошин), – писал он в 1931 г. Преодолевая ощущение безысходности, вызванное духовной изоляцией, он обозначит границы своей свободы в «Доме поэта»: «...Ветшают дни, проходит человек, / Но небо и земля – извечно те же. / Поэтому живи текущим днём, / Благослови свой синий окаём. / Будь прост, как ветер, неистоим, как море, / И памятью насыщен, как земля. / Люби далёкий парус корабля / И песню волн, шумящих на просторе. / Весь трепет жизни всех веков и рас / Живёт в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас» (М. Волошин).

В предвоенные годы Д. Л. Андреев включит в историю *вестничества* в русской литературе М. А. Волошина и процитирует одно из его стихотворений в качестве андеграундной «программы» русских пророков: «Это цепь трагедий, цепь недовершённых миссий. «Тёмен жребий русского поэта: / Неисповедимый рок ведёт / Пушкина под дула пистолета, / Достоевского на эшафот... (М. Волошин)»» (Андреев Д. Л. Роза Мира // Андреев Д. Л. Собрание сочинений: В 3-х томах. М.: Моск. рабочий; Фирма Алесья, 1993 – 1996. Т. 2).

Реконструируя в «Розе Мира» цепь духовных биографий выдающихся деятелей русской культуры и судьбы «вестников», Д. Л. Андреев напишет о М. А. Волошине: «Проследим далее всё ту же вестническую тенденцию, хотя и искажённую, в антропософском учительстве Андрея Белого, в бредовых идеях Хлебникова о преображении Земли и в его сумасшедших мечтах – стать правителем земного шара для этой цели; в гражданском подвиге уходившего всё глубже в религиозность Гумилёва; в высокой попытке Максимилиана Волошина – определить свою личную линию художника и современника революций и великих войн религиозно-этической заповедью: «в дни революции быть человеком, а не гражданином» (Андреев Д. Л. Роза Мира) (выделено мною. – С. Б.).

Эта подчёркнутая всеотзывчивость, поднимающая художника над ожесточённостью гражданской войны, и была основной отличительной чертой андеграунда литературы первых лет Октября. Этот признак сохранится и в литературе 20-х гг. Вспомним, например, рассказ М. А. Шолохова «Семейный человек» (1925), который так

часто относят к творческим неудачам молодого писателя, никогда не скрывавшего своих политических симпатий.

Как известно, к крайним типам художественных эпох исследователи относят такие периоды в истории литературы, которые рождаются в моменты потрясений, резко и кардинально меняющие весь строй жизни. Кроме Октябрьской революции и Гражданской войны, к числу таких потрясений необходимо отнести и Великую Отечественную войну. Как и в литературе периода Октября, поэтика художественных произведений периода Великой Отечественной войны пропитана свойствами, порожденными «апокалиптическим синкретизмом». Поэтика крайних эпох (апокалиптический синкретизм) характеризуется особым историзмом, психологизмом, проявляющимся в разрушении границ, отделяющих автора от публики, в особом пристрастии к приёму метаморфоз, внезапных «откровений», напоминающих прозрения Иоана Богослова в «Апокалипсисе». В конце 80-х годов 20 в., когда политическая перестройка в стране не только проявила себя в экономической катастрофе, но и в полном пересмотре отечественной истории, в крушении догматов советской идеологии, пресловутый постмодернизм явил все признаки поэтики крайней художественной эпохи.

Андеграунд в литературе периода Великой Отечественной войны, когда чувство патриотизма и духовного единства было настолько распространено, что границы, разделявшие русских эмигрантов и советских людей, так называемых «бывших» и тех, «кто был ничем», а «стал всем», переставали ощущаться, не мог быть явлением распространённым и заметным. Но он был. И сегодня мы можем к нему отнести не только написанные в первые послевоенные годы рассказ А. Платонова «Семья Иванова» («Возвращение»), стихотворение «Враги сожгли родную хату...» М. Исаковского, «Золотую карету» Л. Леонова, незаслуженно отнесённый в разряд явлений *второго ряда* фильм Л. Трауберга «Актриса», повесть «Это мы, господи!» К. Воробьёва, впервые опубликованную в конце 80-х годов. К основным признакам андеграунда этого периода относится не только подчёркнутый трагизм в изображении судеб людей, переживших войну, но и тяжёлая для цензоров тема цены великой победы, что в совокупности резко противостояло формирующейся концепции бесконфликтности советского искусства. Образ советского человека-победителя в этих произведениях был лишён черт парадности, а такое изображение героя противоречило функциональной роли положительного персонажа мейнстрима периода Великой Отечественной войны. Культовый персонаж мейнстрима перестроечного периода – прямая противоположность герою-победителю: он либо полон сомнений и разочарования, либо

радостно и глумливо попирает ценности, ещё вчера представлявшиеся незыблемыми. Потому в потоке популярной и обсуждаемой литературы периода перестройки останутся почти незамеченными произведения, лейтмотивом в которых проходит отстаивание приоритета веры (в человека, в родину, в Бога...): «Рождение» А. Варламова, гениальные духовные завещания двух уходящих художников: «Пирамида» Л. Леонова и «Бестселлер» Ю. Давыдова.

Андеграунд срединных художественных периодов, в отличие от андеграунда крайних эпох, представляет собой явление многочисленное, пронизанное системой мотивов и сквозных образов. В наиболее специфических явлениях русского литературного андеграунда первой половины XX в. со всей очевидностью проявляют себя мотивы невозможности диалога с читателем, потаённых и горящих рукописей, судеб художников, утративших духовную опору.

«За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» Это – 19-я глава романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», и читателю наших дней, кажется, что автор обращается именно к нему. Вероятно, так оно и есть, ведь между Мастером и читателем 30-х гг. существовала неодолимая преграда, противопоставить которой можно было только безумие или творчество. В ряду произведений, диалогически воссоздающих духовное противоборство с отчаянием, – «Сожжённый роман» Я. Э. Голосовкера, «Вредитель» Г. Чулкова, «Козлиная песнь» К. Вагинова, «Ленинград» М. Козырева, «Встреча» А. Ф. Лосева...

О степени осознанности духовной оппозиции литературного андеграунда первой половины XX в. официально признанной литературе, мейнстриму можно судить и по тому, насколько уверенно выносятся художником на поверхность сюжета легко узнаваемая и поощряемая конъюнктурной критикой *сюжетная тривиальность* и только затем, чтобы на глубине развернуть андеграундный смысловой слой, выражающий сокровенные опасения автора относительно будущего. Так, в романе Л. Леонова «Соть» о его принадлежности к числу произведений советского т. н. индустриального романа свидетельствуют экспозиция романа и финал. К арсеналу использованных Леоновым приёмов *узнаваемости «наших» произведений* относится и достаточно часто встречаемый в производственной литературе бунт природы и непримиримый враг

советской власти, разоблачаемый автором и уничтожаемый интеллектуально и нравственно.

Единодушная одобрительная оценка критики, не разглядевшей за *декорацией* и авторскими публицистическими отступлениями, рассчитанными на диалог с цензурой, *другого*, андеграундного слоя, – результат не только поверхностного чтения литературных текстов, но и отсутствия методик системного анализа произведений.

Сегодня, перечитывая и сопоставляя классические образцы произведений соцреализма («Журавлиная родина» М. Пришвина, «Дело Артамоновых» М. Горького, «Разгром» А. Фадеева, «Железный поток» А. Серафимовича...), без особого труда обнаруживаешь в них т. н. избыточные сюжетно-смысловые ходы, имеющие общую этическую природу: опасение художника за судьбу духовных ценностей общечеловеческого происхождения в противовес социалистическому гуманизму. Даже в «Матери» М. Горького, произведении, воспринимавшемся советским литературоведением как некий авантекст, некий первоначальный образец нового пролетарского искусства, существовал свой *избыточный смысловой пласт*, не вмещающийся в рамки традиционного представления о пропагандистской, «нужной» и столь же «своевременной», по определению В. И. Ленина, книге. Вписывая идеи революции в духовную летопись человечества, Горький именно благодаря милосердному типу личности (Ниловне) сумеет придать революционному делу, революционной работе значение жертвенного христианского подвижничества. А рождению новой семьи-человечества будут подчинены истории сына и матери, мотивы сораспятия, мотивы преодоления кровной любви во имя любви ко всему человечеству и, наконец, столь узнаваемая в начале XX века идея *третьего Завета* в словах Ниловны о Новом Боге людей.

Совершенно необходимо здесь отметить принципиальное отличие *другого* слоя у Горького в романе «Мать» от *другого* слоя произведений Л. Леонова, М. Пришвина, да и самого М. Горького более позднего времени. В романе «Мать», как и в повести «Лето», *другой* слой проступал *вопреки* авторскому замыслу. В произведениях, создававшихся после Октября, *другой* слой компануется как составная часть художественного замысла, то есть совершенно осознанно. Этот тип *другого* слоя, вероятно, и следует именовать в полном смысле слова андеграундным. Наконец, попробуйте, перечитав сказку А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936), сопоставить одного из её героев с персонажем стихотворения О. Э. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны». Не кажется ли вам, что портрет «кремлёвского горца», написанный поэтом («Его толстые пальцы, как

черви, жирны, / А слова, как пудовые гири, верны, / Тараканьи смеются усища, / И сияют его голенища. // А вокруг него сброд тонкошеих вождей, / Он играет услугами полулюдей. / Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет, / Он один лишь бабачит и тычет, // Как подкову, кует за указом указ: / Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз. / Что ни казнь у него – то малина / И широкая грудь осетина»), напоминает хозяина кукольного театра, «доктора кукольных наук синьора Карабаса Барабаса», настолько «страшного с виду, что можно было окоченеть от ужаса при одном взгляде на него» (А. Толстой)? Работая над образом русского самодержца в романе «Пётр Первый», дилогии об Иване Грозном («Орёл и орлица» и «Трудные годы») и повести «Хлеб» («Оборона Царицына») (1937), автор дополнил собирательный образ отменной пародией на тирана.

Опорные понятия темы: мейнстрим, другая литература, официально признанная литература, слой, художественный приём, крайняя и срединная эпохи, художественный авангард, контекст, зарубежье, официально признанная литература, оттестированная литература, цензура.

ТЕМА 5. СЮЖЕТНОЕ МАТРИЦИРОВАНИЕ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АНДЕГРАУНДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20 В.: ТЕКСТ ДОСТОЕВСКОГО

«Милиционер и Исус шли, молча и не спеша. Неожиданно милиционер завернул в узкий, темный, кривой переулок и, пройдя шагов тридцать, круто повернулся к Исусу. Оба разом остановились друг против друга: одинокий человек-в-белом и парень в темной шинели с кобурой у пояса, словно два мира, которые могут столкнуться и могут пройти мимо, не соприкоснувшись. Милиционер решительно всунул книжку, которую вынул прежде у Исуса, ему обратно в карман балахона, но так неловко, что она застряла боком и теперь торчала углом наружу. Он коротко сказал: – Иди. Тебе туда, – и подтолкнул безработного плотника, не зарегистрированного на бирже труда, немного вперед, – туда, вдаль темного переулка» (С. Кржижановский. Сожжённый роман).

В истории формирования русского андеграунда невозможно переоценить роль Ф. М. Достоевского. Он станет кодом и литературного андеграунда первых десятилетий XX века и его второй половины. Следы его влияния проявятся в устойчивых хронотипических признаках русского литературного андеграунда 20 – 30-х годов XX в. как историко-функционального слоя, идеологически противоположного официально признанному слою литературы.

Невозможно переоценить генерирующую роль текстов Ф. М. Достоевского, сюжетные идеи которого, типология персонажей и их диспозиция (закрепившаяся в мизансценах) самым непосредственным образом использовалась, наряду с библейской системой образов и мотивов, при осмыслении революционной действительности. Эти узнаваемые детали создавали особый культурный «пейзаж», «семантически значимые территории» (Лавренова О. А. Пространства и смыслы: Семантика культурного ландшафта. М.: Институт Наследия, 2010), в соотнесённости с которыми события современности обретали новый смысл.

Среди восходящих к тексту Достоевского архетипических образований, конечно, следует назвать сюжет о благородном, «идейном» убийце, настолько же популярный в советской прозе 20 – 30-х годов, насколько его популярность в реальной жизни была предсказана «Преступлением и наказанием» Достоевского. Напряжённейший диалог с Родионом Раскольниковым начали ещё художники Серебряного века: Л. Андреев («Губернатор», «Савва»...), М. Арцыбашев («Санин»), А. Куприн («Река жизни»), М. Горький («Мать»). Но самым «репертуарным» сюжетом Достоевского в XX в. окажется, конечно, рассказанная Иваном Карамазовым «поэма» «Великий инквизитор» (переименованная читателями в «Легенду о Великом инквизиторе»). Она выдвинется на первое место как геном сюжета о романтиках и диктаторах русской революции, о тиранах-прагматиках и идеалистах, исповедующих нравственный максимализм.

Провиденческий смысл «поэмы» вдохновил философов Серебряного века В. Соловьёва, Н. Бердяева, С. Булгакова, К. Леонтьева, В. Розанова, С. Франка на мало удавшуюся попытку предотвратить эпоху социальных потрясений и трагического исторического выбора. Этой же волне интереса принадлежал и первый опыт художественного осмысления заложенного в Легенде историко-религиозного смысла.

В «Краткой повести об Антихристе» В. Соловьёв экстраполирует позицию Инквизитора в XX и XXI вв. как позицию «сверхчеловека» и «благодетеля» человечества. Позднее в романе Е. Замятина «Мы» те же самые признаки генеалогической преемственности с исповедующимся персонажем Легенды проявит Благодетель человечества. Финал повести у В. Соловьёва «оборван»: герой, уклонившись от полемики с оппонентом, скрывается, оставляя за слушателями и читателями право на любую точку зрения и доверяя самой реальности дописывать и корректировать финальную мизансцену.

«Оборванный» финал «Краткой повести об Антихристе», смысл которого в передаче дыханья «почвы и судьбы» (Б. Пастернак), повторится в произведениях, соотносящихся и с Легендой (Достоевского), и с её интерпретацией у В.Соловьёва: в «Дневнике Сатаны» (1919) Л. Андреева, в повести «Встреча» (30-е) А. Ф. Loseва. Революционный сдвиг истории рассматривается в произведениях сквозь призму предсказаний Легенды о Великом инквизиторе и последовавших затем философских и философско-художественных версий, значимость которых столь велика, что реальность не смогла не уподобиться тексту, ...Слову. Рассказы Е. Зозули Октябрьского периода, рассказ А. Я. Зазубрин «Щепка», произведения сборника С. Семёнова «Да, виновен!», повесть «Шоколад» А. Тарасова-Родионова, «Любовь на Арбате» А. Соболя, «Рассказ об одной простой вещи» Б. Лавренёва, «Конец мелкого человека», «Провинциальная история», «Вор» Л. Леонова, «Города и годы» К. Федина, «Зависть» Ю. Олеси ...

Антиутопический пафос Легенды predetermined и последующие вариации на тему несовершенства и слабости людской, оправдывающих насилие, и обусловил отбор своеобразных матриц и матричных «гнезд» из текста Достоевского. Одним из первых следовало бы назвать Е. Зозулю, у которого в «Рассказе об Аке и человечестве» в 1919 году с поразительной точностью предсказываются не только события и этапы надвигающегося террора, но и наше сегодняшнее бесконечное, поразительное равнодушие к отечественной истории. О бессмысленности совершающегося в России социального эксперимента в рассказе Е. Зозули говорит не только анализ мотивов поведения «двойника» Великого инквизитора (Ака и его Коллегии Высшей Решимости), но и документы «Каталога ненужных», которые позволяют оценить и приговорённого обывателя, и усердного чиновника, интеллектуальный уровень которого не позволяет ему распознать нескрываемое презрение, испытываемое к нему допрашиваемым: «Ненужный № 15201. Знает восемь языков, но говорит то, что скучно слушать и на одном. Любит мудреные запонки и зажигалки. Очень самоуверен. Самоуверенность черпает из знания языков. Требуется уважения. Сплетничает. К живой настоящей жизни по-волосьи равнодушен. Боится нищих. Сладок в обращении из трусости. Любит убивать мух и других насекомых. Радость испытывает редко. – В 24 часа» (http://az.lib.ru/z/zozulja_e_d/text_1919_rasskaz_ob_ake.shtml). Те, судьба которых так много значила для героев Легенды о Великом инквизиторе в романе Ф. Достоевского, получают у Е. Зозули право последнего слова. В финале рассказа речь именно о них: «И люди, которых так много в том городе, которых сначала резал Ак, а потом

пожалел, а потом опять хотел резать, люди, среди которых есть и настоящие, и прекрасные, и много хлама людского, – до сих пор продолжают жить так, точно никакого Ака никогда не было и никто никогда не поднимал великого вопроса о праве на жизнь» (Там же).

Но самой большой популярностью у писателей русского литературного андеграунда 20-х гг. будут пользоваться герои, включающиеся в спор, звучавший в Легенде. Он узнаваемо вспыхнет и в монологе Фомы Магнуса («Дневник Сатаны» Л. Андреева), и в романе «Мы» Е. Замятина (идеология Государства счастливых), и в «Мирской чаше» М. Пришвина (рассуждения Крыскина), и в произведениях Л. Леонова («Петушихинский пролом», «Барсуки»), и в повести А. Платонова «Котлован»... Но с особой настойчивостью воспроизводится авторами монументальная мизансцена Легенды, где исповедуется Инквизитор и молчаливый Иисус тихо целует своего визави в знак прощания, понимания и прощения.

Авторы тщательно фиксируют основную диспозицию мизансцены, узловые её компоненты, обеспечивающие читателю эффект узнавания генотекста: мотивы пришествия, искушения и «экзаменования» Иисуса; «ритуальный» поцелуй, означающий проща/(е)ние), сопровождающийся переакцентировкой архетипического сюжета. И вот уже у Л. Андреева в «Дневнике Сатаны» тихо поцелует своего оппонента не «отмолчавшийся» Иисус, а гневно и яростно взыскующий исповедовавшийся Фома Магнус, приготовивший смертельную игрушку для человечества. А его молчаливым слушателем окажется обманутый человеком Сатана.

Рядом с Фомой Магнусом автор поставит и живую иллюстрацию торжествующего распада – Марию, которую, посрамлённый в своей претензии на воплощение мирового зла, Сатана принимает за Ту Марию, победа которой над ним представляется ему столь же страшной, сколь и желанной. «Двойника» инквизитора – Фому Магнуса – Андреев представит Великим провокатором грядущей катастрофы и откроет в нем такие бездны трагизма, отчаяния, оскорблённой любви к человечеству и не оправдавшей себя веры, что на его фоне Сатана утратит тот масштаб и блеск, с которым явил себя в первых записях своего дневника. – Масштабы личности определяются не размерами тянувшегося за ней культурного шлейфа, а границами вмещающейся в её сердце боли.

Л. Андреев, не желавший ни на йоту примириться с большевиками, которых он представит в «Veni, creator!» и в «SOS!» в виде отвратительной и опасной эпидемии бесовства, в «Дневнике Сатаны» изобразит в «двойнике» своих героев (Иуды, губернатора, террориста Саввы...) – Фоме Магнусе модель сознания русского революционера, бесконечно больного оскорблённой любовью к

людям, настолько недостойными её, настолько духовно ограниченными, что у героя созревает план жестокого эксперимента: «Я обещаю кроликам, – признается Фома Магнус, – что они станут львами. Видишь ли, кролик не выносит ума. Если кролика сделать умным, он повесится от тоски. Ум – это логика, а что хорошего может обещать кролику логика? Один вертел и непочётное место в ресторанном меню. Ему надо или обещать бессмертие за небольшую плату ...или земной рай. Ты увидишь, какую энергию, какую смелость и прочее разовьёт мой кролик, когда я нарисую ему на стене райские кущи и эдемские сады! ...Да, на каменной стене. Он весь, всей своей породой пойдёт на штурм!...И кто знает... да, кто знает... а вдруг он этой массой действительно сломает стену?» (Л. Андреев. Дневник Сатаны // Леонид Андреев. Иуда Искариот. Дневник Сатаны: Повести. Рига,: Издательство «АРТАВА».1991).

Предчувствуя последствия эксперимента, понимая, что за роковой чертой очень возможен конец нашей истории и очень проблематично начало новой её фазы, автор весь свой гнев на «экспериментатора» доверит Сатане: «Если **они** (выделено Л. Андреевым. – С. Б.) кролики, то ты самый отвратительный из них, потому что ты – помесь кролика и... Сатаны. Ты трус! Это не важно, что ты мошенник, грабитель, лжец и убийца, но ты трус. Я ждал большего, старина. Я ждал, что твой ум поднимет тебя до величайшего злодейства, но ты самое злодейство превращаешь в какую-то подлейшую филантропию. Ты такой же лакей, как и другие, но прислуживать ты хочешь человеческому заду: вот вся твоя мудрость!».

Чтобы совершенно разобраться в мотивах поведения Фомы Магнуса, Сатане следовало бы вступить в сговор с террористом. Но сговор этот невозможен, так как у Сатаны неожиданно обнаружится самая что ни на есть *человеческая* душа, в которой – Мария («коршун, терзающий печень» Магнуса). И потому, завершая бесполезный разговор, устало поднимется Фома Магнус и пойдет к двери... «Но на половине дороги внезапно повернулся ко мне, – вспоминает Сатана, – и – до чего это было неожиданно со стороны старого мошенника! – поцеловал меня в лоб.

- Сиди, сиди, старина. Я сейчас её позову».

Совсем немного времени пройдёт, и Сатана поймёт, в чём состояло его основное заблуждение относительно террориста: «Теперь я понимаю, что Магнус был по-своему милосерд и погружал меня в темноту с нарочитой медленностью». Восстановление интеллектуального превосходства Магнуса над Сатаной обусловлено особой миссией этого персонажа, точно и ядовито предсказывающего духовные чаяния кроликов: мотив бессмертия «за небольшую плату»

проявится в произведениях А. Платонова. (Котлован. Третий сын), В. Маяковского, Н. Заболоцкого, а бедный кролик воскреснет в литературе второй половины XX в.: в «Архипелаге ГУЛаг» А. Солженицына и в «Удавах и кроликах» Фазиля Искандера. Но уже в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» сорок важнейших лет в истории России будут просматриваться сквозь призму заранее обречённого автором на гибель (сомневаться можно было бы лишь в установлении обстоятельств гибели, а не её самой) кролика, увидевшего себя субъектом истории, осознавшего своё предназначение в исторической драме XX века и старающегося успеть сказать своё слово (пока под вертелом разводили огонь). Голос кролика – это голос толпы, о которой спорят и молчат в монументальной мизансцене Достоевского, голос обыкновенного человека, не имеющего ни особых талантов, ни героической потребности самосожжения...

При очевидной беспощадности Горького к Самгину, ему далеко до автора повести «Софья Петровна». Л. К. Чуковская делает свою героиню милой, интеллигентной, незащищённой и трогательной в своей наивности и незащищённости женщиной. Оставшись без поддержки, научившись печатать на машинке и получив таким образом определённое положение и средства к существованию, Софья Петровна могла бы гордиться собой. Она была примерной женой, она любящая мать сына, который принадлежит к наиболее достойным представителям советской молодёжи, она добросердечная подруга, добросовестный работник... Но более всего на свете она может ценить только душевный комфорт, включающий в себя и неприменную веру в то, что и мудрая власть неусыпно заботится о сохранении покоя в её душе. Потому в финале повести она сожжёт последнюю память о сыне, весточку из неволи, чтобы исключить опасность разоблачения себя как гражданки, недостаточно преданной советской инквизиции.

Другая машинистка – Евлалия Георгиевна (повесть Н. Нарокова «Мнимые величины») встретится лицом к лицу с двойником Великого инквизитора и вступит с ним в поединок, из которого выйдет победительницей. Речь не идёт о памятнике, поставленном «когда-нибудь в этой стране» у ворот тюрьмы, как в «Реквиеме» А. А. Ахматовой. Но о большем – о признании противником правоты слабой женщины, руководствующейся «мнимыми величинами» христианства.

Но всё это появится в художественных замыслах 30-х годов, а в первой половине 20-х брезжившую у Магнуса надежду, что кролики если не обретут свободу, то хотя бы закончат своё земное существование более или менее достойно, разрушит реальность и высмеет герой романа И. Г. Эренбурга «Необычайные похождения

Хулио Хуренито и его учеников...», инициалы имени которого не случайно совпадают с именем века – ХХ, сходство обусловлено ролью персонажа, призванного выразить сущность и судьбу последней надежды человечества на духовное возрождение.

Диалог с романом Л. Андреева и переосмысленной у него мизансценой из Легенды об инквизиторе обнаруживается уже в самом начале романа И. Эренбурга, где повторяется жанровая модель записок, дневника, ведущегося одним из двенадцати (!) питомцев «Учителя», самым нелюбимым его учеником – Ильёй Эренбургом. Роман Л. Андреева обрывался на записях, датирование которых со всей очевидностью подводит действие к временным границам Первой мировой войны. Войны, а не революции... Но в сознании многих современников Октябрьская революция была закономерным звеном в цепи событий, начавшихся в 1914 г., и среди них были Л. Андреев и А. Блок.

Роман И. Эренбурга включает в себя кануны Первой мировой войны, революцию в России, к которой проявит самый искренний и горячий интерес главный герой и объект повествования – Хулио Хуренито, «Учитель». Его в романе будут называть и «Великим провокатором», что закрепляет за ним и статус «двойника» Фомы Магнуса, мечтавшего преобразить трусливое ничтожество – кролика. «Хулио Хуренито, – признаётся Илья Эренбург (ученик и летописец событий, персонифицированный повествователь, носящий имя автора биографического), – учил ненавидеть настоящее, и, чтобы эта ненависть была крепка и горяча, он приоткрыл перед нами, трижды изумлёнными, дверь, ведущую в великое и неминуемое завтра». Дверь «приоткрывается», но кролик останется кроликом. Тюрьма человеческого духа останется тюрьмой.

Двадцать седьмая глава романа, в которой Хулио Хуренито получал исчерпывающее подтверждение иллюзорности надежд на осуществление проектов Фомы Магнуса, запрещавшаяся советской цензурой, называется «Великий инквизитор вне легенды». Место встречи Хулио Хуренито с одним из вождей революции в 27-й главе – «капитанский мостик» революционно обновлённой России, Кремль. Имя Ленина в главе не упоминается, но собеседник Хулио неизменно обозначается как «коммунист», его манера держаться, осознание им своих поистине неограниченных возможностей не оставляют места для вариантов: «ритуальная» сцена происходит в кабинете Ленина. Монолог коммуниста даёт повод сблизить его позицию не столько с экспансивным провокатором Л. Андреева (Фомой Магнусом), сколько с превосходно владеющим собой Инквизитором Ф. Достоевского. «Мы, – хладнокровно разъясняет хозяин кабинета, – ведём человечество к лучшему будущему. Одни, которым это не выгодно, всячески мешают

нам. Прячась за кусты, они стреляют в нас, взрывают дорогу, отодвигают желанный привал. Мы должны их устранять, убивая одного для спасения тысячи. Другие упираются, не понимая, что их же счастье впереди, боятся тяжкого перехода, цепляются за жалкую тень вчерашнего шалаша. Мы гоним их вперёд, гоним в рай железными бичами. Дезертира-красноармейца надо расстрелять для того, чтобы дети его, расстрелянного, познали всю сладость грядущей коммуны!

...Я под образами валяться не буду, замаливать грехи, руки отмывать не стану. Просто говорю – тяжело. Но так надо, слышите, иначе нельзя..!» (И. Эренбург. Необыкновенные приключения Хулио Хуренито и его учеников // Илья Эренбург. Собр. соч.: в 8 тт. М., 1990.Т.1).

Подслушивавший этот разговор И. Эренбург (персонаж!) «очумеет от неожиданности», увидев, как «Учитель» поцелует коммуниста. На его вопрос, «от благоговения или жалости» Хулио Хуренито совершил свой странный поступок, «Учитель» ответит: «Нет. Я всегда уважаю традиции страны. Коммунисты же тоже, как я заметил, весьма традиционны в своих обычаях. Выслушав его, я вспомнил однородные прецеденты в сочинениях вашего Достоевского и, соблюдая этикет, отдал за многих и многих этот обрядный поцелуй».

«Обрядный – по определению Великого провокатора – поцелуй» означает не только повторение, но и возвращение жеста. Один «двойник» Инквизитора (и Фомы Магнуса!) целует другого «двойника» (Инквизитора же) – хозяина кабинета. Потому «ритуальный» жест и сопровождается полным смешением важнейших архетипических признаков у героев, исполняющих роли «спасателей» человечества и искусителей, инквизиторов и обречённых... «Великий провокатор» И. Эренбурга убедится в романтической несостоятельности своих надежд на «великое и неминуемое завтра» и окажется в роли изгоняемого («Христа»?), он примет гибель, в которой драма разочарования сливается с глумливым пародированием распятия.

Этот сплав пародии и высокой трагедии в интерпретации монументальной мизансцены Достоевского обнаруживается и в «Сожжённом романе» Я. Голосовкера, и в «Возвращении барона Мюнхгаузена» С. Кржижановского, прежде чем он проявит себя в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова, где противостояние Мастера и сталинской Москвы, Понтия Пилата и Иешуа будет иметь иные, не связанные с текстом Достоевского корни.

«Антихрист», «спасатель» человечества, Великий провокатор и «последний искуситель» Хулио Хуренито – всё это у Эренбурга художественная объективация наших представлений о духовной свободе человека. Поэтому «возвращение жеста» в его романе

сопровождается обнажением художественного приёма и отсылкой к хорошо знакомому читателю диалогу. «Одиночество, отверженность жддут меня, – признаётся летописец и «апостол» нового «Учителя», «Великого провокатора» XX века – Хулио Хуренито, – в рассказе об истинных событиях, в передаче искренних чувств безжалостные Фомы увидят гнусный пасквиль, и даже имя моё станет презренным. Да будет так! Я плохо жил, – и счастливый закат был бы лишь нелепым и оскорбительным диссонансом». Этому прощанию с читателем предшествует трагикомическая сцена смерти Хулио Хуренито «из-за сапог». Отвергнув из моральных и эстетических соображений самоубийство как вариант завершения жизненной драмы, превратившейся в дешёвый спектакль с разочарованным героем, Хулио покупает новые сапоги и всецело доверяется сообразительности уличного грабителя в городе Конотопе.

Рост писательских обращений к генотексту, активизировал импровизационность в его использовании и способствовал размыванию контуров матричного сюжета (Легенды), ослаблению в фенотексте первоначальной смысловой рельефности исходной мизансцены (Достоевского). Фиксированные автором знаки матрицы вплетались в диалог современников, насыщенный реминисценциями. Разве только случайность – совпадение имён «Персюк» («злой Персюк») в запрещённой Л. Д. Троцким повести М. Пришвина «Мирская чаша» и опубликованной в том же году повести «Петушихинский пролом» Л. Леонова? А упоминания в «Возвращении Мюнхгаузена» С. Кржижановского современных произведений: запрещённой «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка и откровенно конъюнктурной «Москвы под ударом» А. Белого...

За усилением импровизации и диалогом со всей очевидностью должно было следовать и ослабление в читательском восприятии эффекта узнавания генотекста. «Оттиск» Легенды в произведениях XX в. демонстрировал свою смысловую многозначность только при условии узнаваемости. Видимо, именно поэтому от исследователей повести Б. А. Пильняка «Повесть непогашенной луны» ускользнул реминисцентный план в сцене словесной дуэли Негорблящегося с Гавриловым.

Конечно, Б. Пильняку художественная манера Достоевского не была особенно близка, для него мерилom художественной пронциательности являлся Л. Н. Толстой. Не случайно Гаврилов читает Л. Толстого и рассуждает о его удивительной способности чувствовать законы «крови» и судьбы. И всё же в сцене, где главные герои становятся в позу дуэлянтов, лишаются имён, получая совсем в духе эпохи номера – Первый и Второй, что меняло ритмический рисунок повествования, усиливало динамичность и напряжённость,

безраздельно царит дух героев *пьесы* Ивана Карамазова. И если начало поединка Первого со Вторым может отчасти объясняться обстоятельствами их биографии, отношением участников к сложившемуся в советской военной среде церемониалу, то финал ярко освещён ритуалом метатекстовой природы. В этом смысле совмещение «дуэли» Гаврилова и Негорблящегося с поединком героев *пьесы* «про Инквизитора» не противоречит замыслу повести Б. Пильняка.

Командарм Гаврилов – романтик революции и суровый реалист, осознавший несовместимость романтических революционных идеалов с результатами затраченных ради обновления мира усилий; он и создатель монстра (командно-административного механизма), и жертва его. Революция, гражданская война, социальная активность одних и инертность других – всё вместе! – приводит к появлению результата, которого никто из сознательных участников событий не ожидал и не пожелал бы. В таком понимании закономерностей исторического процесса нельзя не заметить влияния историософии Л. Н. Толстого, сформулировавшего закон «сопряжения», согласно которому любое историческое событие, независимо от его масштабов, есть результат сотворчества всех факторов, сопутствовавших ему: значительных и ничтожнейших, в равной степени разделяющих ответственность перед её величеством нерукотворной Историей.

Гаврилов и Негорблящийся, становясь Первым и Вторым, ведут себя как герои бесконечно повторяющейся *пьесы*, основные события которой удерживают читателя в пространстве легендарной ситуации, сакральной. Сакрализации способствуют место встречи (территория Инквизитора), функциональные роли обречённого и его лжеспасителя, характер события – последнее объяснение героев и, наконец, заключительный, «ритуальный» поцелуй. Правда, «инквизитор» на этот раз гораздо менее свободен и самостоятелен в своём выборе аргументов и способов воздействия на оппонента, в сравнении с легендарным Инквизитором. Негорблящийся, в сущности, такая же жертва государственно-бюрократического монстра, как и Гаврилов. Не случайно, оправдываясь перед Гавриловым, он заметит, что не может отменить данное им уже распоряжение: люди, занимающие его положение, не ошибаются даже тогда, когда они ошибаются.

Трагедия командарма Гаврилова, как и Великого провокатора Хулио Хуренито, в том, что оба они с абсолютной ясностью осознают: кролики не разбились о стену, расписанную Фомой Магнусом! Разрушив старую тюрьму духа, кролики принялись из обломков с энтузиазмом строить новую, ещё более прочную.

Самоубийство для Гаврилова означало бы измену себе, он не может дезертировать из мира, созданного при его активном участии,

он не станет отречься от своей меры ответственности перед Историей... Гаврилов примиряется с неизбежным (хирургическая операция и смерть), масштабы его идеалов равновелики размерам цены, которую придётся впоследствии заплатить за их осуществление, каким бы оно, это будущее, в итоге ни оказалось... Верность мечте, ради которой Гаврилов сам шёл и других посылал на смерть, требует принять сложившееся как неизбежное, не заявляя публично о своём разочаровании, не разоблачая факта несовместимости великих революционных идеалов и убогого результата социальных экспериментов большевиков.

В начале восьмидесятых годов советского (XX) века автор этих строк удостоился чести второй раз в жизни с диссертационными целями нанести визит великому писателю советской эпохи Леониду Максимовичу Леонову. Мой первый визит к писателю оставил после себя в памяти изумление от щедрой откровенности писателя, широко и подробно, с разных сторон рассматривавшего любой мой вопрос. Но я была ещё более потрясена потом, когда, собрав и перечитав тексты бесед писателя с маститыми учёными и залётными, вроде меня, неофитами, обнаружила, что всё, представлявшееся мне откровением, рождавшимся в непосредственном общении Художника со мной, слово в слово повторялось в опубликованных лет 20, а то и 30 тому назад беседах.

Конечно, мне следовало винить в своих разочарованиях только собственную наивность, непредусмотрительность и самоуверенность. Но сегодня я стыжусь даже не своей неподготовленности к встрече с великим художником и не горького последующего разочарования, а своих упрямых намерений во что бы то ни стало посетить писателя ещё раз и заставить его сказать мне что-нибудь, чего он не говорил другим визитёрам. Я перечитала все публиковавшиеся в России тексты бесед с Леоновым, строго рассортировав их и по времени и тематике, вознамерившись «вытянуть» из писателя такой ответ на какой-нибудь из вопросов, который украсил бы мой кандидатскийopus настоящей «свежатинкой».

Л. М. Леонов встретил меня, как и в первый раз, приветливо, внимательно выслушивал, охотно отвечал на мои вопросы, всякий раз при этом «сворачивая» на то или иное из уже знакомых мне рассуждений. Подняв забрало, я объявила Художнику, что знаю, кому и когда то или иное его размышление было озвучено, кем, когда и где оно было опубликовано, и что я пришла, чтобы услышать о степени духовной близости писателя с его героями: не только с Хамом, но с Манюкиным, Векшиным и Леонтием, наконец, с Агеем и даже с Агапием... Не является ли затянувшаяся более чем на полвека казнь автором Векшина в бесконечной череде редакций романа «Вор»

свидетельством не утихающего чувства вины писателя перед чем-то или кем-то?

Ответом на это было повисшее долгое, невыносимо долгое и красноречивое молчание, после которого мне оставалось только тихо и быстро подняться с кресла и удалиться без реверансов с обеих сторон.

Этот же бесконечно молчаливый ответ и остановившийся взгляд я увидела у Леонова в юбилейном интервью с писателем в телепередаче 31 мая 1994, когда, вручив ему огромный букет и провозгласив не менее пышный комплимент, журналистка спросила: «От чего из написанного в разные периоды своей жизни Вы хотели бы сегодня – когда уже можно говорить всё, что прежде было нельзя, – отказаться? И что Вы хотели бы сегодня, когда опять-таки можно всё, сказать нашим телезрителям?».

«Ни-че-го...» – произнёс Леонов глухим голосом и, кажется даже, по слогам. А перед этим была пауза такой длительности, что милая девушка начала краснеть и ёрзать от неловкости.

Впрочем, быть может, кое-какие детали этого события на самом деле *сочинились* в моей памяти, ведь я так долго размышляла о Леонове и к тому же столько лет минуло... Но в любом случае мне повезло больше, чем милой девушке с телевидения: ведь я всё-таки услышала фразу, которой Леонов определил основной нерв советского и своего творчества: ответственность перед человечеством за то, что социальными экспериментами XX в. и идеологической экспансией мы «растлили веру в Золотой век». Эта фраза означала не только ответственность за разрушение надежд на возможность достижения эпохи справедливости и процветания на Земле, но и расплату за искушение Раем на Земле и опошление идеала справедливости, низведённого до перспективы сытых, беспечных, бездумных бабочек-однодневок и всё тех же *кроликов*.

Эту систему соблазнов отвергает у Ивана Карамазова молчаливый собеседник Великого инквизитора, который, как известно, повторял аргументы Дьявола, искушавшего Христа в пустыне. Представления Л. Андреева о духовном преображении человечества, отпавшего от Бога, он доверит Фоме Магнусу. Не хлеба, не кумиров, не чуда, но свободы, но творчества, но бессмертия желают человечеству и другие «двойники» Великого инквизитора... О том, до какой степени идеалы бессмертия, свободы творчества и «несгораемого костра любви» (В. Маяковский) оказывались чуждыми советской идеологии, можно судить по судьбам произведений В. Хлебникова, Н. Заболоцкого, А. Платонова, Е. Замятина...

Загадочный диалог Первого и Второго без свидетелей завершается и у Б. Пильняка ритуальным жестом, акцентирующим

«момент Истины». Но, вместо поцелуя в подчёркнуто обновлённой интерпретации известной пьесы приговорённый к смерти в «чужом для него» городе Гаврилов, завершая поединок-диалог (как и положено приговорённому), затушит окурок в стаканчике для карандашей, обозначив таким образом свое отношение и к безупречному порядку на столе у Негорблящегося, и к самому хозяину кабинета, обманувшемуся в надежде, что Гаврилов наконец-то попросит... хотя бы... пепельницу.

Впрочем, этот жест может означать и отношение героя и автора к самой перспективе наших сегодняшних аналогий с монументальной мизансценой Достоевского.

Демонстративное огрубление ритуального диалога объясняется и тем, что роль Великого инквизитора в этой мизансцене доверена бездарному «актёру», не доросшему до понимания масштабов того бедствия, которое он призван олицетворять в пьесе. Гаврилов же подлинные масштабы построенного совместными усилиями «Левиафана» осознаёт, ибо обитает, как выразился бы А. А. Зиновьев, на периферии «социального бытия», сохраняя связь с прошлым и игнорируя сложившиеся новые «социальные правила». Подчинение Гаврилова приказу Негорблящегося только формально соответствует признанию авторитета системы. По существу Гаврилов подчиняется только собственному пониманию ситуации, в котором сплетается усталость с признанием личной вины и полной безнадёжности что-либо изменить в уже содеянном. В этом смысле герой повести Б. Пильняка напрашивается на сравнение с одним из самых загадочных героев рассказа Л. Андреева – главным героем «Губернатора».

Литература второй половины 20-х – начала 30-х годов тоже отмечена следами присутствия героев Легенды о Великом инквизиторе. Однако в этом случае признаки литературного диалога с Достоевским требуют в гораздо большей степени дифференцированного объяснения. Вероятно, лишь одно может стать основанием для сближения текстов Я. Э. Голосовкера, А. Ф. Лосева, М. А. Булгакова и С. Д. Кржижановского, отмеченных принадлежностью к монументальной мизансцене Легенды. – Каждый из авторов по-своему завершал историю Легенды о Великом инквизиторе в русском литературном андеграунде 20 – 30-х годов.

Любопытная черта этой истории – очевидная «теснота» фактов в ранней её фазе, выразившаяся и в частоте проявлявшегося интереса к монументальной мизансцене Достоевского, и в сходстве интерпретации сюжетных особенностей *генотекста*: пародировании и использовании в качестве матрицы «чужого слова». К концу 20-х гг.

стремительно растёт дистанция, разделяющая современников, обратившихся к Легенде.

«Сожжённый роман» Я. Э. Голосовкера, создававшийся в течение 1925 – 1928 годов, связан с тремя важнейшими литературными мотивами Серебряного века и 20-х годов: мотивом творчества как «сораспятия», мотивом «пришествия» – инспектирования (восходящим к Легенде о Великом Инквизиторе в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы»), мотивом чужого слова (чужой рукописи, в том числе и горячей). Подробности творческой истории и судьбы этого замечательного произведения рассматриваются в статьях Н. В. Брагинской (Пепел и алмаз) и М. О. Чудаковой (Исус и Иешуа), опубликованных в журнале «Дружба народов» (1991.7). Есть работы и о слове Достоевского в романе Я. Э. Голосовкера (А. Граф. «Сожжённый роман» Я. Э. Голосовкера в контексте легенды о великом инквизиторе Ф. Достоевского и романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»), однако связь «Сожжённого романа» Я. Э. Голосовкера с контекстом отечественного андеграундного слоя 20 – 30-х годов, использовавшего в качестве матрицы сюжет Легенды о Великом Инквизиторе, ещё нуждается в рассмотрении.

Трагически-парадоксальные сближения с текстом Достоевского в «Сожжённом романе» Я. Голосовкера обнаруживаются уже в самом начале, и с самого начала они приобретают подчёркнуто оценочный характер. Старинная церковь времён Бориса Годунова превращается в «юрдом». «Психейные» больные, находящиеся на излечении, характеризуются в соответствии с определением («психейные») как «человеки бывшей возвышенной мысли» (Голосовкер Я. Э. Сожжённый роман // Дружба народов.1991.7). Самый загадочный из «психейных» записан в документах лечебницы под именем «Исус». Он же является одновременно и автором книги о «психейном» больном по имени Орам, проживающем в том же самом заведении, где обитает и автор (персонаж) – Исус. Они (автор-персонаж Исус и герой его рукописи Орам) пребывают в одной палате – «алтарной», оборудованной на месте алтаря. Одна из стен палаты украшена старинной фреской, изображающей воскресение Христа. Герой этой фрески вступает в спор с героем рукописи Исуса – Орамом.

Иисус (герой фрески) подвергнется самому жёсткому допросу со стороны современника революционных событий, человека эпохи революции. Так Голосовкер соотнесёт размышления о современности с евангельским сюжетом об искушении Христа в пустыне и литературной его версией, рождающейся в сознании Ивана Карамазова в виде Легенды о Великом инквизиторе, искушавшем Христа своими сомнениями гордого человеческого сердца.

У Голосовкера первым позицию Инквизитора воспроизводит Орам (герой книги Исуса), он будет обвинять Христа в том, что Спаситель переоценил возможности добра. Идее достижения добра методами добра Орам противопоставляет современную идею борьбы со злом методами зла. Путь этот он считает наиболее эффективным и потому оправдывает современников, вставших на него. Единственное, что, по мнению Орама, мешает успешности борьбы, – это Христос с Его слишком памятной для многих моралью. Орам призывает Христа совершить во имя людей подвиг самоистребления.

Подобно Инквизитору, Орам призывает Христа освободить людей от веры. Он посылает Христа на улицы Москвы, чтобы убедившийся в справедливости слов Орама Христос отступился от человека. В своей версии мизансцены «Инквизитор – Христос» Я. Э. Голосовкер повторяет формулы обвинения Инквизитора, разнообразя только способы аргументации и примеры. В главе «Рассвет – расстрел» не Инквизитор, а Христос является в темницу к приговорённому к расстрелу террористу, идеологическому «двойнику» Инквизитора. Намерение Христа спасти жизнь узника ценою своей последней жертвы будет гордо отвергнуто; ожидающий смерти фанатик не пойдёт на компромисс с совестью; перефразируя Инквизитора из Легенды, он скажет Христу: «Я – не Твой. Я иду – «анти» Тебя».

В системе героев романа и художественных деталей определяющую роль играет приём взаимозамещения и метаморфозы. Так, после исчезновения из алтарной палаты больного по имени Исус, новый обитатель лечебницы, художник, превосходно знавший фрески алтарной палаты и потому отказывавшийся их рассматривать, становится особого рода двойником и антиподом героя (его «негативом»). Потрясённый «Видением Отрекающегося» (так была озаглавлена рукопись Исуса), новый пациент сожжёт рукопись.

Факт повествования о пасхальном путешествии Исуса по Москве, размещающийся вслед за сообщением о сожжении новым пациентом произведения, в котором и описывалось всё случившееся, свидетельствует, по крайней мере, о двух равно возможных объяснениях читательских впечатлений. Во-первых, длящееся (после уничтожения рукописи!) повествование – знак того, что рукописи не горят! Кроме того, прочитавшие «Видение отрекающегося» «психейные» больные восстанавливают уничтоженный текст. Во-вторых, рукопись повествовала не о прошлом, а о будущем, которое непременно совершится в романе «по Слову» Исуса, героя рукописи и её автора. Именно поэтому в цепи персонажей повести формируется особая позиция, обозначаемая разными героями, среди которых двое

носят одно имя – Иисус: Иисус – герой рукописи Орама и Иисус – «алтарный» пациент, сочиняющий «Запись Неистребимую».

Совершенно то же происходит и с оппонентом Иисуса, новоявленным искусителем – Инквизитором. Его функцию выполняют то Орам, герой «Видения отрекающегося», то неведомый автор «Истории Ненужного», то приговорённый к расстрелу гордый юноша... Все эти «двойники» Инквизитора в границах данного текста, разумеется, и в границах выраженной в тексте интерпретации Легенды оказываются и двойниками автора, и в этом качестве они – антиподы Иисуса.

Не случайно Орам, согласно версии рукописи, не только спорил с изображением Христа на фресках алтарной палаты, но и, являясь обитателем алтарной палаты, был причастен ко всему, что происходило с Иисусом в Москве, как альтер эго Иисуса. Орам, согласно рукописи, покидает палату, как и её «реальный» обитатель – душевно больной по имени Иисус, автор рукописи. Наконец, есть и Иисус, изображённый на фреске, пребывающий и внутри алтаря, и за его пределами (Он изображён стоящим в дверях).

В Легенде Достоевского Инквизитор предупреждал Христа о том, что новое его явление народу завершится очередным распятием. О неотвратимости нового распятия для Спасителя в андеграундном произведении, реализующем матричный сюжет Легенды, до сих пор речи не шло.

Пытавшийся спасти род человеческий от оскудения Фома Магнус из «Дневника Сатаны» Л. Андреева подвергает жестокому испытанию Сатану, подсунув ему в качестве идеала женской чистоты и красоты свою сожительницу Марию... «Учитель» из романа Ильи Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников...» уйдёт из жизни по доброй воле, разочаровавшись в идеалах и потеряв смысл жизни. В «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка Гаврилов, погибающий на операционном столе, в сущности, тоже выбирает смерть добровольно, т. к. ни одним из способов предотвратить её не воспользуется: не подаст в отставку, не объявит о возвращении на Юг...

В «Сожжённом романе» Я. Голосовкера путешествие Христа по советской Москве приближает обещанное Инквизитором Легенды Достоевского новое распятие: имеющий в качестве удостоверяющего личность документа Евангелие, герой осознаёт себя в Пасхальную московскую ночь чужим среди людей новой России, абсолютно утратившей к Нему интерес.

В заключение Я. Голосовкер вплетает в повествовательную ткань мотив ещё одного литературного произведения. Он обращается к финалу поэмы А. Блока «Двенадцать», где Иисус Христос, несущий

кровавый флаг, становится целью, по которой красногвардейцы стреляют. Впрочем, в тексте Я. Голосовкера блоковский финал получает такое осмысление, которое сближает его и с начальными эпизодами шекспировского «Гамлета»: появление таинственного призрака отца, изобличающего подлое преступление брата.

В «Сожжѐнном романе» Я. Голосовкер возвращал современника не только к жертвенному подвигу Христа, которого вновь (во второй день Пасхи!) увидят на стене Кремля, узнают и примутся расстреливать (*распинать*), но к подвигу любви. Чтобы увидеть в этих стреляющих людях – людей, чтобы увидеть в выпачканных кровью вождях революции – людей, нужно было обладать поистине редким запасом веры в человечество. «Исус исчез» – это последние слова дошедшего до нас варианта «Сожжѐнного романа» Я. Голосовкера. Согласно логике чудесного исчезновение героя со сцены видимости, есть переход в иную сферу, о которой всегда помнил автор. «Я разделяю, – писал Я. Голосовкер, – положение, что та же разумная творческая сила – а имя ей Воображение, Имагинация, – которая создала миф, действует в нас и по сейчас (...), но в более прикрытом виде. Пока не угасло воображение, до тех пор есть, есть и есть логика чудесного. Вычеркнуть её можно только с истиной. Я хотел бы видеть такое знание, которое существовало бы без истины. Даже отрекающийся от истины, топчущий истину, топчет её во имя истины.

Правду бьют избитыми правдами» (Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987).

«Исус исчез», но исчезновение это означает и возвращение в одну из своих ипостасей: онтологическую?.. историческую?.. литературную?..

Опорные понятия темы: сюжетное матрицирование, код, пародия, мотивы, сквозные герои, реминисценции, диалог.

ТЕМА 6. ЩЕЛЬ КАК СРЕДА ОБИТАНИЯ «ПОДПОЛЬНОГО ГЕРОЯ» В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АНДЕГРАУНДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20 В.: ТЕКСТ ДОСТОЕВСКОГО

Мотив «щели» можно было бы назвать и мотивом «катакомб», так настойчиво прописываются в художественном тексте андеграунда 20-х г. их не только реминисцентно-психологические, но и историко-религиозные, историко-философские аналогии. Ищущий укрытия герой не может избежать искушения питающими его тщеславие аналогиями с носителями христианской веры, загнанными в катакомбы. Мучительное ощущение ущемлённого достоинства, соединившееся в нём с болезненной амбициозностью, неизбежно

выражалось в особой речевой стилистике: использование иносказаний, двусмысленностей и саркастических полунамёков.

В «Сожжѐнном романе» (1925 – 1926, 1936) Я. Голосовкера лучшие представители отечественной культуры XX в. (современники Серебряного века) укрываются от советской реальности в «психейном доме», расположенном в храме, поменявшем своё назначение. Совершенно так же мотив «щели», «убежища» звучит и в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Сначала напуганный необычностью событий (видения Ершалаима и сбывшееся предсказание гибели М. А. Берлиоза) Иван Бездомный наденет на себя православную икону Николая Чудотворца и возьмѐт в руки свечу, затем он окажется в психиатрической клинике Стравинского, где и произойдѐт первая встреча героя и читателя с главным персонажем романа – Мастером (13 глава). Убежище у Стравинского для Мастера связано не только с его отречением от своего литературного детища, но и с бегством от Маргариты. Третья модель «щели» – зона покоя и беспамятства: «исколотая память» и затухающее сознание Мастера, в ней укрывается от воспоминаний и профессор Иван Николаевич Понырѐв, «исколотая память» которого «затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто. Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат».

Спасительный диагноз безумия становится пропуском в убежище для героя и автора в повестях: «Ленинград» (1925) М. Козырева, «Конец мелкого человека» (1922 – 1924)¹ Л. Леонова, «Вредитель» (1931 – 1932) Г. Чулкова...

Моделируемое будущее, утопический мир будущего тоже обретают статус укрытия от беспощадной к романтическим идеалам реальности у В. Маяковского – «IV Интернационал», «V Интернационал», «...ваш тридцатый век» в поэме «Про это». Но будущее не только укрывает от настоящего, но и становится формой его разоблачения ещё у Е. Замятина в романе «Мы» (1920). Эту же роль модель будущего выполняет и в «Воспоминании о будущем» (1929) С. Кржижановского, в повестях М. Козырева «Ленинград» (1925) и «Пятое путешествие Лемюзля Гулливера» (1926), где выдуманная на манер Свифта страна Юбераллия представляется «лучшей из стран мира, называемой также страной лицемерия и лжи».

¹ Повесть «Конец мелкого человека» Л. Леонова была в 1960 г. переработана автором столь же основательно, сколь основательно в 1959 г. он переработал роман «Вор». К сожалению, редакции 1920-х гг. современному читателю недоступны. Исследователь же, реконструирующий литературный процесс 20-х годов, знать историю текстов обязан, иначе он просто занимается не своим делом.

Есть и иные способы укрытия от «жизнеопасной эпохи» (Л. Леонов): «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер», – так начинается «Козлиную песнь» (1927 – 1928) К. Вагинов, остроумно отмежёвываясь от всех связанных с *колыбелью* революции мотивов и сюжетов. В его поле аналогов москвич Адриан Прохоров из повести «Гробовщик» А. Пушкина, его тема – идущая ко дну жизнь, его занятие – «гробики»: «Покажешь ему гробик – сейчас постукает и узнает, из какого материала сделан, как давно, каким мастером, и даже родителей покойника припомнит. Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни. Занят он ужасно. Но не думайте, что с целью какой-нибудь он гробик изготавливает, просто страсть у него такая. Поведёт носиком – трупом пахнет; значит, гроб нужен. И любит он своих покойников, и ходит за ними ещё при жизни, и ручки им жмёт, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достаёт» (К. Вагинов. Козлиная песнь. Предисловие, произнесённое появившимся автором). Настойчивая стилевая минимизация вызывает в памяти манеры и образ мысли Акакия Акакиевича Башмачкина, это тоже один из способов реализации мотива убежища. Кроме того, роман «Козлиная песнь» посвящён трагедии поколения творческой интеллигенции, сформировавшейся в эпоху Серебряного века и обречённой в советском периоде своей жизни погибнуть и кануть в неизвестность.

Авторские паратекстуальные обозначения в романе: «предисловия» («ПРЕДИСЛОВИЕ, произнесённое появившимся на пороге книги автором», «ПРЕДИСЛОВИЕ, произнесённое появившимся середине книги автором»), «междусловия» (особые комментарии от лица непосредственно героя-автора, а не его «двойников» в той или иной степени), «послесловия» и даже «интермедии» лишь формально соотнесены с «эпитекстом», на самом деле они являются органичной частью событийной и пространственной композиций, подчёркивая метажанровую природу повествования, игру автора с потенциальным читателем романа, диалог с читателем.

В главе 15 «Свои» «неизвестный поэт» помещается в две несоотносимые версии «своих». Он является в компанию молодых людей: «Сидели на железных неокрашенных кроватях безумные юноши. Один поблескивал пенсне, другой пел птичьим голосом свое стихотворение. Третий, ударяя в такт ногой, выслушивал свой пульс. Посредине сидела их общая жена – педагогичка второго курса. На голый стене комнаты отражалось окно с цветком. Неизвестный поэт вошел.

- Мы хотим поговорить с вами о поэзии. Мы считаем вас своим, – прервали они свои занятия».

Попытка стать «своим» в этом мире завершится для «неизвестного поэта» (отмеченного автобиографическими чертами) страшным судом. Он «увидит себя стоящим в рваных сапогах, нечесаным и безумным пред туманным высоким трибуналом.

«Страшный суд», – думает он.

- Что делал ты там, на земле? – поднимается Данте. – Не обижал ли ты вдов и сирот?

- Я не обижал, но я породил автора, – отвечает он тихим голосом, – я растлил его душу и заменил смехом.

- Не моим ли смехом, – подымается Гоголь, – сквозь слёзы?

- Не твоим смехом, – ещё тише, опустив глаза, отвечает неизвестный поэт.

- Может быть, моим смехом? – подымается Ювенал.

- Увы, не твоим смехом. Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться.

И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию. И все становятся серьёзными и страшно печальными.

- А очень мучились вы?

- Очень мучились, – отвечает неизвестный поэт.

- И ты позволил автору посмеяться над вами?

- Нет тебе места среди нас, несмотря на всё твоё искусство, – поднимается Дант.

Падает неизвестный поэт. Подымают его привратники и бросают в ужасный город. Как тихо идёт он по улице! Нечего делать ему больше в мире. Садится за столик в ночном кафе. Подымается Тептёлкин по лестенке, подходит.

- Не стоит горевать, говорит он. – Мы все несчастны в этом мире. Ведь я тоже думал донести огонёк возрождения, а ведь вот что получается». С. 73.

Тептёлкин, как и «неизвестный поэт», в своём отношении к жизни очень близок автору-герою и автору.

Смех в романе «Козлиная песнь» страшен... В нём ёрничанье и отчаяние часто оказываются прелюдией к принятию гибели. Трагифарсом оказывается поминание Н. С. Гумилёва. В романе имя его скрыто за фамилией безвременно ушедшего поэта Заэфратского, память о котором – святыня для Котикова и Ротикова, нежных, экзальтированных юношей, духовный вакуум у которых заполнен собирательством фактов, автографов, предметов быта Заэфратского. «Поэтические предметы» – то, что дольше всего сохраняется в изменившемся мире, что сильнее всего указывает и на неотвратимо наступающую стадию опошления поэзии: «- Вот перо Александра

Петровича, – протянул вставочку Троицын Мише Котикову, – вот чернильница, вот носовой платок Александра Петровича.

- У меня есть носовой платок Александра Петровича, – ответил с гордостью Миша Котиков.

- Как, вы тоже собираете поэтические предметы?

- Это вещи для биографии, – ответил Миша Котиков. – Важно установить, в каком году какие носовые платки носил Александр Петрович. Вот у вас батистовый, а у меня полотняный. Вещи связаны с человеком. Полотняный платок показывает одну настроенность души, батистовый – другую.

- У меня платок тринадцатого года. – Вот видите, – заметил Миша Котиков, – а у меня шестнадцатого! Значит, Александр Петрович пережил какую-то внутреннюю драму или ухудшение экономического положения. По платку мы можем восстановить и душу, и экономическое состояние владельца.

- А я вообще собираю поэтические предметы, – доставая шкатулку, сказал Троицын.

- Вот шнурок от ботинок известной поэтессы (он назвал поэтессу по имени). – Вот галстук поэта Лебединского, вот автограф Линского, Петрова, вот – Александра Петровича».

Но, конечно, особого внимания у поклонников Заэфратского удостаивалась его вдова: «Плакала жена Александра Петровича Заэфратского, когда Заэфратского не стало, и ручки ломала.

Воспользовались случаем друзья Заэфратского, ходили к ней и утешали. (...) Миша Котиков, как поклонник Заэфратского, познакомился с Екатериной Ивановной.

Вечерком вина принес и закусок; долго, склонив головку, говорила Екатерина Ивановна об Александре Петровиче. Какие платья он любил, чтоб она носила, какие руки были у Александра Петровича, какие прекрасные седые волосы, какой он был огромный, как он ходил по комнате и как она, встав на цыпочки, целовала его.

Сидел Миша Котиков, раскрыв свой маленький пунцовый ротик, смотрел своими голубыми ясными глазками, начал гладить и пожимать ручки Екатерины Ивановны, целовать Екатерину Ивановну в лоб. Все спрашивал:

- А какой нос был у Александра Петровича? а какой длины руки? а носил ли Александр Петрович крахмальные воротнички или предпочитал мягкие? а барабанил ли пальцами Александр Петрович по стеклу?

На все вопросы ответила Екатерина Ивановна и заплакала. Взяла мужской носовой платок с инициалами, поднесла к глазам.

- Не платок ли это Александра Петровича? – спросил Миша Котиков.

Долго она сидела молча и утирала слезы платком Заэвфратского.

Потом передала платок Мише Котикову:

- Храните его на память об Александре Петровиче.

Снова заплакала.

Миша Котиков аккуратно сложил платок и спрятал поспешно.

- А что говорил об искусстве Александр Петрович? – ощупывая платок в кармане, спросил Миша Котиков. – Чем была поэзия для Александра Петровича?

- Он со мной о поэзии не говорил, – раскрыв глаза, посмотрела в зеркало Екатерина Ивановна.

Подскочила к зеркалу.

- Посмотрите, не правда ли, я грациозная? – она стала разводить руками, склонять голову. – Александр Петрович находил, что я грациозная.

- А когда начал писать стихи Александр Петрович, в каком возрасте? – закуривая папироску, задал вопрос Миша Котиков.

- Не правда ли, я похожа на девочку, – села в кресло Екатерина Ивановна. – Александр Петрович говорил, что я похожа на девочку.

- Екатерина Ивановна, а какой столик мы накроем? – рассерженно спросил, вставая с кресла, Миша Котиков.

- Вот этот, – показала на круглый столик Екатерина Ивановна, – но у меня ничего нет.

- Я принес Бордо и... – с гордостью сказал Миша Котиков, – закуски и фрукты.

- Ах, какой вы хороший, – засмеялась Екатерина Ивановна, – я люблю вино и фрукты!

- Меня совсем забросили друзья Александра Петровича, – сказала она вздыхая, в то время как Миша Котиков, став на цыпочки, доставал рюмки из шкафа.

- Они обо мне совсем не заботятся, знают, что я безвольная, не умею жить, совсем не обращают на меня внимания. Не заходят, не говорят об Александре Петровиче. Не ухаживают за мной. Будемте друзьями, будемте говорить об Александре Петровиче, – добавила она.

Выпив и закусив, Миша Котиков стал рассматривать вещи в комнате.

- Не правда ли, это столик, за которым писал Александр Петрович? – указал он на небольшой круглый стол. – Отчего пыль вы не вытираете? – добавил он.

- Не умею я пыль вытирать, – ответила Екатерина Ивановна, – при Александре Петровиче я пыль не вытирала.

На следующий день проснулся Миша Котиков в постели Александра Петровича.

Рядом с ним, раскрыв ротик, высунув ручку, спала Екатерина Ивановна.

- Жаль, что она так глупа, – подумал Миша Котиков. – Никаких ценных сведений об Александре Петровиче сообщить мне не может. Ну, да ладно, от друзей Александра Петровича получу ценные сведения. А от нее узнаю, как писал Александр Петрович. – Екатерина Ивановна, а Екатерина Ивановна, как писал Александр Петрович?

Проснулась Екатерина Ивановна, раскинула ручки, толкнула коленкой Мишу Котикова, перевернулась на другой бок и заснула.

(...) Все узнал Миша Котиков: сколько родимых пятнышек было на теле Александра Петровича, сколько мозолей, узнал, что в 191... году у Александра Петровича на спине чирей выскочил, что любил Александр Петрович кокосовые орехи, что было у Александра Петровича за время брака с Екатериной Ивановной тьма любовниц, но что он любил ее очень».

Не менее жёсткой пародии удостаивались и здравствующие современники К. Вагинова в его «романе с ключом». Так, Сергей Колбасьев, поэт, прозаик, морской офицер, судьба которого трагически оборвётся в конце 30-х гг., носит в романе фамилию Свечин и проявляет себя прежде всего как сексуально озабоченный и удачливый «ходок». Среди утешителей вдовы Заэфратского окажется и он: «...Свечин утешал.

А на следующий день ругался:

- Дура, птица, лежит как колода.

И ходил по всему небольшому деревянному дому и разглашал:

- Вот он с ней, а она вздыхает – ах, Александр Петрович!»

Жёсткой пародией удостоится любой, кто ищет способа стать «своим» в мире, стремительно упрощающемся, но беспощаднее всего автор к людям, предающим свой талант. Асфоделиев (по мнению Т. Л. Никольской и В. И. Эрля, авторов примечаний к роману, опубликованному в 1991 г., под этой фамилией выведен П. Н. Медведев, литературовед круга М. М. Бахтина), например, произносит в присутствии «неизвестного поэта» исполненный цинизма монолог: «Я теперь к одному издательству пристроился. Для детей программные сказки пишу, – ответил добродушный толстяк, поправляя пенсне. – Дураки за это деньги платят. Ещё статейки в журналах под псевдонимом пописываю, – смакуя каждое слово, продолжал Асфоделиев. – Хвалю пролетлитературу, пишу, что её расцвет не только будет, но уже есть. За это тоже деньги платят. Я теперь со всей пролетарской литературой на «ты», присяжным

критиком считаюсь. Товарищ, ещё бутылочку, – поймал он официанта за передник».

Объектом саркастических насмешек в романе об идущей на дно эпохе оказываются и внутренне близкие автору герои, и его альтер эго. Смех расставания с прошлым звучит всё безнадежнее: «Под аркадами из магазина в магазин Тептёлкин за Марьей Петровной. Он видел высокую Петергофскую башню, видел себя, ждущего с цветами друзей. Как всё было ясно тогда, как всё прекрасно! Какие мы были светлые!

Тру-ру, тру-ру.

- Ах, эти туфельки совсем не те, – стонала Марья Петровна.

Тру-ру, тру-ру, из магазина в магазин бегал за ней Тептёлкин, как за звездой своей.

Отстал на секунду и видит: движется, шатается неизвестный поэт навстречу.

- Вы увидите, – поднял голову неизвестный поэт, – как живёт лицо, создающее нас».

Далее по воле «неизвестного поэта» в «междусловии» звучит лирический монолог автора, который видит своих героев, которые с наступлением утра бледнеют и растворяются. «Я подошел к зеркалу. Свечи догорали. В зеркале видны были мои герои, сидящие полукругом, и соседняя комната, и стоящий в ней у окна Тептёлкин, сморкающий и смотрящий на нас.

Я поднял шторы.

Наступило уже тёмное утро. Уже слышались фабричные гудки. И я вижу, как мои герои бледнеют и один за другим исчезают».

Герои романа ведут себя не как покорные создания художника. Они активно включаются и в процесс создания романа, и апеллируют к высшим целям, которыми руководствовался автор, принимаясь за работу: «Но что будет с гуманизмом? – трогая остренькую бородку, прошептал Костя Ротиков, – если вы сойдёте с ума, если Тептёлкин женится, если философ займётся конторским трудом, если Троицын станет писать о Фёкле, я брошу изучать барокко, – мы последние гуманисты, мы должны донести огни...»

Но распад неизбежен, и судьба героев романа отражает процесс разрушения основ жизни, которой питались последние представители Серебряного века. Герои лысеют, стареют, опускаются... Тептёлкин дослуживается до должности председателя домового управления... «Раз, сидя в садике, Тептёлкин почувствовал, что культура, которую он защищал, была не его, что он не принадлежал этой культуре, что он не принадлежал к миру светлых духов, к которым он причислял себя раньше, что ничего ему не дано сделать в мире, что пройдёт он как тень и не оставит по себе никакой памяти или оставит самую

дурную. Что все конторщики так же чувствовали мир, лишь различно варьируя, что нет бездны между ним и бухгалтером, что все они в общем говорят о культуре, к которой они не принадлежат». Вынося приговор себе, Тептёлкин обвинит в творческом бесплодии не войну, истощившую духовные ресурсы интеллигенции, «Революцию» (это слово в тексте написано с заглавной буквы), а законы исторического бытия: «... вместе с ним отходит великая эпоха человечества».

Роман К. Вагинова «Козлиная песнь», как и другие произведения писателя, после смерти автора в 1934 г. не переиздавался вплоть до конца советского периода. В 1989 г. в серии «Забытая книга» выйдут три его романа в ранних редакциях. В 1991 г. в серии «Литературно-художественное наследие» появятся поздние редакции произведений К. Вагинова с обширными комментариями к ним Т. Никольской и В. Эрля и вступительной статьёй Т. Никольской.

У читателя, таким образом, появится возможность не только познакомиться с произведениями замечательного художника, но и увидеть, как трансформировалось его представление о тех судьбах, которые стали для него содержанием литературного творчества.

В последней редакции Тептёлкин напишет скорбное письмо «неизвестному поэту», в котором призывал спивающегося Агафонова примириться с неизбежностью разрушения надежд на изменение жизни и принять разочарование в себе смиренно как неизбежность.

В обеих редакциях романа «Козлиная песнь» финальная глава называется «Смерть Марьи Петровны». Прототипом этой героини была великая пианистка Мария Вениаминовна Юдина, ярчайший представитель Серебряного века. Один из самых образованных людей своего времени и независимых, что было много труднее. В конце 20 – 30-х гг., когда она станет прототипом героини не только в романе К. Вагинова, но и прообразом Тархановой в повести А. Ф. Лосева «Встреча» и Радиной – главной героини романа А. Ф. Лосева «Женщина-мыслитель», ещё было невозможно предположить, сколь трудной и прекрасной, полной лишений, веры и подвижничества станет жизнь этой замечательной женщины.

К. Вагинов на музыкальности Марьи Петровны особенно не настаивает, героиня выходит замуж за Тептёлкина и всецело погружается в мир простых семейных проблем.

В главе «Смерть Марьи Петровны» (в первой редакции – 35 гл., во второй – 37 гл.) место действия: проспект Майорова, проспект 25 Октября, мост лейтенанта Шмидта в Ленинграде... и письменный стол автора, письменный прибор: «Высохшие от мороза улицы отражали звёздное небо, с крышки чернильницы доносился колокольный звон». Время действия – холодная весна, Христово Воскресенье... Марья Петровна и Тептёлкин отправляются на всенощную службу в

Исаакиевский собор. Марья Петровна, несущая в руках зажжённую свечу, в темноте, перепутав спину впереди идущего мужа с чужой, отправилась вслед за незнакомцем к причалу, а ступив на качающийся трап, не удержалась на ногах и упала в воду. Хотя героиню спасут и доставят по её адресу, купание в холодной воде закончится очень быстро простудой и смертью на руках у одинокого, несчастного Тептёлкина.

В первой редакции после этой главы идёт Послесловие, начинающееся словами: «Автор всё время пытался спасти Тептёлкина, но спасти Тептёлкина ему не удалось. Совсем не в бедности после отречения жил Тептёлкин. Совсем не малое место занял он в жизни, никогда его не охватывало сомнение в себе, никогда Тептёлкин не думал, что он не принадлежит к высокой культуре... (. ..) Совсем не бедным клубным работником стал Тептёлкин, а видным, но глупым чиновником». После этой беспощадной эпитафии автор с героями раскланиваются. Зритель гогочет. Автор даёт знак типографщикам, чтобы те начинали набирать текст... А сам он отправляется в кабак с друзьями и выходит оттуда вместе с ними после шумной и долгой пирушки.

В последней редакции «Козлиной песни» снято определение «Послесловие», текст его примыкает к финалу главы «Смерть Марьи Петровны», но он сильно сокращён: в нём совершенно отсутствует обличительный пафос, усиливается печальная интонация, затушёвывается игровой момент в отношении героев, зрителей, типографщиков... Автор смотрит вслед своим уходящим героям, он в воображении своём видит Тептёлкина и Марью Петровну, идущими, как Мастер и Маргарита, по пути покоя...

Поиски пути к «своим», сопровождающиеся выбором вариантов «щели»: «Средство изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие...», завершаются «приобщением к большинству» (К. Вагинов).

«Щелью», «гробиком», убежищем становятся не только литературные реминисценции, но и текст, и книжная обложка – «сафьяновый гроб» Мюнхгаузена в повести С. Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена» (1928).

В повести Г. И. Чулкова «Вредитель» «щель» – и пространственная модификация, и аналог другого имени, спасающего нарратора от ответственности за сказанное им слово. Яков Макковеев, главный герой повести «Вредитель», – «ушелец в щель» (С. Кржижановский). Избавившись от необходимости притворяться, перефразируя выражение, передающее важнейший принцип философии Декарта «Cogito ergo sum!», Макковеев провозглашает

условие бытия мыслящего человека в России: «Я существую, потому что я спрятался». Но трагедия героя этой повести в том, что он вытесняется из всех щелей, куда пытался спрятаться, даже из мира воображаемого и, казалось, подвластного герою. Тетрадь с его личными записями перестаёт быть для Якова Макковеева убежищем и отдушиной, где он мог бы позволить себе оставаться самим собой.

Как и многие художники советской прозаической метажанровой школы второй половины 20-х г., Г. Чулков использует в повести «Вредитель» повествовательную манеру, при которой читателю придётся изрядно потрудиться, устанавливая точки зрения автора художественного, автора биографического и героя (одного, другого, третьего...).

Записки Макковеева обрамлены небольшими так называемыми паратекстуальными частями: послесловием и предисловием хранителя рукописи. В них формально устанавливается различие между главным героем повести – Яковом Макковеевым и теми персонажами, в руках которых побывала тетрадка Макковеева: хранитель тетрадки (автор предисловия) и автор последней приписки (послесловие).

В предисловии сказано, что Макковеева разоблачили, но он ускользнул «от нашего возмездия». Сообщается и о том, как эти записки Макковеева могли попасть в руки автора предисловия: их якобы передал чекист, занимавшийся делом вредителя. Чекист этот вскоре «по сокровенным» соображениям застрелился. – Все концы, ведущие к автору тетрадки, обрываются.

Имени Макковеева в предисловии нет, оно есть в тексте записок, обрывающихся на месте самоубийства поэта Кудефудрова, и в послесловии. Послесловие к запискам не авторизовано, обозначено лишь, что оно принадлежит не Макковееву, так как Макковеев уже умер(!).

Тут неизбежно возникают вопросы: кто мог быть автором предисловия, в котором сообщалось, что записки «ускользнувшего» от суда Макковеева пишущий предисловие получил от застрелившегося впоследствии чекиста? Как «ускользнувший» от наказания Макковеев мог одновременно навести медперсонал на свой тайник, где была запрятана рукопись, если рукопись находилась у автора предисловия, не знавшего Макковеева, не знакомого с ним лично? Мог ли автор предисловия не знать о том, о чём сообщается в послесловии публикуемой рукописи? – «На этом месте записки бухгалтера Якова Адамовича Макковеева прерываются. Его отвезли в психиатрическую лечебницу дня через три после смерти Кудефудрова. Бред Макковеева навел медицинский персонал больницы на подозрение,

что у него есть какие-то записки. Догадались, где они спрятаны. Вот каким образом стали они нашим достоянием.

Макковеев умер не от душевной своей болезни и даже не от эмфиземы легких, а от острого колита, неизвестно почему с ним случившегося, несмотря на больничную диету» (Г. Чулков. Вредитель). Так завершается повесть.

Автор послесловия подозрительно осведомлён относительно обстоятельств жизни Макковеева. Если о диагнозе можно было судить по состоянию здоровья Макковеева, но откуда автор послесловия мог узнать об опасениях Макковеева по поводу эмфиземы, если её не было? Почему о диагнозе Макковеева и его страхах в послесловии сообщается с таким откровенным пренебрежением? Ответ только один: автор послесловия явно заинтересован в том, чтобы его ненароком не отождествили с автором тетрадки. Принижая умершего, автор предисловия решительным образом отгораживается от опасной («вредительской») рукописи.

Автор предисловия к запискам Макковеева, сообщая историю их приобретения, тоже не скупится на оценки автора рукописи и всех, связанных с ней персонажей: автор рукописи «явный контрреволюционер», своевременно разоблачённый «нашими советскими органами» и «обезвреженный»... Цель этих замечаний – охарактеризовать не столько политическое лицо Макковеева («вредителя»), сколько – автора предисловия и обеспечить ему безопасность, раз и навсегда всю ответственность за содержание произведения возложив на другого (разоблачённого вредителя Макковеева). Между делом сообщается, что тетрадка Макковеева пришла к автору предисловия из самых благонадёжных источников, также дающих повод для характеристики автора предисловия как лица вполне благонадёжного: «Один мой приятель, старый чекист, немало зловредных людей отправивший туда, «где же несть болезни, печали и вздыханий», и в конце концов сам застрелившийся в Серебряном бору по мотивам весьма сокровенным, оставил мне в наследство прелюбопытную тетрадку, копию документика, оказавшегося у него в руках при ведении одного следствия. Это записки явного контрреволюционера, который наивно воображал, что их никак не найдут представители нашей советской власти. Но этому тарантулу не удалось утаить от нас свои ядовитые свойства. Правда, пришить эти мемуары к какой-нибудь реальной политике нет никакой возможности. Дела из них состряпать нельзя... Но психология! Психология!.. Тут особого рода вредительство – тончайшее и так сказать высшего порядка. Хитрец и сам догадывался, что, с нашей точки зрения (Выделено мною. С.Б.), он паук и вообще гад» (Г. Чулков. Вредитель).

Но, несмотря на принятые меры, автор предисловия не может скрыть своего потрясающего сходства с автором записок (Макковеевым, «пауком», «тарантулом» и «гадом»). Навязчиво повторяющиеся одинаковые формулы угодничества («наше правительство», «ваши ошибки»...), одинаковые формулы ехидства и ёрничанья, полунамёков и мстительных, разоблачающих полупризнаний, эскапады в защиту советской власти, диссонирующие с отчаянием, вырывающимися наружу искренними и полными ядовитого скепсиса рассуждениями о фальшивости советской идеологии – всё это выдаёт автора с головой и позволяет установить его имя. Хранитель рукописи и автор предисловия был и непосредственным создателем записок Макковеева.

Автор предисловия, как и автор послесловия к запискам, – одно и то же лицо; автор паратекстуальных частей повести и автор записок – одно и то же лицо, маскирующее себя с помощью ролевой игры. Цель её – «ускользнуть» на случай обнаружения его тетрадки от ответственности за пережитую им тайком свободу, за использованное им тайком право на свою позицию и своё слово.

Приём многократного отречения от текста передаёт и атмосферу непреодолимого духовно-психологического давления, страха и мучительного желания спрятаться от опасности разоблачения. Страх и амбициозность внезапно и резко сменяют друг друга и иногда столь сильны, что герой, ведущий записи, забывает надёжно спрятаться за спину фальшивого нарратора, надёжно замаскировать обличающую его тетрадь.

«Беспартийная труженица» Софья Петровна Липатова в повести Л. К. Чуковской «Софья Петровна» (1939 – 1940), не станет вести тайный дневник. Она убеждена, что ей нечего скрывать от власти, которую она полюбила, в которую верит. Потерять эту веру в разумность и справедливость порядка для Софьи Петровны равносильно катастрофе. Стать в оппозицию к власти, поверив в то, о чём пишет сын Коля, страшно. Оказавшись между сыном, несправедливо осуждённым, преданным, страдающим от несправедливости и человеческой подлости, и бездушной государственной машиной, ломающей человеческие судьбы, – героиня отрекается от сына. Бесконечно запуганный Яков Адамович Макковеев не способен была предать и сжечь свои записки – единственное свидетельство его свободы (пусть достаточно извращённой, «лоскутной» и агонизирующей). А героиня Л. К. Чуковской в финале повести, быть может, последнюю память – весточку от сына «бросила огонь на пол и растоптала ногой».

Не создавая системы ложных нарраторов, Чуковская так близко подходит к героине, так последовательно и пристально препарирует

историю её предательства, которая началась задолго до того, как потребовались реальные жертвы... И всё это не для того, чтобы осудить мать, предавшую сына, осудить Софью Петровну, которая создаётся как полный антипод лирической героине «Реквиема» А. А. Ахматовой, как полный антипод Евлалии Григорьевне Шептарёвой (Н. Нароков. Мнимые величины). Автор «Софьи Петровны», переживший в своей жизни не меньше того, что выпало героине, не судит её за предательство, но исследует его механизм, с горечью осознавая, что в душе каждого из нас есть «щель», где живёт Софья Петровна. Щель эта – территория, где возможно только два исхода: умерщвление совести или бунт против духовной тирании.

Приём многократного отречения от текста в литературе 20 – 30-х годов встречается довольно часто (то записные книжки, то рукописи, «найденные под кроватью», то сожжённые листы произведения, то чужие версии погубленного текста...) Особого разговора заслуживает в этой связи история романа Л. Леонова «Вор». В самом начале творческого пути Л. Леонов не был обделён вниманием и любовью читателей самого высокого уровня. М. Горький рекомендовал роман «Вор» своим выдающимся коллегам.

Первая редакция романа «Вор» завершена к 1926 г. и отдана в редакцию журнала «Красная новь», где и была опубликована в 1927 году (№ 1 – 7). После журнальной публикации роман был переработан и публиковался в новой версии до 1932 г. без изменений. Но в начале 30-х гг. роман, получивший негативную оценку Сталина, переходит в статус литературного андеграунда. Этим и объясняется упоминание о «Воре» в нашем контексте. Но история этого романа интересна ещё и тем, что это история борьбы автора с собой, начавшаяся ещё в 20-е гг., возобновившаяся в 1959 г., когда роман «Вор» выходит в свет после решительной его переработки автором, и продлившаяся до самого последнего периода творчества Л. Леонова. Последнее прижизненное издание «Вора», вышедшее в 1991 году, датируется 1927, 1959, 1982, 1990.

Роман «Вор» во всех версиях текста, меняющегося в течение своей более чем 60-летней истории, начинается с того, что на окраину Москвы явится сочинитель Фёдор Фёдорович Фирсов, чтобы написать книгу о герое гражданской войны Мите Смурове. В романе Фирсова этому герою дадут имя Дмитрий Векшин. Читателю предстоит интересная и трудная задача по выяснению, что же происходило на самом деле, а что являлось продуктом творческого воображения сочинителя. Задача усложнялась тем, что в процессе работы над творческим замыслом сочинитель ведёт диалоги с воображаемыми героями, якобы встречающимися ему то на пороге собственного дома, то в пивной, то на ночной улице... Но сложнее всего разобраться с

ситуацией, созданной благодаря тому, что среди персонажей книги Ф. Ф. Фирсова есть и его «двойник» – сочинитель Ф. Ф. Фирсов, который тоже пишет книгу, в которой среди выдуманных сочинителем героев действует сочинитель, полный тезка и его страстный оппонент. «Оппонент» и Фирсовы выступают в романе словно «соавторы»-соперники, и «оппонент» особо тщательно занят прототипами фирсовской повести, ревностно очищая происходящее от искажающих его даже в ничтожной степени «фирсовских эмоций» и «нажимов». Эта очистительная работа концентрирует внимание читателя не только на задаче установления подлинности происходящего, но и на мотивах фирсовских «нажимов», сомнений, недовольства собою, на личности самого Фирсова. Эта ориентация читательского интереса в романе выполнена в духе рассуждений о том, что подлинная ценность произведения искусства – в отпечатавшейся в нем эпохе и личности автора. И полемика Фирсовых выводит к теме личности художника, к диалогу художников, за внешней неорганизованностью и импульсивностью которого задача «пробиться к сердцу читателя» двумя путями: обнажением своей позиции (Фирсов); верностью реалиям жизни («оппонент»).

Постоянно обманывающийся в надеждах найти в книге события, характеризующиеся с точки зрения авторской (а не фирсовской!) «достоверности», читатель оказывается перед лицом событий, развивающихся в бесконечно дробящемся пространстве творческой фантазии и столь же зыбком времени, которое есть только время пульсирующей мысли Художника. Единственно достоверным событием является противоречивый процесс рождения книги, в котором участвуют на равных сочинитель и выдуманные им герои, призванные осознать меру ответственности художника перед миром, степень его вины и условия её искупления.

Концепция нравственного максимализма формировалась в ранних произведениях Леонова («Уход Хама») в ходе приобщения к библейскому тексту, затем идея сожжённого во имя справедливости текста прозвучит в повести «Конец мелкого человека», в размышлениях писателя о Гоголе и, конечно, она восходит к тексту Ф. М. Достоевского. Конечно, Леонов прежде всего видит в тексте великого писателя «преступление» и «наказание» так называемых первопроходцев, «великих инквизиторов», взявшихся перестраивать мир. Потому идея Суда и ляжет в основу спора художника с собой. Но в каждом споре, кроме двух участников, оппонентов, есть третий элемент. Его роль может быть весьма разнообразна: он может быть Судьёй в последней инстанции, он может быть предметом спора... Это о его судьбе и природе идёт речь в монументальной мизансцене Ф. М. Достоевского «Исус – Инквизитор», которая с такой

настойчивостью варьировалась в сюжетных построениях художественных текстов 20 – 30-х гг., неизменно рано или поздно попадавших в андеграундный историко-функциональный слой.

Конечно, в «щели» многолюдность исключена, «щель» – убежище для одного, для отсиживающегося героя, героя с «подпольной» психологией. *Второй* герой в «щели» неизбежно станет «оппонентом», а третий, даже тогда, когда он всего лишь бессловесный объект спора, не оставит и камня на камне от самого убежища.

Психология «щелевого бытия» достаточно подробно изображена в хитроумных попытках героя бросить тень подозрения в неблагонадёжности на кого-либо из близких и в перефразировании выражения Р. Декарта (*я спрятался – я существую*). Философия «щелевого бытия» формулируется *«ушелецом в щель»* – героем рассказа С. Кржижановского «Собиратель щелей» (1922) перед тем, как покинуть своего сиротеющего ученика, как философия советского Гамлета: « ...Если нет единой нити времени, если бытие не непрерывно, если «мир не цел», расколот щелями на розные, чужие друг другу куски, – то все эти книжные этики, построенные на принципе ответственности, связанности моего завтра с моим вчера, отпадают и замещаются одной, я бы сказал, щелиной этикой. Формулу? Вот: за все оставленное позади щели я, переступивший щель, не отвечаю. Я – здесь, поступок там: назад. Свершённое мной и я – в разных мирах; а из миров в миры – нет окон. О, это-то я давно постиг. Вы поняли?» (С. Кржижановский «Собиратель щелей», 1922).

Опорные понятия: реминисценции, диалог, текст, история текста, контекст, зарубежье, официально признанная литература, оттестированная литература, цензура, литературный процесс, маргинальная литература, андеграунд, процесс культурного возвращения, официально признанная литература, состав литературы, слой литературный.

ТЕМА 7. РОЖДЕНИЕ МАНИФЕСТА РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО АНДЕГРАУНДА XX В.

Лишённый слова и позиции, третий участник спора об Истине обозначится в мизансцене «Исус – Инквизитор» Л. Андреева («Дневник Сатаны») и получит имя от Фомы Магнуса, который и назовёт его «кроликом»: «-Ты когда-то говорил о чуде?

- Да. Это мой рычаг. Ты помнишь, что я рассказывал о моем взрывчатом веществе? Я обещаю кроликам, что они станут львами... Видишь ли, кролик не выносит ума. Если кролика сделать умным,

он повесится от тоски. Ум – это логика, а что хорошего может обещать кролику логика? Один вертел и непочетное место в ресторанном меню. Ему надо или обещать бессмертие за небольшую плату, как это делает мой друг кардинал Х., или земной рай. Ты увидишь, какую энергию, какую смелость и прочее разовьет мой кролик, когда я нарисую ему на стене райские кущи и эдемские сады!

- На стене?

- Да, на каменной стене. Он весь, всей своей породой пойдет на штурм!.. И кто знает... да, кто знает... а вдруг он этой массой действительно сломает стену?»² (Л. Андреев. Дневник Сатаны).

Товарищ Ткачев (А. Тарасов-Родионов. Шоколад) назовёт «третьего» «массами», а в «Рассказе об Аке и человечестве» Е. Зозули «третий» – это «жители города»... У всех третий не имеет лица, души, но он – объект спора, он адресат спора, к авторитету которого апеллируют спорщики, он – тайна человеческой природы и он – тот беспощадный свет истины, от которого невозможно укрыться ни в какой «щели».

Сознанием и именем наделяет этого героя В. Зазубрин, который уже в «Двух мирах» вёл речь не о способах преобразования человечества, а о судьбе человека, втянутого в этот спор. Потому и в рассказе «Щепка» (1923), где главный герой Срубов – «дублёр» Инквизитора, оппонентами его оказываются просто люди перед лицом смерти: офицеры, женщина, генерал и полковник, описавшийся перед расстрелом, священник отец Василий... Всех их расстреливают, и каждый в партии, ожидающей расстрела («пятёрке»), перед неотвратимым концом ни на кого, кроме себя самого, не похож, хотя судьба у всех одна, и ни один с собою не уносит даже нитки одежды.

«Инквизитор» в «Щепке» у В. Зазубрина осознает, что его главный «оппонент» – человеческое достоинство: «Срубов ясно до боли чувствовал всю безвыходность положения приговоренных. Ему казалось, что высшая мера насилия не в самом расстреле, а в этом раздевании. Из белья на голую землю. Раздетому среди одетых. Унижение предельное» (В. Зазубрин. Щепка). Для «инквизитора» суд истории – это его личный суд, справедливый и почти всегда беспощадный. Символом непримиримой борьбы «инквизиторов» против человеческого достоинства становится в «Мирской чаше»

² «Кроликом» назовёт тип героя-обывателя в «Архипелаге ГУЛаг» А.И. Солженицын. Он не цитировал, это было совпадением результатов художественного исследования человеческой природы, как и у Фазиля Искандера в «Кроliках и удавах».

(1922) М. Пришвина судьба Крыскина, которого с «воспитательными» целями в лютый мороз запирают в сортире. Беспомощность и страх, испытываемые третьим участником эпохального спора о путях спасения человечества, предвестие итога этого спора.

Когда третий участник спора об Истине перемещается в будущее, он превращается в некий этический идеал, человека будущего, во имя которого приносятся в жертву счастье и жизнь многих обыкновенных людей. Таким он увидится Пелагее Ниловне и Андрею Находке (М. Горький. Мать), автору «Мистерии-буфф» В. Маяковскому, назвавшему одного из героев, роль которого сочинил для себя, сначала «Человеком просто», а затем «Человеком будущего».

В "Воре" Л. Леонова концепция «третьего» как человека будущего пародируется уже тем, что сознательным носителем ее оказывается П.Г. Чикилев – остроумная пародия на главного героя рассказа М. Горького «Карамора» (1924), который, будучи приговорённым к смерти, занимался психоанализом.

Излагая свои взгляды на противоречивую природу человека, Чикилев выделяет в себе Чикилева-первого, Чикилева-второго и Чнкилева-третьего. Причем, "третий" Чикилев как раз и оказывается выразителем тех высоких общечеловеческих ценностей, торжество которых в 20-е годы связывалось с идеей исторического прогресса. "Еще третье лицо в Чикилеве имеется под условным названием Человек! Он, хотя в давнем загоне от двух вышеуказанных стервецов, однако, чую, еще теплится во мне... Человек пострашней их вместе взятых, древней потому что, помнит много, да не блудливым забывчивым разумом помнит, а самой шраμισстой шкурой своей!" (Л. Леонов. Вор).

И не случайно Чикилев сравнивает "третьего" человека с пушкой, "что заряжается с дула кровью, горем бабьим, костью солдатскою, неправдой людскою, ...детская слеза тоже в этом порохе участвует. Много туда всякого товара влезает, зато как выпалит однажды – ни ее самой, ни лафета не останется, ...а только, можно сказать, математическая неведственность одна!" (Л. Леонов. Вор).

Сближая позиции сочинителя Фирсова и Чикилева, Чикилева и Векшина, автор высмеивал бессмертные и до сей поры бесплодные попытки рода людского свести сложный процесс истории человечества к простому и утешительному оправданию, в котором на всех стадиях исторического вектора неизменно сохраняется иллюзия значимости и ценности «человеческого материала». И не случайно Чикилев, подобно Фирсову, оказывается любителем "разбирать на части разные хитроумные машинки... не только нынешние, а и которые через тышу лет появятся. Разберу, опровергну, что следует, и

на полочку положу" (Л. Леонов. Вор). Разоблачительный яд этого признания Чикилева пролит на святая святых сомнений Фирсова о "ржавом механизме" вечности, противостоящем "индивидуальному бытию". Причем, горестные размышления сочинителя о судьбах человека и человечества дискредитируются убийственным пародированием мучительного Фирсовского поиска закономерностей жизни ("разберу, опровергну... и на полочку положу").

Что движет человеком? Иллюзии бессмертия, мнимые ценности, эгоистические желания, жажда видеть мир лучшим, чем он является? Обращаясь к истокам бытия, истокам нравственных чувств человека, истокам его творческой активности, Фирсов наделяет своих персонажей осознанием смерти, но не той, что предуготовлена всему живому, а иной. Персонажи Фирсова знают о своей "литературности" и власти автора над временем, отпущенным для "бытия" героев. Это "знание" необычайно активизирует самостоятельность и духовные потенции персонажей. Они даже при очевидной второстепенности своей роли поднимаются до разговора с "автором" на равных. И уже не Фирсов говорит о ценности жизни и трагизме бытия, а героиня его книги Таня, зная, что нужна она лишь затем, чтобы "сгорать" в свою "очередь" (Л. Леонов. Вор): "Давайте сменим наш легкомысленный тон разговора, мы не ровня, Фирсов. Видите ли, я вот хожу и умираю, а вы всего только пишете интересную повесть о том, как умираю я..." (Л. Леонов. Вор).

Содержание подобных встреч в романе, превращающихся в страстные поединки, вскрывает нечто глубоко скрытое в героях (как в живых людях!). Леонов ведь подчеркивает условный характер этих встреч, их абсолютную вымышленность. Он много раз повторит, что спорит автор "в мыслях своих" с героем своим, это – фантазия, "театр теней!" Но в ходе сцены "театр" (да, театр!) начинает восприниматься читателями, как жизнь, и отношения автора с героем обнаруживают всю сложность отношений живых с живыми. Вымысел или действительность – это оказывается неважно перед лицом высшей реальности: Фирсову стыдно перед героиней. Ему не хочется быть автором, убивающим ее. Разрушение иллюзии достоверности подчинено утверждению иной "реальности" – реальности этики – нравственной основы творчества³.

³ Интересно, что в те же годы почти то же об отношениях героев и автора писал в стихотворении «Живые герои» М. Светлов: «...И если, не в силах / Отбросить невроз, / Герой заскучает порою,- / Я сам лучше кинусь / Под паровоз, / Чем брошу на рельсы героя. // И если в гробу / Мне придется лежать,- / Я знаю: / Печальной толпою / На кладбище гроб мой / Пойдут провожать / Спасенные мною герои. //

Закономерность признания Фирсовым своей полной неудачи венчает собою попытки найти опору для обретения доверия к жизни где-либо вне единственного ее основания – совести, власть которой утверждается не силою обстоятельств, внешне благоприятствующих ей, а в условиях, исключающих поддержку. Художник в романе исследуется автором в момент предельной погруженности в мир вымысла. Помощь извне полностью исключена. Полная изоляция – условие чистоты эксперимента. И признание творческой неудачи есть признание невозможности "творческой победы" над совестью.

То, что формулировалось в романе Л. Леонова «Вор» как основа творчества, а в повести «Вредитель» Г. Чулкова, пробивая кору парализующего душевные силы страха и заочно оправданного предательства, выплёскивалось наружу и звучало как пугливое предостережение от последнего отступничества, будет открыто и страстно провозглашено в «Четвёртой прозе» О.Э. Мандельштама, которая, как и повесть Г. Чулкова, впервые придёт к отечественному читателю только в конце XX в.

«Четвёртая проза» О.Э. Мандельштама очень необычное по жанровой характеристике произведение, как необычна и вся проза Мандельштама, удивительным образом сочетающая эпический способ обобщения с пронзительным лиризмом, который принимает на себя основную сюжетомоделирующую роль и увлекает от медитации к пророчеству. Реальная история, послужившая поводом к созданию текста «Четвертой прозы» отступит на второй план перед двумя задачами: анатомией сознания обывателя эпохи «рябого чёрта» и отстаиванием собственного достоинства в поединке с армиями одержимых желанием выжить и насладиться объедками со стола «осетина».

«Рябому чёрту» в «Четвёртой прозе» противопоставит себя не Спаситель, не судья, бросающий обвинения от лица «кроликов», – Поэт, осознающий своё святое право предъявить счёт от лица великой русской культуры: Гоголя, Герцена, Есенина... В сравнении с великим прошлым современное «писательство – это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. Это раса, кочующая и ночующая на своей блевотине, изгнанная из городов, преследуемая в деревнях, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам. Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в

Прохожий застынет / И спросит тепло: / – Кто это умер, приятель? – / Герои ответят: / – Умер Светлов! / Он был настоящий писатель!»

повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными.

Писатель – это помесь попугая и попа. Он попка в самом высоком значении этого слова. Он говорит по-французски, если хозяин его француз, но, проданный в Персию, скажет по-персидски – "попка-дурак" или "попка хочет сахару" Попугай не имеет возраста, не знает дня и ночи. Если хозяину надоест, его накрывают черным платком, и это является для литературы суррогатом ночи» (О. Мандельштам. Четвёртая проза).

Начав «Четвёртую прозу» с повествования о хлопотах благочестивых петербуржцев и воспоминаний детства, обжёгших ему сердце на всю жизнь, автор кинется с головой в страшную современность, чтобы со всей мощью дара, полученного Поэтом от Бога, разметать слащавую ложь о месте художника в Советской России.

Монументальная мизансцена, восходящая к Легенде о Великом инквизиторе, предававшая литературному ландшафту онтологическую достоверность, открывала перспективу связи мизансцены «Инквизитор – Иисус» с текстом Евангелия, не прошедшим «редактуру» Ивана Фёдоровича Карамазова. Именно поэтому Иисус обретает слово и право на поступок в «Сожжённом романе» Я. Голосовкера, а художественный мир «Мастера и Маргариты» М. Булгакова вбирает в себя и реконструируемый пространственно-временной ландшафт двухтысячелетней давности и образ участников библейской «мизансцены» (допрос Понтием Пилатом странствующего философа). С другой стороны, монументальная мизансцена Достоевского, будучи неоднократно воспроизведённой, преобразовывалась в противостояние деметафоризовавшихся персонажей, соотносимых с реальными формулами человеческих судеб, а барочный антураж ритуального спектакля вытеснялся диаметрально противоположными по значению деталями, превращающими пространство обитания героя в устойчивое подобие щели. Голос героя, загнанного в «щель», назвать голосом «кролика» можно лишь с учётом того обстоятельства, что ни на статус вождя, ни на трагическую роль спасителя человечества герой этот отнюдь не претендует. Единственное, что он пытается сохранить – это своё достоинство, что и приводит палачей в ярость.

Герой «Четвёртой прозы» границы «щели», куда его загоняет окружение писательской, обывательской, чиновничьей... братии, раздвигает до размеров «места человека во Вселенной»⁴, отбрасывая

⁴ Пусть имена цветущих городов / Ласкают слух значительностью бренной. / Не город Рим живет среди веков, / А место человека во

от себя всё, что так или иначе напоминало бы о связи со средой, соотносящейся с Советской системой. Потому открытый протест героя против «рябого» инквизитора и превращается в манифест русского литературного андеграунда, нашедшего себя на карте России и осознавшего свою роль и высокую миссию носителя свободного слова.

И не случайно в основных исследованиях истории, феноменов и природы русского литературного андеграунда А.Д. Синявского и Ю. Мальцева текст «Четвёртой прозы» О. Мандельштама не только архитектурное украшение в виде эпиграфов и цитат, но и основной «нерв», градус, с которым сверяется шкала ценностей исследователя, манифест русского литературного андеграунда XX в.: «Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза обегу по бульварным кольцам Москвы. Я убегу из желтой больницы комсомольского пассажа – навстречу плевриту – смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудиных окон похабного дома на Тверском бульваре, лишь бы не слышать звона сребреников и счета печатных листов» (О. Мандельштам. Четвёртая проза).

Поднявшись над утопической идеей спасения человечества, отечественная литература, воспитанная в атеистической традиции, вернётся к идее спасения человеческого в человеке. При этом вслед за М. Булгаковым, у которого Иешуа «не знает» своего отца (!), писатели ищут именно земную логику в поведении Спасителя. В почти забытом уже романе Ч. Айтматова «Плаха» главный герой первой книги в минуту тяжелейших сомнений, когда силы физические и духовные покидают его, обращается мысленно к Христу. В посетившем героя видении открывается безнадежное земное пространство, напоминающее ландшафт, созданный в фантастических картинах будущего киноповести «Бегство мистера Мак Кинли» Л. Леонова. Героев обоих произведений сблизит одна мысль, возвращающая к тайне «ритуального» поцелуя в Легенды о Великом инквизиторе. Спасение человечества от земных бедствий не относится к категории достижимых целей. Единственная цель, достойная и достижимая – это найти человека ...и встать с ним рядом.

И фантазмагорический смысл случайного совпадения фамилий «Мандельштам» (у персонажа и автора) становится в «Четвёртой прозе» О.Э. Мандельштама отправной точкой повествования о

вселенной.// Им овладеть пытаются цари, / Священники оправдывают войны, / И без него презрения достойны, / Как жалкий сор, дома и алтари (О. Мандельштам).

преодолении страха, отчуждения, отчаяния и яростного противостояния насилию и тотальному предательству.

Основные понятия: типология, художественный манифест, моделирование сюжета, диалог, автор, герой, метажанровая структура.

ТЕМА 8. ТЕКСТ КАК МОДЕЛЬ МИРА В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АНДЕГРАУНДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.: ЛАНДШАФТИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Ландшафт – важнейший семантический компонент художественного текста – не только художественно объективирует реальность ментальную и эмпирическую, но и формирует её. Это и имел в виду В.Н. Топоров, обосновававший креативные свойства *петербургского текста* как явления литературы, архитектуры, социальной психологии, мифопоэтики... Структурирование художественного пространства косвенно, но неизбежно участвует в формировании культурного ландшафта, который в свою очередь найдёт воплощение в продуктах культурной деятельности, отмеченной признаками поразительного сходства с реалиями исторического процесса. Природа этого сходства неизменно привлекала внимание исследователей, чьи объяснения сводятся главным образом к выявлению трёх типов связи, из которых популярному истолкованию доступны первые два.

Первое и самое простое объяснение без особых усилий найдём в широко известных трудах представителей революционно-демократической критики, рассматривавших литературное творчество как аналог (в той или иной степени) зеркального воспроизведения реальности, когда реальность первична, а произведение литературы вторично.

Второй тип связи в определённой мере соотносится с первым, но в нём художник являет себя не только искусным копиистом и подражателем, но и выдающимся мыслителем, предсказывающем перспективу развития жизни и достаточно авторитетным общественным деятелем. Примеры второй интерпретации связи известны ещё со времён бессмертного «Памятника» в версиях Горация – М.В. Ломоносова – Г.Р. Державина – А.С. Пушкина.

Третий тип отмечен и описан и в литературе и в статьях о литературе, но гораздо скупее и, что особенно важно, без объяснения его механизма. За десять с небольшим лет до известной статьи М.М. Бахтина «Искусство и ответственность» (1919) в 1906 г. в журнале «Перевал» выходит статья М. Волошина «Пророки и мстители».

Открывает статью большая цитата из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» о загадочном сне Раскольникова, с которого и начинается духовное преображение героя. «Оно было написано ровно сорок лет тому назад – это апокалипсическое видение, в котором уже есть все, что совершается, и много того, чему еще суждено исполниться» (М. Волошин. Пророки и мстители). В декабре 1917 г. автор в стихотворении «Трихины» напишет о свершившемся в России перевороте как об осуществившемся апокалиптическом предвидении. Эпиграфом к стихотворению взяты слова из Эпилога романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание»: «Появились новые трихины...». И эпиграф, и название, и датировка – *10 декабря 1917* подчёркивают мысль о пророчестве художника, о поразительном сходстве литературного сюжета и исторического события, свершившегося в Октябре 1917 г. «Исполнилось пророчество: трихины / В тела и в дух вселяются людей. / И каждый мнит, / Что нет его правей. / Ремёсла, земледелие, машины // Оставлены. Народы, племена / Безумствуют, кричат, идут полками, / Но армии себя терзают сами, / Казнят и жгут — мор, голод и война. // Ваятель душ, воззвавший к жизни племя / Страстных глубин, провидел наше время. / Пророчественною тоской объят, // Ты говорил, томимый нашей жаждой, / Что мир спасётся красотой, что каждый / За всех во всём пред всеми виноват» (М. Волошин. Трихины).

Подзаголовок к статье М. Волошина «Пророки и мстители» содержит определение особого дара художника, отчасти напоминающего свойство второго типа связи: предвидения. Но «предвестье» интерпретируется автором статьи как апокалиптическое откровение, в котором участвует не только человеческий разум, но и высший, открывающий художнику отдалённое будущее человечества и масштабы грядущих потрясений: «...В словах Достоевского чувствуется приближение катастрофы иного рода, – катастрофы психологической, которая все потрясение переносит из внешнего мира в душу человека.

"Обезьяна сошла с ума и стала человеком".

Следующий день начнется, когда человек сойдет с ума и станет Богом.

В пророчестве Достоевского чувствуется именно эта катастрофа: новое крещение человечества огнем безумия, огнем св. Духа. Нынешнее человечество должно погибнуть в этом огне, и спасутся только те немногие, которые пройдут сквозь это безумие невредимыми – "чистые, избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю. Но никто и нигде не видел этих людей, никто не слышал их слова и голоса"» (М. Волошин. Пророки и мстители).

Предвидения такого масштаба представляются современникам фантастикой, забываются читателями, и только когда они настигают нас, становясь нашей реальностью, мы верим и в их справедливость, и в гениальность художника, предупреждавшего нас: «Только времена, надвигаясь и множа факты, дают ключ к пониманию смутных слов старых предвидений, опрозрачивая образы и выявляя понятия в невнятных рунах прошлого.

Нужно самому быть пророком для того, чтобы понять и принять пророчество до его исполнения. Пророчество Достоевского оставалось для нас невнятным, пока мы не ступили на самый порог ужаса» (М. Волошин. Пророки и мстители).

«Предвестья» не сводимы к «предвидению», не масштабами формулирующего их интеллекта разнятся они. «Предвидения» опираются на факты и логику, факты и логика убеждают или не убеждают, в зависимости от уровня формулировок, а «предвестья» имеют иную онтологию, и с реальностью они связаны теми отношениями, которые начинают осознаваться в истории отечественной литературы в эпоху Серебряного века, когда в статьях В. Соловьёва получает обоснование идея «жизнестроительного» искусства. Пафос такого искусства не только укрепляет читателя в сознании, исключаящем прокурорскую непримиримость к оппоненту, но и внушает надежду на то, что ответ на вопрос взыскующего не замедлит, что воздастся ему по вере и исполнится по ...слову. Слову художника открывается редкая власть над событиями и возможность запускать таинственный маятник судьбы.

Судьбы художников такого уровня, к которому принадлежал В. Соловьёв и М. Волошин, станут объектом осмысления в труде Д.Л. Андреева. С М. Волошиным Д. Андреева связывало многое. Сын великого русского писателя и драматурга Л.Н. Андреева Д. Андреев носил в своём сознании ощущение принадлежности к веку русского Ренессанса с его пафосом религиозного обновления, с его мистикой... Мистицизм Волошина, которого в советской России торопливо и суетливо «забывали», был глубоко понятен и близок Д. Андрееву. В «Розе Мира» он несколько раз обращается к имени М. Волошина. «Я мог бы перечислить несколько имён деятелей русской культуры и истории, которые вступили в Небесную Россию за последние сорок лет. Пусть смеётся, кто хочет, над этим сообщением. Да и к репутации сумасшедшего мне не приходится привыкать. Итак, имена некоторых из тех, кто не имел нисходящего посмертия и сразу после смерти в Энрофе вступил через миры Просветления в Синклит: Лесков, Римский-Корсаков, Ключевский, Гумилёв, Волошин, Рахманинов, Анна Павлова, Сергей Булгаков, Иоанн Кронштадтский, патриарх Тихон, цесаревич Алексей Николаевич, несколько творцов и тысячи героев,

погибших от руки Сталина. Очень немногие из имён тех, кто вступил в Синклит после кратковременного пребывания в верхних чистилищах: Фет, Л. Андреев, Александр Блок, Шаляпин, Александр II, Константин Романов, академик Павлов» (Андреев Д.Л. Роза Мира).

Воспринимая текст как некую субстанцию, имеющую неоднозначное происхождение, художник чужой авторизованный текст, чужую историю и судьбу рассматривает как знаки единого пространства, в котором невозможна, недопустима (!) фальсификация. К тексту с проступающими чертам культурного ландшафта апеллируют персонажи и автор, обретая таким образом ощущение укоренённости в мире, который нельзя потерять, в мире бесконечных возвращений. Текст чужой биографии, чужой судьбы, чужой эпохи становится частью метапространства, где в повторяемости духовных драм, разделённых столетиями, виден один «узор», один «механизм».

Вот как начинается роман о чужом и общем времени, чужой и общей судьбе художника Ю.Н. Тынянов (Смерть Вазир-Мухтара, 1928): «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось; раздался хруст костей у Михайловского манежа – восставшие бежали по телам товарищей – это пытали время (...)

(...) Лица удивительной немoty появились сразу, тут же на площади, лица, тянущиеся лосинами щек, готовые лопнуть жилами. Жилы были жандармскими кантами северной небесной голубизны, и остзейская немота Бенкендорфа стала небом Петербурга.

(...) Отцы пригнулись, дети зашевелились, отцы стали бояться детей, уважать их, стали заискивать. У них были по ночам угрызения, тяжёлые всхлипы. Они называли это "совестью" и "воспоминанием".

И были пустоты.

За пустотами мало кто разглядел, что кровь отлила от порхающих, как шпага ломких, отцов, что кровь века переместилась.

(...) Людей, умиравших раньше своего века, смерть застигала внезапно, как любовь, как дождь.

"Он схватил за руку испуганного доктора и просил настоятельно помощи, громко требуя и крича на него: "Да понимаешь ли, мой друг, что я жить хочу, жить хочу!"

Так умирал Ермолов, законсервированный Николаем в банку полководец двадцатых годов.

И врач, сдавленный его рукой, упал в обморок.

Они узнавали друг друга потом в толпе тридцатых годов, люди двадцатых, – у них был такой "масонский знак", взгляд такой и в

особенности усмешка, которой другие не понимали. Усмешка была почти детская.

(...) Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их.

У них было в тридцатых годах верное чутье, когда человеку умереть. Они, как псы, выбирали для смерти угол поудобнее. И уже не требовали перед смертью ни любви, ни дружбы.

Что дружба? Что любовь?

Дружбу они обрели где-то в предыдущем десятилетии, и от нее осталась только привычка писать письма да ходатайствовать за виноватых друзей – кстати, тогда виноватых было много. Они писали друг другу длинные сентиментальные письма и обманывали друг друга, как раньше обманывали женщин.

(...) Благо было тем, кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами, со звонкими рыжими баками!

Как страшна была жизнь превращаемых, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!

Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут (...)» (Ю. Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара). Подчёркнутые мною выражения передают личностное ощущение автора событий, описанных в романе: не «холодная» (площадь), а «очень холодная», т.е. соотносимая с опытом тех, кто был современником событий 14 декабря 1825 г. И поле аналогов, в которое помещается тема смерти (доживать жизнь в состоянии законсервированности, искать угол, чтобы умереть, как собака, погибнуть красиво, как молодые и гордые псы...), подчёркнуто лишено уважительных интонаций, деталей... ведь речь идёт и о той смерти, что уготована самому автору. При этом границы щели, в которую советская эпоха вгоняла художника: Ю. Тынянова, А. Блока, О. Мандельштама, С. Кржижановского, М. Волошина... начинали раздвигаться. Драма поколения 20-30-х годов 19 века преобразалась, обрастая воскресающими реалиями далёкого прошлого, и становясь, одновременно, бесконечно повторяющимся орнаментом, образованным переплетением случайного и неизбежного, суетного и великого, уникального и бесконечно повторяющегося... Текст чужой эпохи и драмы решительно преображал ландшафт, на фоне которого обретали смысл и голос безнадежные попытки современников пробиться к читателю.

Возможность бесконечных возвращений воплотится и в поливерсионности судьбы героя. У Тынянова поливерсионность исторического события создаётся множественностью имён героя (Вазир-Мухтар, поэт А.С. Грибоедов, государственный чиновник), множественностью способов его существования (он драматург, пьесу

которого вспоминают и с героями которой сравнивают, он – миф, «портрет, созданный современниками и мало напоминающий реального человека, он «существует» как труп Вазир-Мухтара, обезглавленный и бездыханный, брошенный в выгребную яму после того, как им несколько дней мели улицы Тегерана). Он существует в снах Нины и Вильгельма Кюхельбекера, не знавшего о гибели Грибоедова. «Смерти нет», повторяется в романе... Но нет её тоже по-разному: бездарный трус Мальцев видит своё будущее неким повторением деятельной жизни Грибоедова, Вазир-Мухтар в Тегеране тоже воскресает с новым лицом... Наконец «грибоед», собранный из двух частей: руки с перстнем и наиболее сохранившегося, но неидентифицируемого трупа (коим мог оказаться его слуга Сашка Грибов, ставший после смерти «Александром») превращается в «Грибоеда» и двигается в столицу.

В финале романа возникает самое яркое воплощение героя: встреча незнакомца с арбой и короткий диалог («Кого везёте?»), в котором без труда узнаётся «Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина. Пушкинский текст преобразуется в восприятии читателя в реальное событие и цепь воспоминаний о Грибоедове, всплывающих в сознании Пушкина. Финал романа – текстом «Путешествия....», перемежающийся пронизательным автокомментарием: «"Ему нечего более делать. Смерть его была мгновенна и прекрасна. Он сделал свое: оставил "Горе от ума"».

Конь брел, спотыкаясь. – Кляча, – сказал Пушкин, затянул ремни у бурки, надел башлык на картуз. Дождь лил... "Мгновенна и прекрасна... Поручим себя провидению. Бурка не промокнет. Гроб каков! Ящик".

Омраченные луга цвели. Плодородие вошло на Востоке в пословицу.

Показались груды камней, похожие на саклю.

Женщины в пестрых лохмотьях сидели на камне – плоской кровле подземной сакли. Мальчишка с детской шашкой в руке плясал на дожде.

– Чаю, – сказал Пушкин, спешился и укрылся под каменный навес.

Ему вынесли сыру и молока.

Пушкин бросил деньги. Дождь внезапно, как начался, так и кончился. Он поехал дальше и оглянулся.

Мальчишка топтался в луже; женщины смотрели ему вслед...

"Влияние роскоши и христианства могло бы их укротить, – подумал он, – самовар и Евангелие были бы важными средствами".

И вдруг вспомнил Грибоедова.

Тонкой рукой прикоснулся к нему Грибоедов и сказал:

– Я все знаю. Вы не знаете этих людей. Шах умрет, в дело пойдут ножи.

И посмотрел на него.

Он был добродушен. Он был озлоблен и добродушен.

Он знал, хоть и ошибся. Но если он знал... – зачем...

Зачем поехал он?

Но власть... но судьба... но обновление...

Холод прошел по его лицу.

"Мы нелюбопытны... Человек необыкновенный..."

Может быть, Декарт, ничего не написавший? Или Наполеон без роты солдат?"

"Что везете?" – вспомнил он.

– "Грибоеда"» (Ю. Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара).

Тема судьбы Художника занимает всё более заметное положение в подчёркнуто «советских» произведениях «Гравюра на дереве» Б. Лавренёва и «Братья» К. Федина; в философско-романтической «Бегущей по волнам» А.С. Грина, в трагикомическом и ностальгическом романе К. Вагинова «Козлиная песнь», в художественно-философской прозе А.Ф. Лосева «Женщина-мыслитель», «Встреча»... Не менее знаменательно и то, что в те же времена создаёт свои произведения о художниках и их современник, «не читатель Л.М. Леонова», – В.Д. Набоков, вступивший с «не читаемым» автором «Вора» в спор своим романом «Дар».

В романе «Вор» Л. Леонова тему искусства воспринимают как некий «гарнир» к основной теме – судьбы участника гражданской войны в противоречивый период НЭПа. В этом смысле роман «Вор» представлялся современникам неким продолжением книги Леонова о крестьянах, приходящих к революции – «Барсуки». Лишь резолюция Сталина на полях «Вора» превратит его в явление «неблагонадёжной» литературы и заставит исследователей более сдержанно отнестись к оценке «Вора» Горьким, почувствовавшим философскую глубину и многомерность романа.

Другие произведения 20-30-х г. о судьбе художника («Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Жизнь господина де Мольера» М. Булгакова) избирают «нишу» историко-биографического повествования. Может быть, потому никогда не запрещавшийся цензурой роман Ю.Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» по-настоящему даже не был прочитан публикой.

«...Время бродило.

Всегда в крови бродит время, у каждого периода есть свой вид брожения.

Было в двадцатых годах винное брожение – Пушкин.

Грибоедов был уксусным брожением.

А там – с Лермонтова идет по слову и крови гнилостное брожение, как звон гитары.

Запах самых тонких духов закрепляется на разложении, на отбросе (амбра – отброс морского животного), и самый тонкий запах ближе всего к вони.

Вот – уже в наши дни поэты забыли даже о духах и продают самые отбросы за благоухание.

В этот день я отодвинул рукой запах духов и отбросов. Старый азиатский уксус лежит в моих венах, и кровь пробирается медленно, как бы сквозь пустоты разоренных империй.

Человек небольшого роста, желтый и чопорный, занимает мое воображение.

Он лежит неподвижно, глаза его блестят со сна.

Он протянул руку за очками, к столику.

Он не думает, не говорит.

Еще ничего не решено.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Еще ничего не было решено» (Ю. Тынянов «Смерть Вазир-Мухтара»). Это – финальный фрагмент предисловия к роману, в сущности, лирическое отступление, вводящее в систему персонажей книги о людях эпохи «безвременья», наступившей после декабристских событий, героя – художника 20 века. То, что мучительно переживает Грибоедов, повторяется в судьбах переживших революцию наследников Серебряного века, переживших своё время: им «досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их».

Горький мотив щели, связанный с судьбой этих людей, переживших своё время, смягчается иронией («они, как псы...»). Автор-лирический герой романа не скрывает своей глубочайшей симпатии к «людям 20-х» и подчёркивает своё родство с ними не только с помощью т.н. изобразительно-выразительных приёмов («очень холодная площадь», «законсервированный Николаем в банку полководец двадцатых годов»), но и найдя оригинальный приём, с помощью которого размывалась граница, отделяющая предисловие автора и начало Первой главы, разделяющая лирического героя и автора предисловия и – объективного неперсонифицированного повествователя, реконструирующего с первых строк главы психическое состояние Грибоедова. Фраза «Ещё ничего не решено» завершает предисловие и повторяется в Первой главе, ею начинается текст главы. Ей выделен целый абзац-строка.

Этот же приём мы обнаружим и в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, который завершает первую главу и открывает вторую главу

одной и той же фразой: « – Всё просто: в белом плаще...» и «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей (...))»

И философия истории, и тайны творческой игры, метаморфоз и воплощений, делающие этот роман явлением философской прозы 20 века, ещё ждут своего исследователя, который сумеет разглядеть и удивительное сходство романа Тынянова о Грибоедове с романом М.А. Булгакова «Жизнь господина де Мольера», впервые опубликованного только в эпоху «оттепели».

Гениальный роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» своей популярностью, конечно, «заслонил» книгу о Мольере, в которой, вслед за Ю. Тыняновым, раскрывшим в духовной драме «поколения 30-х» – Лермонтовско-Грибоедовского поколения – механизм духовного давления власти на наследников Серебряного века, обнажил законы литературной славы и взаимодействия жизни и искусства в судьбе Дон-Жуана и его гениального создателя.

«Пролог. Я разговариваю с акушеркой» вводит в биографический роман мотив диалога художников разных эпох и разрушения границ, разделяющих эпохи. Не деформируя реалии исторического времени, бережно реконструируя мир, в котором протекала жизнь великого комедиографа, автор помещает этот мир в «ёмкость», где располагаются и письменные принадлежности художника 20 века, исследующего прошлое, тайны Мольера, мотивы его поведения и судьбу произведений без рукописей.

Поливерсионность характеризует и судьбы героев С.Д. Кржижановского. Потеряется во времени гениальный Макс Штерер, который, возможно, был и просто арестован службами, не допускающими, чтобы будущее России стало известным. Ведь информация о 1951 году не оставляла места для исторического оптимизма жрецам коммунистической идеологии (С. Кржижановский. Воспоминание о будущем, 1929).

Барон Мюнхгаузен в повести С.Д. Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена» (1928) завершит и таким образом продолжит своё бесконечное путешествие в мире и в сознании многочисленного читателя, вернувшись в прошлое, на пожелтевшие страницы старого издания, в «сафьяновый гроб» и в промежуточную оболочку бессмертия. Подобную поливерсионность использует и М. Булгаков, открыв для читателя романа «Мастер и Маргарита» (1940) равную возможность диаметрально противоположных объяснений последних перемещений героев, их онтологии, авторства второй главы романа, авторства романа «Мастер и Маргарита»...

В повести С.Д. Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена», только в конце 80-х увидевшей свет, главный герой является, подобно Сатане из «Дневника Сатаны» Л. Андреева, в мир людей XX века,

ведомый любознательностью. Знаменитый барон, основатель существующей с 1720 года фирмы «Постановка фантазмов и сенсаций» – Иеронимус фон Мюнхгаузен беспощадно провоцирует мир XX века на саморазоблачение своим по-детски бодрствующим, свободным от стандартов и автоматизма обыденности умом; подобно Хулио Хуренито из романа И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито...», подобно Иисусу из «Сожжённого романа» Я.Э. Голосовкера, осуществляет он инспекцию Москвы, того самого «мирового центра» (А. Белый), с которым современники связывали или счастливую, или трагическую – кто знал наверняка? – возможность обновления мира. В этом смысле знаменитый барон самым непосредственным образом предвосхищал появление ныне гораздо более известного отечественному читателю – Воланда из «Мастера и Маргариты».

Вадим Перельмутер – первый комментатор художественных произведений С.Д. Кржижановского, опубликованных в сборнике произведений писателя, озаглавленном «Сказки для вундеркиндов» (М.,1991), обратит внимание на фразу из «Возвращения Мюнхгаузена» – «профессор Коробкин дома?...» Она отсылает читателя повести Кржижановского к роману А. Белого «Москва», персонаж которого, «московский чудак», и есть тот самый Коробкин .

В повести С. Кржижановского воспроизводится не только точный адрес Коробкина («- В Табачный переулок. – Миллиардец с вашей милости»), но и тот особый образ Москвы, который стремились передать А. Белый и Б. Пильняк. Присутствие Пильняка тоже обозначено на вербальном уровне: Мюнхгаузен заметит красноармейцев, пытающихся задуть луну. В «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка луну пыталась задуть маленькая девочка, дочка Попова. «Перемонтировав» эту сцену, С. Кржижановский не без горькой иронии намекает на цензурный запрет, помешавший автору опубликовать произведение.

В романе А. Белого «Московский чудак» в главе «День профессора» повествование завершается сценой на Моховой, когда рассеянный профессор, увлеченный посетившей его математической идеей, начинает чертить свои формулы на первой попавшейся под руку плоскости – на стенке кареты, отъезжающей от Коробкина в самый неудачный для него момент.

Эта сцена воспроизводится и в «Возвращении Мюнхгаузена»: посетивший Москву барон оказался свидетелем загадочного происшествия ... Кржижановский с беспощадным сарказмом по отношению к автору «Москвы» комментирует этот эпизод, воспроизводя иезуитскую логику тех, кому пытался угодить А. Белый. Дело в том, что в 1926 году публикацию первой книги романа

«Москва» – «Московский чудаки» – открывало написанное А. Белым вступительное слово «Вместо предисловия». Оно же предваряло и публикацию в том же году «Москвы под ударом» – второй книги романа «Москва». В этом предисловии говорится: «В лице профессора Коробкина я рисую беспомощность науки в буржуазном строе. (...) Первый том моего романа рисует схватку свободной по существу науки с капиталистическим строем; вместе с тем рисуется разложение дореволюционного быта. В этом смысле первая и вторая часть романа («Московский чудаки» и «Москва под ударом») суть сатиры-шаржи; и этим объясняется многое в структуре и стиле их» (А. Белый. Вместо предисловия).

То ли почувствовав в словах А. Белого желание оправдаться перед властями ещё заранее, авансом, не дожидаясь их возможного неудовольствия, то ли заподозрив в авторе, А. Белом намерение выдать желаемое за действительность, но Кржижановский не только откроет этой сценой панораму советской (не буржуазной, как у А. Белого!) Москвы, но и ядовито дополнит версию А. Белого о «свободной по существу науке» суждениями «слишком известного» советского чиновника. Обращаясь к Мюнхгаузену, заглядевшемуся на охваченного вдохновением профессора Коробкина, бросившегося вдогонку за удаляющимися формулами, «человек с глазами, спрятанными под козырёк», указывая пальцем на Коробкина, произнесёт: «Красная наука движется вперёд» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена). Вот этому-то Инквизитору-Новусу «с глазами, спрятанными под козырёк», и предстояло принять участие в затянувшемся процессе импровизаций на тему Легенды о Великом инквизиторе. Он же, завершая беседу с Мюнхгаузеном, выскажется и об успехах советской культуры вообще и искусства в частности: «Так вот: всем перьям у нас дано выбрать: пост или пост. Одним – бессменно на посту; другим – литературное постничество» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена). Убеждена, что разъяснение о должностях и бедствиях адресовано отнюдь не собеседнику «слишком известного» чиновника – Мюнхгаузену, – а именно читателю, слабо разбирающемуся в лингвистических нюансах.

Вот таким образом комментируя позицию А. Белого, С. Кржижановский связывает фантазмагорические испытания профессора Коробкина не со злодеем Мандро, не со «всем строем» досоветской Москвы, о чём писал А. Белый и во «Вместо предисловия» к роману «Маски», шокируя читателя подробностями своей работы над «эпической поэмой». Судьба профессора Коробкина, переосмысленная С. Кржижановским, сопоставима с судьбой другого профессора – профессора из повести «Возвращение Мюнхгаузена», превращённого революцией в кочегара при паровозе,

«летащем вперёд»: одно неудобство доставляет он пассажирам поезда – умеющий читать кочегар периодически забывается и зачитывается, и тогда поезд замедляет ход и останавливается. Но, в самом деле, может ли он не зачитываться, если паровые топки загружаются книгами, среди которых попадают весьма и весьма, с точки зрения интеллигентного человека, любопытные.

В «Москве под ударом» А. Белого сошедший с ума профессор Коробкин, так и не раскрывший злодею Мандро тайны своего открытия, отправляясь в сумасшедший дом, вспомнит, как бежал он за каретой, на стенке которой были начертаны формулы его открытия. У С. Кржижановского путешествие по Москве великого фантазёра и гения воображения завершают не признаки надвигающегося «пожара мирового», не уход (к «психейным» в «юрдом»). Герой Кржижановского обретает подлинную свободу, «пройдя сквозь переплёт окна», сквозь все нелепости «Sancta, Sancta, Sancta(?) Russia – трижды святой России». Но при этом автор опять обратится к тексту А. Белого, чтобы переосмыслить финальную сцену «Московского чудака», обнажая незамеченную А. Белым возможность. У А. Белого Коробкину припомнится забавный эпизод, свидетельствующий о его чрезвычайной сосредоточенности на проблемах науки и рассеянности. «Вдруг припомнился случай, с ним бывший, когда он звонился, забыв, что звонится к себе; и на голос прислуги, кто там, отозвался вопросом, к себе самому обращённым:

- А что, барин дома?

Услышав, что «барина» нет, он куда-то пошёл: очевидно, домой; и только тогда понял, что был уже у себя...» (А. Белый. Московский чудака).

В повести С. Кржижановского «Учитель» (!) уходя сделает «последний ход – самим собой» и «опустит сафьяновую крышку переплёта».

Покидая кабинет, на книжной полке которого между «чинным Адамом Смитом и «Сказками тысячи и одной ночи»» покоился «сафьяновый гроб» первого лондонского издания «Рассказов барона Иеронима фон Мюнхгаузена о его чудесных приключениях и войнах в России», ученик барона (поэт Ундинг) произнесёт: «Барон не вернётся, потому что он не уходил» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена).

Мюнхгаузен «не уходил», одно из возможных значений заглавия повести («Возвращение...») сводится к следующему: возвращение – это способ существования героя, оно означает и путешествие по некогда знакомым местам. Вспомним, что история публикаций книг мюнхгаузиады может интерпретироваться и как история странствий героя, каждая новая книга о котором равноценна его возвращению к

читателю. В этом смысле барон является миру, подобно герою «Сожжённого романа», снабжённому вместо паспорта Евангелием. Возвращение Мюнхгаузена в Россию может означать «развоплощённую» метафору, относящуюся и к появлению в 1923 году нового перевода книги о бароне, осуществлённого К.И. Чуковским. И подчёркнуто уважительное отношение к имени Распе в этом случае означает то простое обстоятельство, что Чуковский переводил не текст поэта Готфрида Августа Бюргера «Удивительные путешествия барона фон Мюнхгаузена на воде и на суше, походы и весёлые приключения, как он обычно рассказывал о них за бутылкой вина в кругу своих друзей» (1786), а именно Эриха Распе.

Как известно, барон на случай проверки документов обеспечил себя лондонским изданием книги о Мюнхгаузене, удостоверяющим его личность и открывающим неограниченные возможности перемещения во времени и пространстве. В этом смысле появляется и ещё одна версия в интерпретации заглавия: возвращение – это перемещение из абсурда реальности в мир литературы, где ещё сохраняются её величество Имагинация и здравый смысл.

Появление в 1923 году перевода К.И. Чуковского книги о Мюнхгаузене открывало С. Кржижановскому возможность рассматривать этого героя как одного из неизменных спутников духовной истории человечества и России. Более того, Кржижановский мог опереться на традицию переосмысления героя, его духовной природы, его личности и судьбы, которую заложил ещё в 1786 году Бюргер и продолжили многочисленные соавторы мюнхгаузиады. Именно потому у С. Кржижановского путешествие Мюнхгаузена по России, строго говоря, является путешествием по её литературным «оттискам». Потому не будет ошибкой допустить и то, что путешествие героя длилось только в его воображении, тогда как на самом деле он не покидал пределов своего мира, ограниченного сафьяновым переплётом, оставаясь верным себе и являясь, вместе с его приятелем поэтом Ундингом – идеально подходящей для автора формой художественного перевоплощения.

Строго говоря, и С. Кржижановскому нужен Мюнхгаузен не сам по себе, а как признанный читателем авторитет внутренне свободного человека. Природу его свободы нет необходимости обосновывать, вполне достаточно назвать его имя, и у тех, кому свобода ненавистна, появится возможность отнести всё сказанное в повести за счёт безудержной фантазии или лживости героя.

«Да, ещё: крохотный совет: не всверливайтесь глазами во всех и всё: ведь если просверлить бочку – вино вытечет, а под обручами только и останется глупая и гулкая пустота». В ответ на эти слова барона его собеседник Ундинг только улыбнётся с порога

Мюнхгаузену. Ему ли не знать вкуса того вина, которое бродит и в нём самом. Повесть С. Кржижановского о том, чему противостоит великий поставщик фантазмов. О заболевании, именуемом в повести весьма лукаво *morbus veritatis* (в переводе с латинского – «болезнь правдивости»), о заболевании, охватившем и самых значительных представителей русской творческой интеллигенции: симптомы его невозможно не обнаружить в произведениях Вс. Иванова и Л. Леонова, М. Пришвина и А. Белого, И. Эренбурга и В. Маяковского, Б. Лавренёва, А. Тарасова-Родионова, К. Федина...

Классический образец «правдивости» звучит в читаемых героями откликах из Советской России на вымыслы Мюнхгаузена: «...Ну вот, хотя бы здесь: «Геноссе Мюнхгаузен, по интересующему Вас вопросу о голоде в Поволжье спешу Вас успокоить: сведения, данные Вашей лекцией, не столько неверны, сколько неполны. Действительность, я бы позволил себе сказать, несколько превзош...» Как вам понравится? Или вот это: «Уважаемый коллега, я не знал, что погашенный рассказ о непогашенной луне является отголоском факта, имевшего место с Вами по пути от границы к Москве. Теперь для меня ясно, что автор рассказа, своевременно погашенного («Повести непогашенной луны» Б.А. Пильняка – С.Б.), мистифицировал читателей относительно источника такового, вся же правда – от слова до слова – принадлежит Вам и только Вам... Позвольте мне, как писатель писателю... » Какая фантастическая глупость: мне бы никогда такой и не придумать.

(...) Добило меня книгами их эмигрантов» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена).

Трагедия героя и автора, трагедия святого Немо (того первого, жизнь и душа которого легли в основу повествования о Мюнхгаузене) в том, что они обречены на одиночество и непонимание в мире, где Истину низвели до масштабов узко практических целей, установленных комплексами и амбициями чиновников, которые управляют людьми. «Я жил в безграничном царстве фантазий, и споры философов, вырывающих друг у друга из рук истину, казались мне похожими на драку нищих из-за брошенного им медного гроша. Несчастные и не могли иначе: если каждая вещь равна себе самой, если прошлое не может быть сделано другим, если каждый объект имеет один объективный смысл и мышление впряжено в познание, то нет никакого выхода, кроме как в истину. О, как смешны мне казались все эти учёные макушки, унификаторы и постигатели: они искали «единое во многом» и не находили, а я умел найти многое в одном. Они закрывали двери, притискивая их к порогам сознаний, – я распахивал их створами в ничто, которое и есть всё; я вышел из борьбы за существование, которое имеет смысл лишь в тёмном и

скудном мире, где не хватает бытия на всех, чтобы войти в борьбу за несуществование: я создал недосозданные миры, зажигал и тушил солнца, разрывал старые орбиты и вчерчивал во вселенную новые пути (...) ...пока я не наткнулся на страну, о которой нельзя солгать» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена). «Нельзя солгать» без риска попасть в точку или что-нибудь напророчить. «Нельзя солгать», так как всё – даже мысль любого человека о ней! – пропитывается «избитой» «Правдой». «Правдой» – самым современным и самым совершенным мундиром карьеристов, борцов за собственное комфортное существование. Его носят не только в Советской России, но и везде и всегда.

Популярная в андеграунде 20-х г. интерлюдия, соединяющая Легенду о Великом инквизиторе Достоевского с отечественной литературой советского времени, не могла не быть замеченной автором «Возвращения Мюнхгаузена» и не могла не оставить следа в истории путешествия барона в столице СССР. И в новой версии монументальной мизансцены роль Инквизитора доверяется, конечно, хозяину кремлёвского кабинета. С. Кржижановский реконструирует стилистику Ленинской речи, обнажая глубокий цинизм уверенного в своей правоте победителя. «...Да, мы бедны, – поймал он мне зрачками зрачки, – у нас, как на выставке, – всего по экземпляру, не более. – (Не оттого ли мы так любим выставки.) – Ведь я угадал вашу мысль, не так ли? Это правда: наши палки об одном конце, наша страна об одной партии, наш социализм об одной стране, но не следует забывать и о преимуществах палки об одном конце: по крайней мере ясно, каким концом бить. Бить, не выбирая меж тем и этим. Мы бедны и будем ещё беднее. И всё же, рано или поздно, страна хижин станет страной дворцов» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена).

Проницательный хозяин кабинета без труда угадает литературное происхождение своего собеседника и «литературность» совершающегося в его кабинете события. Поэтому вместо рассуждений по поводу почти прозвучавшего вопроса Мюнхгаузена о судьбе культуры («...Начатое паровозной топкой, вы хотите закончить...») хозяин кабинета «поднимается и произносит на прощанье: «...За конкретностью – по этому адресу, – чернильная строчка, оторвавшись от блокнота, придвинулась ко мне, – учёная лысина, кажется, дочертила чертёж. Мне пора. Я мог бы отправить вас назад и через дымовую трубу, как это было принято в средние века: вот эта телефонная трубка плюс три буквы вместо экзорцизма, – и вас, как пыль ветром. Но, зная помен, предвижу и вашу омен. Пусть. Иностранствуйте.

Мы обменялись улыбками. Но не рукопожатием. Я вышел за дверь. Ступеньки, как клавиши, выскальзывали из-под подошв. Только прохладный воздух улицы вернул мне спокойствие» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена).

Отпуская Мюнхгаузена на волю, его собеседник проявляет не великодушие и не осмотрительность, на которую, казалось бы, намекает фраза «предвижу вашу омен». Победитель демонстрирует совершенное безразличие к побеждённому, позволяя ему и ему подобным «населять книги или эмигрировать в них». Впрочем, если судить по универсальной модели взаимоотношений бюрократии и «перьев» в повести, то, чтобы «населять» книги, писатель должен продемонстрировать всё ту же пресловутую «лояльность по отношению к бытию» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена).

Кажется, нигде больше с такой обнажённостью С. Кржижановский не открывал читателю своей боли, дело в том, что и Мюнхгаузен – художник, а не только один из вечных литературных персонажей, авантюрный герой: «Давнишнее раздражение художника, принуждённого двести лет кряду снижать форму, на этот раз как-то особенно сильно заговорило во мне. Когда же они, наконец, поймут, эти хлопочущие вокруг меня существа, думал я, что моё бытие – лишь простая любезность. Когда они увидят и увидят ли когда, что мои чистые вымыслы приходят в мир за изумлениями и улыбками, а не за грязью и кровью. И так всегда у вас на земле, мой Ундинг: мелкие мистификаторы все эти Макферсоны, Мериме, Чаттертоны, смешивающие вино с водой, небыль с былью, возведены в гении, а я, мастер чистого, беспримесного фантазма, ославлен, как пустой враль и пустомеля. Да-да, не возражайте, я знаю, только в детских комнатах ещё верят старому дураку Мюнхгаузену. Но ведь и Христа поняли только дети. Что же вы молчите, или вы брезгуете спорить с запутавшимся в своих путаницах путаником. Вот она, горькая плата земли: за мириады слов – молчание»⁵ (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена). Этими словами герой С. Кржижановского приобщается к ещё одной литературной ветви. Конец путешествия равноценен концу жизни, смысл и цель которой в соединении нити времён, порвавшихся в очередной раз.

Завершается путешествие Мюнхгаузена возвращением барона в благоухающую вечность бессмертного духа. В сущности, оно было предсказано и «двойником» Великого инквизитора, с которым Мюнхгаузен, как и Хулио Хуренито, объяснится в Кремле.

Момент ритуального прощания, как и вся драматургия аудиенции, у С. Кржижановского оттесняют Достоевского на второй

⁵ «Дальнейшее – молчанье», – последние слова умирающего Гамлета.

план, выдвигая на передний план драматургов, тиражируемых советской пропагандой. Это небезызвестные встречи Ильича с посещающими Москву гостями просвещённого Запада (с Гербертом Уэлсом, в первую очередь). Именно потому финальный аккорд монументальной мизансцены Достоевского, молчаливый поцелуй Христа, трансформируется в «рукопожатия» заменяемые из гигиенических и нравственно-психологических соображений «улыбками». Кроме того, ритуальное пребывание Мюнхгаузена в кабинете кремлёвского «мечтателя» представлено в виде рассказа Мюнхгаузена Ундингу. Ситуация рассказывания и сама по себе восходит к повествовательной модели Легенды, где носителем речи был Инквизитор. В «зеркальной» версии кремлёвской сцены финальный жест воспроизводится Ундингом, он полон искреннего сочувствия и предельно полного понимания: «Ундинг отыскал глазами глаза и тихо погладил сухие костяшки рук Мюнхгаузена: в лунном камне на выгнувшемся крючком пальце вдруг снова заворошился тусклый и слабый блик».

Жест Ундинга, молчаливо слушавшего барона, исполнен сочувствия, понимания и любви. Героев связывает единство судьбы. И упоминание о Христе, которого понимают только дети, в сопоставлении с судьбой странствующего фантазёра, которого лысый победитель не отправил в «трубу» только потому, что не увидел в нём ничего особенно опасного для себя, сводит всё происходящее в ряд грустных аналогий.

Своё стихотворение о Мюнхгаузене друг и ученик барона поэт Ундинг заканчивает словами: «...О душе его молитесь // Святому Никто». Завершивший своё прежнее путешествие во времени в 1918 году, Мюнхгаузен, нырнув в столб дыма, опустится на дно камина, чтобы явиться в мир. А затем, уже в начале 20-х гг., произойдёт знакомство Мюнхгаузена и Ундинга. Их первая встреча состоится у столика под мрамор, где барон наблюдал за пузырьками воздуха, лопающимися на поверхности пивной кружки. Мотив дна, связан с именем «святого Никто» – «Немо», героя прекрасных фантазий Жюль Верна. Возможно, именно с этими значениями связано и имя поэта Ундинга: от «Ундины» – духа волн, воды. Возможно, имя поэта произведено и от немецкого союза «и» [унт] и означает «союзничающий», «ещё один», «другой»... Кроме того, слово «ундинг» в немецком языке означает «небылицу», «бессмыслицу», «вздор»...

В компании с непобедимым Мюнхгаузеном, надёжным, верным и необычайно деликатным Ундингом автор романа, пройдя «сквозь переплёты окон», дверей, судеб и книг, в который уже раз объявит миру, что мистификация и пародия – универсальный способ духовного противостояния атмосфере профанации культуры, убогого

единомыслия. Моделируя в «Возвращении Мюнхгаузена» пространство, где отчаяние преодолевается весёлыми фантазмами, где «добровольному рабству», абсурду и самодовольной ограниченности не удаётся поработить свободное слово художника (и не только в этом своём произведении!), С. Кржижановский, возможно, понимал, что своим художественным опытом, пусть и неведомым читателю 20-70-х гг., он давал в руки инструмент, позволяющий выжить и изменить мир. Не этим ли способом воспользуются в конце 40-х годов XX в. и осуждённые к 25-и годам изоляции встретившиеся во Владимирской тюрьме поэт и философ Даниил Леонидович Андреев (1906-1959), историк и искусствовед Лев Львович Раков (1906-1970) и учёный-биолог Василий Васильевич Парин (1903-1971), сочинившие «Иллюстрированный биографический словарь воображаемых знаменитых деятелей всех стран и времён от А до Я», подготовленный к публикации в середине 50-х его иллюстратором Л.Л. Раковым? Пародийная «ландшафтизация» художественного пространства, с одной стороны, отражает традиционные способы типизации историко-культурной эпохи, а с другой – влияет на формирование духовного ландшафта современника.

«Ландшафтизация» естественнонаучных и гуманитарных исследований, усиливающаяся в последние годы, обусловлена не только достаточно традиционной тенденцией сезонного обновления терминологического аппарата и инструментария, но и выросшей на почве ожидания экологического коллапса рефлексией, фиксирующей внимание на ограниченности в пространстве и времени объектов материального и духовного происхождения. Апокалиптические предчувствия проявляют себя в гипертрофированной рельефности границ истории человечества и, соответственно, продуктов жизнедеятельности его и обеспечивают актуальность проблеме проявления – уже в который раз! – власти над природой и историей человеческого сообщества, что в свою очередь выражается в размывании границ между культурой и природой как объектов изображения.

Опорные понятия темы: сюжетное матрицирование, код, пародия, мотивы, сквозные герои, автор, композиция времени и пространства, ландшафтизация.

ТЕМА 9. ДУХОВНЫЙ ОПЫТ НАЦИИ И МОТИВ БОГООСТАВЛЕННОСТИ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АНДЕГРАУНДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Для строителей нового мира врагом номер один был духовный опыт народа, хранивший национальные и религиозные традиции, которым идеология коммунистов противопоставляла представление о мире «без России, без Латвий», «единое человечье общежитие», мир без Бога. Именно поэтому неодолимые преграды ставились перед литературой, обращавшейся к судьбе этического, эстетического и религиозного опыта нации.

Постановление СНК РСФСР «О красном терроре», официально обозначившее эпоху бесконтрольной расправы ВЧК с неблагонадёжными с точки зрения цензуры людьми, появится 5 сентября 1918г. Официальным поводом к нему была серия терактов: убийство комиссара печати, пропаганды и агитации В. Володарского, председателя Петроградской ЧК М. Урицкого и покушение на В.И. Ленина Ф. Каплан.

События эти равнозначными не назовёшь. Марк Алданов (эмигрант Первой волны. Химик, юрист и талантливый писатель) откликнется на публикации в советской прессе статей о гибели М. Урицкого ярким памфлетом «Убийство Урицкого», в котором двусмысленность названия, позволяющего относить М. Урицкого как к жертве теракта, так и к его инициатору, отрицается анализом преступного характера деятельности председателя Петроградской ЧК. Впрочем, об обосновании и введении тактики массового террора в эпоху диктатуры пролетариата можно было судить уже по работе В.И. Ленина «Грозящая катастрофа и как с ней бороться», написанной ещё в сентябре 1917г.

Как отмечал канадский учёный профессор Дмитрий Поспеловский, борьба новой власти с Церковью началась с самых первых шагов советской власти. Так, в Декрете о земле (от 8 ноября 1917 г.) права собственности на землю лишались и Церковь в целом, и всё приходское духовенство (Поспеловский Д.В. Русская православная церковь в XX веке. М., 1995). Кроме того, декретами 1917 года аннулировались институт церковного брака и все церковные учебные заведения. То обстоятельство, что Церковь отделялась от Государства, вовсе не означало, что отношение к церкви приобретало статус личного дела граждан. Отнюдь! Декретами Церковь лишалась уверенности в завтрашнем дне и защиты со стороны Закона (Поспеловский Д.В. Подвиг веры в атеистическом государстве // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: Сборник. М., 1991).

Более того, в феврале 1918 г. в ряд противников большевистского режима и – потенциальных жертв «красного террора» попадут «подстрекатели, виновные или невиновные»: «бывшие офицеры», «проститутки» и «попы...». Принято считать, что

действие постановления «О красном терроре» было официально прекращено 6 ноября 1918 г., но фактически оно сохраняло свою направляющую роль в течение всего советского периода, то ослабляясь, то ожесточаясь.

Но и в этих условиях Церковь оставалась верной своему долгу, она призывала участников гражданской войны к мирному способу решения политических проблем. Патриарх Тихон создаёт в августе 1921 г. Всероссийский церковный комитет помощи голодающим и обращается 19 февраля 1922 года в газете «Известия» с призывом к верующим гражданам жертвовать на спасение голодающих всё, кроме церковной утвари, употребляемой непосредственно в богослужении. Прямой провокацией и издевательством представляется то, что в той же газете 26 февраля 1922 опубликуется декрет о насильственном изъятии у Церкви всех ценностей (Д.В. Пospelовский, 1991). Процессом разграбления церквей и физическим истреблением священнослужителей, насильственно культивируемым в стране атеизмом формировалось культурное пространство богооставленности, о котором задолго до этого предупреждала отечественная классика.

9.1. УТОПИИ И АНТИУТОПИИ В БОГОБОРЧЕСКОЙ ВЕТВИ АНДЕГРАУНДА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Состояние богооставленности становилось предметом художественного осмысления ещё в произведениях Ф.М. Достоевского, ставившего проблему как в широком социальном аспекте («...всё возможно» уже в теории, обосновывающей эксперимент Р. Раскольникова, в подвиге греха, взятого на душу Инквизитором, в горячечных идеях П. Верховенского), так и в нравственно-психологическом. М. Горький, безуспешно пытавшийся оспорить точку зрения Ф. Достоевского на перспективу социальной революции, и сам отдал дань интереса к проблеме богооставленности в романе «Мать», в автобиографической прозе, в рассказе «О вреде философии» и в последнем романе «Жизнь Клима Самгина».

В антиутопических произведениях послереволюционных лет с большой тщательностью рассматривались и социальные и нравственно-психологические последствия богооставленности («Аэлита» А.Н. Толстого, «Мы» Е.И. Замятина, «Котлован» А. Платонова, «Под Солнцем» М. Арцыбашева, рассказы Е. Зозули...).

О первой устной публикации романа Е. Замятина «Мы» напишет в Memoria Нина Ивановна Гаген-Торн, учёный, автор стихов и автобиографической прозы, в которой отразился век и судьба талантливого человека, не разучившегося высоко держать голову и в

академических корпусах и в кабинете следователя, и в камерах, и на лесоповале.

«Мне запомнилось, – пишет Н.И. Гаген-Торн, – заседание, посвященное чтению романа Замятина «Мы». Роман тогда не был напечатан. Изобразю заседание, как помню. Пришло много народу. Рядом с председателем Ивановым-Разумником сел Евгений Иванович Замятин. Нас, молодежь 20-х годов, ходившую в рваных сандалиях, неведомо в чем одетую, удивили его гладко выбритое лицо, пробор в светлых волосах, безукоризненный костюм и манеры джентльмена. А в небольших и светлых глазах — неожиданное озорство. Быстро оглядев всех, он начал читать. Тема романа — государство будущего. Мир благоустроен: заключен под стеклянный колпак. Здания из стекла. Прозрачные стены, как соты в улье.

Каждому дается своя прозрачная ячейка, чтобы все могли видеть, как идет его жизнь, ибо она принадлежит Государству и им регламентируется. Требуется виза специальной медицинской комиссии на право рождения ребенка. У граждан нет имен, они называются буквой и номером. Роман написан как дневник одного из видных инженеров этого государства, непоколебимо верящего в правильность его основ. Но вдруг в жизнь героя входит женщина. Она втягивает его в какие-то сомнения, намекает на устраненное из жизни и недозволенное. А в воздухе нарастает опасность восстания, бунт против существующего порядка. Герой примыкает к восставшим. Рушатся здания. Звенит разбиваемое стекло колпака...

На этом Евгений Иванович кончил читать. Осмотрел всех серыми пристальными глазами. Вздох и шепот прошли по рядам. Сидевшие на ковре передвинулись, меняя позу.

— Кто желает высказаться? — поблескивая в свете заката стеклами пенсне, спросил Разумник Васильевич.

Тогда вышел милиционер Миша — чернявый юноша с красной повязкой народной милиции на рукаве.

— Позвольте, Евгений Иванович! — сказал он.— Ведь это насмешка над будущим государством! Вы отрицаете государство? А Карл Маркс учил: без государства нельзя построить социализм. Мы строим правильно организованное социалистическое общество. Зачем же вы смеетесь над этим? — он негодуяще огляделся, но не встретил активной поддержки.

Ольга Дмитриевна Форш смотрела живыми глазами и улыбалась. Низким глуховатым голосом она сказала:

— Нельзя же, товарищ Миша, быть так непосредственно прямолинейным! Ведь сатира направлена не на современность, а на идею гипертрофированной государственности, уничтожающей личное творчество. Это не критика, это предупреждение об опасности

государственного абсолютизма» (Гаген-Торн Н.И. Вольфила. Вольно-философская ассоциация в Ленинграде в 1920-1922 гг. // Вопросы философии. 1990.4; Гаген-Торн Н. И. Memoria / сост., предисл., послесл. и примеч. Г. Ю. Гаген-Торн. – М.: Возвращение, 1994).

Два обстоятельства, обозначенные в приведённом тексте, требуют комментария от нас. Во-первых, роман Е. Замятина в первой своей редакции, о которой сообщает Н.И. Гаген-Торн, завершался не так, как он завершается в признанной в качестве основной широко известной версии романа. В первой редакции роман завершался бунтом героев против Единого государства. Только позднее появится иной финал (подавление бунта и процедура хирургического вмешательства в мозг «нумеров»), не оставляющий особых надежд на духовное преображение граждан.

Во-вторых, роман «Мы» воспринимался и теми, кому он понравился (О.Д. Форш, например), и теми, кто подвергнет автора беспощадной критике, – как *роман о государстве*.

Самую энергичную критику романа Е. Замятина «Мы» находим в сборнике статей А. Воронского «На стыке» (М.-Пд., 1923) в разделе «Литературные силуэты (Б. Пильняк, Вс. Иванов и Евг. Замятин)». Охарактеризовав Е. Замятина как одного из самых авторитетных прозаиков, автор будет щедро цитировать роман «Мы», обвиняя Замятина в «умничании», в «страхе перед социализмом». Бесстрашно обрушивая свой гнев на голову человека, чья книга в нашей стране будет опубликована только в конце 80-х годов XXв., А.К. Воронский не испытывает ни малейшей неловкости, нравственных колебаний... Ни мало не смущаясь тем, что клеймит он роман, с которым читателю-современнику не суждено познакомиться в ближайшем будущем, роман, который не может защитить себя сам перед лицом непосвящённого читателя, критик, которому суждено самому в самом недалёком будущем стать жертвой режима, который он так темпераментно защищал, увлечённо и артистично извлекает из литературного небытия цитаты, произвольно интерпретируя содержание произведения.

После «оттепели» многие работы А.К. Воронского будут переизданы, но не эта статья. Во-первых, потому что роман «Мы» по настоящему «оттает» только в конце XX века. Во-вторых, потому что в ней, например, очень настойчиво опровергается мысль о том, что Л.Д. Троцкий – «агент немецкого генерального штаба» (С.283).

...Не любили мы «ворошить прошлое» и не любим...

Роман Е. Замятина «Мы» защитит в статье «Литературное сегодня» (1924) Ю.Н. Тынянов. В этой работе добрые слова по поводу «удачи Замятина» (Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977) выразительно перекликаются с полу

пренебрежительным суждением об «*удачливости* Эренбурга» (Выделено мной. С.Б.) (С.157). Высказывания Ю. Тынянова о романе И. Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито...» можно было бы расценить и как случайную недооценку талантливого критика, если бы речь в статье не шла о сопоставлении двух произведений с *заведомо разной судьбой*. Роман Замятина «Мы» был осуждён ещё до печатной публикации, что и предопределило его дальнейшую судьбу. Роман Эренбурга, сатирический пафос которого был во многих отношениях гораздо более дерзким и опасным, опубликован с благосклонной вступительной статьёй Н.И. Бухарина, в те годы одного из авторитетных представителей советской власти. Конечно, Ю. Тынянов и предположить тогда не мог, что очень скоро Н.И. Бухарин будет объявлен врагом народа и расстрелян, что его покровительство неизбежно скажется на репутации и судьбе всех его протеже. Но в 1924 г. Тынянов этого ещё не знал со всей определённойностью, он мог только предчувствовать наступление времени образцового порядка, черты которого блистательно обозначил в «Мы» Е.И. Замятин, и преднамеренно выразить своё несогласие с казармой.

Однако автор романа «Мы» предупреждал не только о наступлении казармы, Е. Замятин считал тупиковой ветвью путь развития общества, сделавшего своей целью достижение абсолютного равенства и счастья. С предельной логичностью автор доказывал, что общество, пытающееся добиться полного равенства в вопросах материального обеспечения людей, будет вынуждено для ликвидации причин, порождающих неравенство и страдание в сфере строительства семейных отношений, уничтожить семью, материнство, любовь, человеческую индивидуальность, чтобы не возникало неравенства как источника чувств неполноценности, уязвлённого самолюбия, неразделённой любви. Придя в противоречие с природой, которая сама по себе являлась мощным источником неравенства, как условия разнообразия и богатства различий видов, общество неизбежно оказалось в тупике.

В последней редакции романа «Мы» Е. Замятин подводит граждан Государства к последней черте на пути гибели человечества – люди отказываются от того сокровища, которое Я.Э. Голосовкер назовёт отправной точкой человеческой морали и творческой деятельности – *имагинации* (Е. Замятин употребил более понятный, традиционный термин – воображение). Вскрывая потенциальную опасность лозунгов единства, равенства и всеобщего счастья, Е. Замятин сделает именно женщину носителем антигосударственного, бунтарского, *еретического* начала, пробуждавшего в герое Д-503 дух сопротивления даже на генетическом уровне. То обстоятельство, что кожа на его плечах и груди имела волосистой покров, указывало на

присутствие среди его ближайших предков кого-то из тех людей, которые жили за пределами стеклянной стены Единого Государства, в лесах.

Роман «Мы» Е. Замятина не был единственным предупреждением строителям рая на Земле. В романе А.Н. Толстого «Аэлита» тоталитарный режим марсиан был завершением земной истории потерявшихся во времени и пространстве обитателей Атлантиды. В повести М. Козырева «Ленинград» записки главного героя (как этот приём чужого слова популярен: рассказ Аэлиты, дневник Д-503, тетрадка Макковеева, записная книжка Фирсова..!) открывают перед читателем 20-х г. ближайшую социально-нравственную перспективу – советскую действительность 1951 г. Но самой главной задачей для Е. Замятина было не разоблачение социальных иллюзий современников, а философское исследование последствий присвоения человеком себе власти и возможностей Бога.

Не собиравшись оспаривать путь, которым советская власть собиравлась привести человечество к более совершенному мироустройству, и А.П. Платонов. Его в строительстве нового мира не устраивало совсем немного – «плоскостная», примитивная картина счастливого человечества, чьи представления о счастье не выходили за границы комфортного существования. Такому примитивному представлению о постреволюционном мире противопоставлял свой идеал будущего ещё В. Хлебников, представивший образ будущего, образ, который вряд ли мог вдохновить современников: «сметя с лица земли торговлю...», «из звёздных глыб построим кровлю – хрустальный колокол...»

У В.В. Маяковского коммунары в будущем (поэмы «IV Интернационал» и «V Интернационал») должны были взрывать сытое и благополучное общество, которым привлекало советское государство своих граждан, обещая голодным, естественно, еду! «Коммунары! Готовьте новый бунт в грядущей коммунистической сытости!» – Призывал лирический герой поэмы (В. Маяковский. IV Интернационал). Конечно, никто из тех, кто контролировал состояние идеологических «декораций» литературы, не согласился бы с лозунгами Маяковского. Его не «запретили». Просто сделали вид, что он не писал ничего подобного, и сосредоточились на его «Левом марше», его поэме «В.И. Ленин» и его «Хорошо», благо эти произведения можно было анализировать, игнорируя в них то, что связано было с революционным романтизмом автора. И никто не пытался ответить на вопрос, о какой же революции идёт речь в словах, которые в финале поэмы о Ленине принадлежат и «воскресшему» Ленину, и лирическому герою поэмы: «Да здравствует

революция, / радостная и скорая! / Это – / единственная / великая война / из всех, / какие знала история».

И у С. Есенина будущее представлялось не самой привлекательной картиной, с точки зрения советской цензуры: «крестьянский рай или социализм» (С. Есенин. Ключи Марии). Великой трагедией для поэта обернётся его прозрение, когда он поймёт, что никакого «крестьянского рая» не предусматривала воспеваемая им Русь Советская с её идеей насильственной коллективизации крестьянства.

Кроме надежд на достижение гармонического будущего, был ещё один вопрос, столь же неизбежный, сколь и романтический; он был связан с идеей победы над смертью и освобождением человека от страха смерти. Одна из проблем, порождённых «поточным» атеизмом, – трагедия смерти, утратившей вместе с перспективой бессмертия всякий оправдывающий её смысл.

В. Хлебников (а за ним и Н.А. Заболоцкий) потому и создавал свои биологические модели утопического будущего, что считал, что люди в ходе эволюции, приобретя власть над другими видами жизни, заплатили за это биологическим одиночеством, выражающимся в страхе перед неизбежностью смерти, переживаемом людьми. Освобождение от этого мыслилось на пути восстановления биологического равенства. А. Платонов, относившийся к этим проблемам столь же чувствительно, увидит спасение в научно-техническом прогрессе, в науке, которая сможет сделать человека бессмертным.

В «Потомках солнца» (1922) А. Платонова была выражена его первоначальная утопическая версия будущего: «Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их – ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное божественное сердце». Главный руководитель работ по перестройке земного шара инженер-пиротехник Вогулов – главная надежда автора. Он «раскалил свой мозг, окружил себя тысячами инженеров, заставил весь мир думать о взрывчатом веществе и помогать себе – и вещество было найдено. Это было не вещество, а энергия – перенапряженный свет. Свет есть электромагнитные волны, и скорость света есть предельная скорость во вселенной. И сам свет есть предельное и критическое состояние материи.

За светом уже начинается другая вселенная, материя уничтожается.

Могущественнее, напряжённее света нет в мире энергии. Свет есть кризис вселенной. И Вогулов нашел способ перенапряжения, сгущения световых электромагнитных волн. Тогда у него получился

ультрасвет, энергия, рвущаяся обратно в мир к «нормальному» состоянию со странной истребительной, невероятной, не выразимой числами силой. На ультрасвете Вогулов и остановился. Этой энергии было достаточно для постройки из земли дома человечеству» (А. Платонов. Потомки солнца).

Исходный мотив этой фантазмагии обозначен в финале – непреходящее страдание героя, похоронившего возлюбленную⁶.

В «Котловане» А. Платонова строительство Пролетарского дома вызывает у автора самое горячее сочувствие, так как не крестьянский мир, а пролетарская линия развития, технократическая, научная могли бы, как полагал А. Платонов, освободить людей от трагедии смерти. Потому в повести и идёт речь о *телесном* воскрешении Ленина. Потому и тело умершей девочки Насти хоронят так, чтобы оно сохранилось, ибо возвращение жизни мыслилось героями и автором как восстановление не только сознания, но и его «дома» – тела. Мотив *телесного* воскрешения мёртвых в «Счастливой Москве» приобретёт «химико-биологическую» версию, граничащую с некрофилией. Так завершится история возвращённой молодости, в которой оставят свой след не только эксперименты по омолаживающему организм переливанию крови под руководством А. Богданова, директора Института переливания крови, погибшего от заражения крови в результате одного из таких экспериментов, но и сатирические художественные произведения.

Для оценки самой идеи «химико-биологических» версий воскрешения или хотя бы омоложения героя требовалось специальное образование. Медицинское образование М.А. Булгакова позволит ему без особых затруднений развернуть в повести «Собачье сердце» профессиональный и философский спор с современниками, замахнувшимися на редактуру Божьего замысла о человеке.

Подвергнув критике рискованное применение «революционных» способов омоложения с помощью переливания крови, талантливый учёный и хирург профессор Преображенский у М.А. Булгакова

⁶ В романе А.Н. Толстого «Аэлита» гений инженера Лося питался таким же страданием, памятью об умершей жене Кате. Словно споря с А. Толстым и А. Платоновым, Л. Леонов свяжет духовное преображение профессора Лихарева с безумным, на первый взгляд, поступком: он разжигает печку, бросая в пламя свой бессмертный труд о тайнах исторического пути человечества, чтобы напоследок хотя бы согреть свою умершую сестру. Много позднее, объясняя последний загадочный поступок Н.В. Гоголя, сжёгшего второй том «Мёртвых душ», Леонов сформулирует тот же мотив: «пусть погибнет культура, но восторжествует справедливость».

проводит блестящий с точки зрения медицины эксперимент, чтобы доказать бесперспективность и рискованность попыток продвигаться таким путем и такими (революционными) темпами. Подобный способ решения проблем приводит к катастрофе и в повести «Роковые яйца» М. Булгакова. Оба произведения попадут в андеграундный поток и только после перестройки будут оценены по достоинству и критиками, и читателем.

Пожалуй, только ироничной «Возвращённой молодости» М. Зощенко удастся пробиться к читателю и «зависнуть» надолго среди книг так называемого второго ряда после публикации в 1933 г.: «Нет, автор, конечно, не врач, и знания его в этой сфере ограничены. – Пишет автор в предисловии. – Тем не менее, с детских лет он имел глубокий и даже исключительный интерес к медицине и даже одно время пробовал было лечить своих менее ценных родственников разными домашними химическими средствами – йодом, дегтем, глицерином, травой, которую жрут собаки при заболевании, и психическими воздействиями. Каковое лечение, надо сказать, иной раз сходило довольно успешно и не всегда заканчивалось смертельным исходом того или другого зазевавшегося родственника.

Но не только к своим родственникам, но и ко всем людям автор присматривался с нескрываемым любопытством, следил, так сказать, за ежедневной игрой ихних организмов и за тем, кто сколько прожил, чем захворал и от чего именно помер. И что такое грипп. И что такое старость. И почему наступает увядание. И что надо делать, чтобы задержать быстрое течение дорогой нашей жизни.

И, надо сказать, неутешительные картины открывались постепенно перед изумленным взором автора» (М. Зощенко. Возвращённая молодость).

В середине 30-х годов А. Платонов создаёт произведения, в которых мотив борьбы со смертью получает не столь и прямолинейное и откровенно умозрительное воплощение. В рассказе «Третий сын» он выводит на передний план героя (делая его *маркированным* героем – третьим по счёту сыном) коммуниста, физика, отца маленькой дочки. Ключевое событие, особенно выделяющее этого героя среди его братьев – настоящих советских богатырей, обморок третьего сына у гроба с умершей матерью. Его обморок, говорящий о власти над сознанием страха смерти, и его статус и профессия дают некоторую надежду на то, что герой займётся проблемой преодоления смерти и решит её.

В те же годы А. Платонов работает и над философской повестью «Джан», завершая раннюю её редакцию к 1935 г.. Публикация её фрагментов в 1938 и 1947 гг. особого успеха не принесли, хотя, быть может, фрагмент под названием «Счастье вблизи человека»

свидетельствовал о начавшейся переработке редакции 1935 г., так как выражение «счастье вблизи человека» совпадает с вербально обозначенным центральным мотивом последней редакции «Джан».

Впервые полностью, хотя и в первоначальной редакции 1935г., повесть А. Платонова «Джан» будет опубликована в первой половине 60-х гг.: в журнале «Простор» (1964. 9.) и в одном из первых сборников произведений писателя. В настоящее время основной редакцией повести «Джан» признана не эта первоначальная (1935г.), а последняя, предположительно созданная к концу 40-х гг., во-первых, потому что она – последняя и ещё потому, вероятно, что особых причин считать её вынужденной, появившейся вследствие идеологического давления на писателя, исследователи не находят.

В повести «Джан» А. Платонов выходит к традиционной концепции человека. Двухчастная картина в комнате Веры, противопоставление двух матерей – Веры и Гюльчатай – дают повод оценить масштабы перемен в философских воззрениях писателя. Перемены эти в равной степени проявляют себя как в ранней, так и в поздней редакциях. Но вторая редакция «Джан» была откровенно конъюнктурной в сравнении с первой. Самое её заметное отличие от ранней состоит в том, что к финалу первой редакции автор прибавил историю строительства героями совхоза. Пытаясь углубить философское звучание повести, А. Платонов завершит её мотивом труднодостижимого личного счастья («Счастье вблизи другого человека») для Чагатаева, вернувшегося в Москву.

В тексте 1935 г. герои повести в финале произведения, восстановив физические силы, духовно окрепнув, расходятся в разных направлениях. «Чагатаев ушел один за несколько километров; он поднялся на самую высокую террасу, откуда далеко виден мир почти во все его концы. Оттуда он рассмотрел десять или двенадцать человек, уходящих поодиночке во все страны света. Некоторые шли к Каспийскому морю, другие к Туркмении и Ирану, двое, но далеко один от другого, к Чарджую и Амударье. Не видно было тех, которые ушли через Усть-Урт на север и восток, и тех, кто слишком удалился ночью.

Чагатаев вздохнул и улыбнулся: он ведь хотел из своего одного небольшого сердца, из тесного ума и воодушевления создать здесь впервые истинную жизнь, на краю Сары-Камыша, адова дна древнего мира. Но самым людям виднее, как им лучше быть. Достаточно, что он помог им остаться живыми, и пусть они счастья достигнут за горизонтом...

Он медленно пошел обратно и по дороге заплакал» (А. Платонов. Джан).

На этом месте завершался текст первой редакции. Герои, покинувшие Чагатаева, идут искать свою родину. Народ Джан состоял

из людей разных национальностей, забывших свою жизнь, забывших своих близких, своё прошлое, родину... Мать Чагатаева вспомнит сына только на миг, правда, этого мгновения было достаточно, чтобы автор показал, насколько больше возможности для духовного возрождения у тех, кто не потерял связи с землёй, с той средой, которую с таким энтузиазмом отрицал Вогулов в «Потомках солнца».

Первое сознательное чувство героев, возвращённых, благодаря усилиям Чагатаева, к жизни, было чувством родины. Вот почему Чагатаев заплачет. Они бросали его ради своей родины. Но он и сам отпускал их в душе своей, веря, что они найдут счастье у себя на исторической родине.

9.2. СЮЖЕТ О РАЗРУШЕННОМ ХРАМЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ АНДЕГРАУНДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

- *«Пора подумать, – не раз говорила я Мандельштаму, – кому это всё достанется... Шурику?» – Он отвечал: «Люди сохраняют... Кто сохранит, тому и достанется». – «А если не сохраняют?» – «Если не сохраняют, значит, это никому не нужно и ничего не стоит»... (Н.Я. Мандельштам. Моё завещание).*

Борьба с Церковью, начавшаяся с Декрета о земле (от 8 ноября 1917 г.), лишавшего права собственности на землю и Церковь и приходское духовенство, постановлением Совета Народных Комиссаров РСФСР от 29 июля 1920 г. открывала новый этап – ликвидации мощей во всероссийском масштабе. С этого момента будет узаконена ведущаяся с первых дней советского режима кампания по разграблению церквей, насчитывающая к тому моменту уже 58 произведённых вскрытий мощей (Д.В. Пospelовский). Идеологическому разрушению Церкви была подчинена и «обновленческая» тактика Высшего Церковного Управления, а впоследствии и деятельность обновленческого Священного Синода.

2 июня 1931 г. на заседании Политбюро ВКП (б) принимается решение о сносе главного Храма России, Храма Христа Спасителя, Храма-памятника воинской славы (с именами героев Отечественной войны 1812 г.) и расширении строительной площадки для постройки идеологически адекватного государственного сооружения: 13 июля 1931г. на заседании ЦИК СССР под председательством М.И. Калинина было принято решение о строительстве советской Вавилонской башни – Дворца Советов на площади, где прежде располагался Храм Христа Спасителя.

5 декабря 1931 г. в 12 часов дня прогремел первый взрыв и в течение нескольких часов построенный на народные деньги Храм России был разрушен. Разборка взорванного Храма продолжалась

ещё почти полтора года. Из соображений экономии мраморные детали его отправят на строительство метро для отделки станций московского метрополитена.

В «Сожжённом романе» Я.Э. Голосовкера мотив гибели Храма связан с судьбой старинной церкви времён Бориса Годунова, используемой в качестве психиатрической лечебницы для «психейных» больных из «бывших». В заключение романа судьба Храма соединится с историей, восходящей к финалу поэмы А. Блока «Двенадцать», где Иисус Христос, несущий «кровавый флаг», оказывается целью, по которой стреляют двенадцать красногвардейцев. И у Я. Голосовкера в финале упоминается слух об Иисусе, проходящем башенками Кремля, и стреляющих по Нему красногвардейцах.

В статье «Интеллигенция и революция», опубликованной накануне появления в печати поэмы «Двенадцать», А. Блок, упрекал тех, кого насторожила разрушительная мощь Октябрьской революции: «Не бойтесь, – писал он, – разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый – не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, – не кремль. Царь, сам свалившийся с престола, – не царь. Кремли у нас в сердце, цари – в голове» (А. Блок. Интеллигенция и революция). В поэме «Двенадцать» предсказание грядущего разрушения храма выражается в упоминании о «товарище попе», в призыве «пальнуть» в Святую Русь и в финальном эпизоде, включающем сцену стрельбы двенадцати красногвардейцев в Иисуса Христа. Это было написано в начале 1918 года, и никаких возражений у идеологов революции не вызвало, разве только то, что не все из них поняли, что герои поэмы, следуя за Христом, стреляют в Христа, несущего в руках «кровавый флаг». А.В. Луначарский даже посетовал, что Блок не смог увидеть впереди идущих красногвардейцев героя с признаками, позволявшими соотнести его с большевистской властью(?).

В тексте Я. Голосовкера Блоковский финал получает такое осмысление, которое сближает его и с начальными эпизодами Шекспировского «Гамлета»: появление таинственного призрака отца, раскрывшего подлое преступление брата.

Возвращая потенциальных читателей «Сожжённого романа» к подвигу – жертве Христа, которого, по замыслу Голосовкера, москвичи пожелают вновь распять (**во второй день Пасхи** горожане увидят на стене Кремля Христа, узнают Его и примутся расстреливать), но к подвигу Его – любви. Чтобы увидеть в этих стреляющих в Него людях – людей, чтобы увидеть в выпачканных кровью вождях революции –

людей, – нужно было обладать поистине неиссякаемым запасом веры в человечество.

Грандиозные развалины Храма Христа Спасителя – символическая деталь пейзажа в пространстве повести «Вредитель» Г. Чулкова. Семантика этой детали обусловлена акцентированной оппозицией разрушенного Храма и «узкой щели» квартиры 13, в которой обитает главный герой повести – Макковеев. Развалины Христа Спасителя напоминают Макковееву величественные гравюры Пиранези. Руины Храма Христа Спасителя, «как нельзя лучше согласующиеся с ...душевым состоянием» героя, внушают ему «какой-то непонятный ужас»: «...Я боялся. Я трепетал. Я чувствовал страх, как невыносимую боль» (Г. Чулков. Вредитель).

Природа этого страха была понятна Л. Леонову, который в повести «Петушихинский пролом» (1922) не только коснётся событий, осуществляемых в отношении Церкви государственной властью, но и представит перестройку национального сознания как духовную драму России.

Революция в Петушиху пришла в виде четверых уполномоченных⁷, сопровождаемых семью солдатами. Один из них Талаган («теперь – товарищ Устин»). Финал повести приобретает апокалиптическое звучание: исчезают лики святых с древних икон, с колоколен исчезают кресты, вместо деревенских изб – «чёрные столбы с жердями» вместо крыш... Мором пчёл обозначен «мёртвый год» в «Петушихинском проломе». Всеми этому предшествовало «ритуальное» осквернение мощей святого Пафнутия, совершаемое в соответствии с призывом Совета Народных Комиссаров РСФСР от 29 июля 1920 г. к ликвидации мощей во всероссийском масштабе. В храме встанут друг напротив друга бывший конокрад Талаган, переименовавший себя в товарища Устина, и бывший бражник Митроха Лысый, тоже «переименованный»: однажды после глубокого запоя услышал он укоряющий голос святого Пафнутия, устыдившись, уверовав в Бога, он пострижётся в монахи, станет Мельхиседеком и дослужится до статуса игумена.

Имя «Мельхиседек» возвращает читателя к таинственным судьбам героев Библии: происхождение Мельхиседека загадочно. По одной версии, он даже отождествляется с сыном Ноя Симом. В кумранском тексте «Мидраш Мельхиседек» он – прототип мессии,

⁷ Между прочим, среди уполномоченных был «один в поярковой шляпе и в очках, тёмных, но ослепительных, когда становился против солнца. На боку у него сложенной гармошкой висел аппарат», как у «черношляпого» искусителя, который позднее появится в романе Л. Леонова «Вор».

«глава вечных ангелов» и «совершитель эсхатологического возмездия» (Мифологический словарь. М., 1990). По иным источникам Мельхиседек родился трёхлетним ребёнком за сорок дней до потопа. В этих версиях Мельхиседек неизменно оказывается носителем праведничества доавраамовой эпохи. И главный его поступок – благословение, которое он даст Аврааму. В легендарной встрече Авраама с Мельхиседеком образ Авраама наделён чертами «героя-воителя», освобождающего плененного Лота (Мифологический словарь. М., 1990).

По другим версиям отсутствие чётких генеалогических сведений о Мельхиседеке свидетельствует о некоей сомнительности его происхождения и даже постыдности. Потому его благословение отмечено неоднозначной оценкой: он осуждается за то, что благословил Авраама прежде, чем это совершил Бог Яхве.

Двойственность характеристики леоновского игумена Мельхиседека проявляется в том, что с момента ослабления веры у героя в нём начинается борьба двух начал: отчаяния Митрохи-бражника и пошатнувшийся фанатизм, ослабевшая вера священнослужителя. И часто под сутаной Мельхиседека билось дерзкое и гордое сердце Митрохи лысого.

Потерявший веру, игумен Мельхиседек относится к вскрытию мощей святого Пафнутия без религиозного трепета, но мысль о том, что это осквернение неизбежно лишит духовной опоры прихожан его церкви, рождает в нём сопротивление. Особенно преступен в его глазах бывший петушихинец, конокрад Талаган (товарищ Устин). В сцене противостояния у мощей святого Пафнутия оба, Мельхиседек и Талаган, имеют повод для упрека другого в фальши и двойственности: конокрадом назовёт Мельхисадек товарища Устина, а тот в свою очередь посоветует игумену держаться по тише, спокойнее – «не кабак-с»!

Происходящее имеет самое серьёзное значение для будущего. Кроме государственных задач (ослабления авторитета Церкви), Постановление от 29 июля 1920 о ликвидации мощей... имело целью ликвидацию национальных духовных ценностей. Леонов не идеализирует прошлого. Его Петушиха могла бы вспомнить множество примеров родного, отечественного душегубства, свинства и равнодушия. Но в противовес этому жила в петушихинцах вера, опирающаяся и на совесть, и на светлую легенду о святом Пафнутии. Не случайно же однажды в глухом перепое Митроха Лысый ощутит живое присутствие святого и переменит свою жизнь. Однако чудо стало забываться, а вера ослабевать в сердце Мельхиседека. И тогда, чтобы укрепить веру, он станет просить святого Пафнутия о чуде или хотя бы каре за кощунственные поступки игумена. Но Пафнутий был

глух к его мольбам, глух к его проклятиям и доказательств чудесного своего существования не представлял игумену.

Когда раку с мощами раскроют, и вздох разочарования наполнит пространство храма, часть присутствующих получит последнее и самое сильное доказательство лживости Церкви. Другая же часть присутствующих поймет, что представить исчерпывающие доказательства для веры так же невозможно, как и опровергнуть её. Нашим глазам открывается только то, что мы заслуживаем своей душой. Святой, скажет один из петушихинцев, он может, кем угодно представиться перед нами. На то он и святой.

Это понимает и Мельхиседек, когда с перекошенным от боли лицом он покидает храм, чтобы повеситься. Талаган не повесится, это противоречило бы передовому образу его мыслей. Но и свою боль он выплеснет, избивая единственно любящее его существо – собаку.

Так изобразит Леонов эпохальную встречу духовных вождей родины (революционной России), встречу вождей, которым некуда вести свою паству. Впрочем, Леонов оставлял себе и читателю очень маленькую надежду, связанную с «белым мальчиком» «Алёшей милым, волчьего стада безвестным поводырём» (Л. Леонов. Петушихинский пролом).

В отличие от Л. Леонова, который в «Петушихинском проломе» основной акцент делает на проблеме сохранения источников веры, у Г. Чулкова во «Вредителе» на передний план выдвигается исследование механизма разрушения веры, отчаяния.

Свидетель гибели Храма Христа Спасителя Макковеев в моменты духовного выпрямления осознаёт, что его непреходящий страх связан не с опасностью физической гибели, не с перспективой лишиться привычных условий существования, а с иным – с крахом духовной опоры и тотальным опошлением веры. «Сейчас мне угрожает неслыханное поругание моей личности, пожалуй, здесь дело не во мне одном. Мне страшно, потому что какой-то огромный камень, целая гора, навис надо мною и не только надо мною, бухгалтером Макковеевым, но и над человеческой личностью вообще. Под угрозой личность. Камни вопиют, но совсем не то и не так, как надеялся пророк. Они теперь вопиют не человеческими голосами, а своими каменными, бездушными и бессмысленными. Торжествует косность. И с нею бороться невозможно. Это хуже, чем стихия. Стихия все-таки нечто живое. Море, например, не просто море, а живой бог Посейдон. А здесь даже не стихия, а тупая фикция, которую сделали идолом, и этот мертвый, но безмерно огромный идол требует себе все новых и новых жертв. Нет, это решительно страшно, и я не стыжусь своего страха. Ведь я все-таки человек» (Г. Чулков. Вредитель).

Реконструируя во «Вредителе» спор Инквизитора с Христом, Г. Чулков представляет его сквозь призму сознания того, о ком спорят герои Легенды Достоевского – обывателя Маккавеева. На кухне «квартиры номер тринадцать», где он пытается спрятаться от жизни, развернется диспут жильцов о причинах молчания Иисуса в ответ на вопросы Пилата в евангелическом тексте. Лишь «товарищ Курденко», коммунист и начальник, и запуганные братья Трофимовы, пытающиеся всем доказать свою безупречную репутацию передовых советских людей, в этом споре не высказывают своей «прогрессивной» точки зрения.

«Витийствовал» в кухонной сцене типографский рабочий Михаил Васильевич Пантелеймонов – последователь Достоевского, считавший красоту исчерпывающим доказательством существования Бога. Михаил Пантелеймонов и был «тем самым, кто узрел доказательство бытия Божия в цветке магнолии» (Г. Чулков. Вредитель). Его оппонент, жилец «десятого номера» Воннфатий Григорьевич Погостов, потомственный гробовщик и «отчасти философ». Он, как и Пилат, в истину не верил, а потому требовал от Пантелеймонова объяснений, почему на вопрос Пилата об истине Христос отмолчался.

«Да потому, – отвечал ему Пантелеймонов, – слепой вы человек, что Он сам был Истина! Об этом было сказано — и хорошо, да и не раз. Если Пилат не видел ее, не видел воплощенной Истины, которая была перед ним, какие же могли тут быть пояснительные слова? В молчании Христа и был ответ... Но в том-то и дело, что Пилат, кажется, догадывался, что перед ним стоит существо необыкновенное, но умыл руки, потому что как избалованный, ленивый и развращенный человек не захотел взять на себя ответственность... А тут еще националисты кричали лицемерно: «Не убьешь этого человека, будешь врагом кесаря!». Видите, товарищ Погостов, какая тут была провокация! А ведь стоило Христу сказать: «Я буду вашим царем и устрою вам владычество ваше на земле», — и все бы эти националисты пошли за ним и растерзали бы, прежде всего, этого самого Пилата, как представителя кесаря... Верно я говорю, Яков Адамович?» (Г. Чулков. Вредитель).

Пантелеймонов проводит аналогию между оппозицией – власть и Истина (Пилат и Христос) в древнем Иерусалиме и оппозицией – государство и Церковь в современности, где власть старается ошибок Пилата не повторять. Потому в интерпретации Пантелеймонова допрос Христа и обоснование мотивов, которыми руководствуется Пилат, выглядит отчасти модернизированным. В этом смысле оно напоминает замечания А. Блока к замыслу своей так и не написанной пьесы 1918 г. об аресте Христа, в которых поэт сближал портрет Иуды

с обликом Л.Д. Троцкого, а Христа с поэтом-современником. Но история распятия не только повторяющаяся в XX в. пьеса, это и предсказание неизбежности Апокалипсиса, уже начинающегося свершаться.

Однако Макковеев от чести выступить третьей стороной в споре соседей уклонится тем решительней, чем настойчивее соседи зывали к его – мыслителя и мемуариста – духовному авторитету. Уклоняясь от ответа, Макковеев с цинизмом бесконечно презирающего и людей, и своё недоверие к людям, опошляет их попытки осмыслить религиозную природу событий XX в., опошляет их спор о библейской версии истории человечества и резюмирует: «Я, граждане, люблю комфорт... Комфортом можно пользоваться, ежели даже в мире нет никакого смысла (...) Это идеал всякой социальной утопии... Ничего другого социалисты придумать и не могли. Я вполне сочувствую этому идеалу. Впрочем, простите... Я неточно выразился: я не идеалу такому сочувствую, а просто и откровенно я люблю комфорт, ежели он мне достался, как синица в руки, а не как журавль в небе...» (Г. Чулков. Вредитель).

Сбежав от соседей, Макковеев не может спастись от себя, от вопросов, которые ему не удалось обесмыслить, намеренно опошляя точку зрения человека, отрицающего Истину. Потому в своей тетрадке он тщательно зафиксировал мельчайшие детали спора и то отчаяние, с которым Пантелеймонов воспринял слова Макковеева: «Зачем вы о комфорте заговорили? – с тоскою и упреком воскликнул Михаил Васильевич. – Не о нем речь сейчас! Не о нем! Вы хитрите, Яков Адамович. Речь идет совсем о другом... Есть Истина или нет? Есть в мире смысл или нет?» (Г. Чулков. Вредитель).

Опасаясь обнаружить перед окружающими свой ум, образованность и неизбежный скептицизм, притворяясь циником, и в самом деле впадая в цинизм, лукаво и грубо лгая предполагаемому читателю и погружаясь в позорное, трусливое пресмыкательство перед силой⁸, Макковеев и сам ищет истину. В конце повести (в

⁸ «Курденко, я уверен, без малейшего сожаления откажется от своих привилегий, жертвуя ими для успехов крупной индустрии. У него в комнате сейчас собачий холод, но он терпит во имя принципа. Повторяю без всякой насмешки: Курденко прекраснейший, человек, как нравственный тип, и если он остался равнодушным к воплям девочки, то исключительно по причине темпов. У него не было времени обратить на это внимание. Не обращал же внимания на вопли своего собственного сына, столь жестоко истязуемого, император Петр Великий, тоже весьма озабоченный успехами по тем временам крупной индустрии и тоже весьма торопившийся. Курденко

двенадцатой (!) главе), отбросив постоянный страх, он обрушит свои опасные откровения на героя, символизирующего в повести идеологию советской государственной машины. Соединяя ёрнические «мы с вами» и «у них там» с вырывающимися наружу, как у Пантелеймонова, страстными признаниями, в которых звучит убеждённость в том, что величайшее чудо Воскресения – единственное упование, которое есть у людей, жаждущих духовного преображения, Маккавеев прокричит свою версию случившегося в древнем Иерусалиме. «И будто бы странствующий раввин, сын плотника, казненный Государственным Политическим Управлением две тысячи лет назад, воскрес как-то странно. Говорю, странно, ибо, являясь ученикам, проходил в горницу через запертые двери, <нрзб> его поклонницы не сразу узнавали его... А Фома, не поверивший в воскресение, вложил перст в его рану и тогда закричал, как безумный: «Господь мой, и Бог мой!» Ну, как же тут не веселиться! Вот они и поют в своих песнях: «Друг друга обнимем!..» А у вас нет таких песен. Вы все поете, что надо кого-то расстрелять, кого-то повесить (...) Вы им завидуετε...» (Г. Чулков. Вредитель).

Правда осмеянного и жалкого исповедника «мнимых величин»⁹ подтверждается неожиданным событием – самоубийством советского «барабанщика буден», соседа Макковеева по квартире 13 футуриста Кудефудрова, «разрешённого», изучаемого советскими школьниками... Это – трагикомическая пародия на судьбу и самоубийство В.В. Маяковского. Тело Кудефудрова, безответно влюблённого в замужнюю хорошенькую женщину, «актрису малых форм», лежало на ковре; он лежал, уткнувшись носом в фельдеперсовый чулок отвергшей его чувство Таточки.

Роковой выстрел прозвучит в тот самый момент, когда символ советского строя коммунист Курденко торжественно провозгласит несовместимость пессимизма с советской идеологией. Являясь последним событием в истории, описанной Макковеевым (если не считать смерти самого Макковеева, которая могла оказаться и мнимой), самоубийство Кудефудрова под «фанфарную» речь Курденко вполне может сойти как за грянувшую долго ожидаемую катастрофу, так и за пародию на Апокалипсис, обнаживший суть истории.

даже мягче и как-то добродушнее знаменитого императора» (Г. Чулков. Вредитель).

⁹ «Мнимыми величинами» назовёт нравственные понятия в советской исторической действительности 30-х г. Н. Нароков в своём романе «Мнимые величины» (1952).

Написанная зимой 1931-1932 г. повесть Г.И. Чулкова «Вредитель», возможно, лучшее из его произведений, тонко передающих изысканную стилистику и глубокий драматизм, переживаемый и одним из последних представителей Серебряного века, и растерянность и отчаяние народа, ставшего жертвой социального экспериментирования.

Коммунальная квартира 13, где проживает Яков Макковеев, пропитана страхом и подозрениями... Как в капле, в ней отражается мир победившего Атиллы (товарища Курденко). Атмосферу страха усиливают ожидание приближающегося Страшного Суда в конце 20-х годов, и отменно срежессированные судебные процессы над «бывшими» инженерами, разоблачёнными «врагами народа», и бесконечно запутанные, страшные судьбы вчерашних «вождей» революции и её неутомимых «барабанщиков»... В этом смысле «Вредитель» Г. Чулкова образует вместе с романом «Зависть» Ю. Олеси, дилогией об Остапе Бендере Е. Петрова и И. Ильфа, «Сотью» Л. Леонова, «Сожжённым романом» Я. Голосовкера поле аналогов, контекст произведений, пропитанных апокалиптическими предчувствиями и готовностью примириться с гибелью не только претендентов на статус творцов «завтрашнего дня Мира» (Л. Леонов), но и собственной. Потому в этих книгах так много смеха, диссонирующего с трагическими событиями и иногда своей беспечностью пугающего самого автора.

Создававшийся в середине – конце 20-х годов роман Вс. Иванова «У» был именно таким по своему ироническому замыслу, необычен по композиции. Он представляет собой остроумный спор автора с собратьями по перу и пародию на философскую прозу современников, напоминающую отчасти повесть о Мюнхгаузене С. Кржижановского и – в большей степени – «Возвращённую молодость» М. Зощенко.

Некое подобие вступления, помещенное после увенчанного эпиграфами предисловия, не имеющего названия, озаглавлено «Ко всем страницам и предыдущим примечаниям». Это, в сущности, – комментарии к роману, подчёркнуто абсурдные, как и последний раздел в «Возвращённой молодости» М. Зощенко. Но у Вс. Иванова комментарий располагается не в конце произведения, а открывает его, предвосхищая сюжетный корпус и реконструируя логику будущего критика¹⁰: «Есть здесь вводная статья на 700 страниц? Нету. А критико-биографическая на 970? Нету. Указатель имён на 130? Словарь древнегреческих слов, хотя и не упоминаемых, но

¹⁰ В этом смысле предисловие у Вс. Иванова – пародия на статью критика в Эпilogue романа Л. Леонова «Вор»

необходимых для упоминания в 121 страницу? Статья о частном капитале в реконструктивный период 550 страниц? Положение и экономика православной церкви в связи с разрушением храма Христа Спасителя и рассказом о Жаворонкове – 70 страниц? Нет, нет и нет!» (Вс. Иванов. У // Вс. Иванов. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У. М.: Правда, 1991).

В третьем предисловии, озаглавленном «Ко всем примечаниям, ссылкам и прочей ерунде (обобщение)», время всего происходящего в книге и в стране называется в честь основного события эпохи «реконструкции»: «...Ломали храм Христа Спасителя. Это для обывателя было, пожалуй, пострашнее, чем октябрьский переворот. (...) Эту громаду! Громада символизировала бога. Золота на восемьсот тысяч рублей на куполе! Это вещь. Весь мрамором обложен, – когда вокруг Москвы нет ничего, кроме кирпичных заводов. Здесь-то обитал бог, и его прогнали, обнесли сиреневым забором, взорвали. Ходил слух, что не взорвали, а он самым благополучнейшим образом ухнул и пополз вниз. И серенькое оловянное небо по-прежнему блестело над Москвой» (Вс. Иванов. У).

Роман «У» и в самом первоначальном замысле был для автора книгой о разрушении Храма. «Один за другим писал я два романа, - цитирует Т.В. Иванова, вдова писателя, слова автора, – что-то около девяноста печатных листов, – «Кремль» (жизнь в маленьком уездном Кремле) и «У» (философский сатирический роман) (место действия которого Москва, и даже уточнен момент – снос храма Христа Спасителя)» (Иванова Т. Мои современники, какими я их знала. М.: Советский писатель, 1987).

Мотив разрушения храма Христа Спасителя, присутствующий и в повести А. Цветаевой «Московский звонарь», и в повести Г. Чулкова «Вредитель», в романе «У» по своей частоте уступает только полемике автора с персонажем по имени Леон Ионович Черепанов, прототипом которого мог быть только один человек – современник Вс. Иванова, его соперник по литературному ремеслу – Леонид Максимович Леонов. Кстати, имя Леонова с полным пиететом озвучено Т.В. Ивановой во вступительной статье к роману «У» в череде знаменитых современников автора, правда, оценка творчества Леонова дается вдовой с дипломатичной ссылкой на суждение А. Лежнёва (Иванова Т. Мои современники, какими я их знала).

Вне всякого сомнения, насмешливые выпады в адрес Л. Леонова в романе «У» связаны с большим успехом леоновского романа «Вор» у истинных ценителей литературы, в число которых входил и наставник Леонова и Вс. Иванова А.М. Горький. Правда, официальная литературная критика 20-х гг., как известно, проявляла осторожность: после «Барсуков», где у Леонова речь шла о подавлении

крестьянского контрреволюционного мятежа, сделать героем романа вора-медвежатника, да ещё бывшего в прошлом участником гражданской войны было со стороны писателя слишком уж самонадеянно!

В романе «У» объектом изящного пародирования Вс. Иванова является повествовательная манера «Вора», совмещающаяся с сюжетной ситуацией повести Л. Леонова «Конец мелкого человека». Реконструируются в «У» «дуэльные» сцены повести «Конец мелкого человека»: Лихарев – случайный прохожий (владелец лошадиной головы), Лихарев – доктор Ёлков (хозяин «паноптикума»).

«Легонько подскочив, – вернее, не подскочив, а осторожненько, но быстро, что дало впечатление скака, так пробираются скользкою жижею, каковой в данном случае было для него решение заговорить с Л.И. Черепановым, – доктор Матвей Иванович дерзко махнул рукой у лица Черепанова, словно скovyривая ему прочь усы сконсового¹¹ вида; удивительного вида, если принять во внимание, что обладателю их никак не больше двадцати двух лет. Вот сколехонько мне боязно думать, что я сколочу вам плохое объяснение поспешности, с которой доктор Матвей Иванович Андрейшин покатился перед Леоном Ионовичём Черепановым, покатился, выбив у меня бедром узелок из рук и смяв в пыльный комок жареную курицу. Естественно, Черепанов на попытку сблизиться с ним посредством сбивания его невероятных усов ответил кулаком, но выводить отсюда, что мы – Матвей Иваныч и я – хулиганы, смогут люди, охваченные глубокой скорбью или недугом» (Вс. Иванов. У).

Знакомый с повестью Л. Леонова «Конец мелкого человека» (в любой из двух редакций повести!) читатель без усилий узнает сцену счастливого обретения профессором Лихаревым лошадиной головы у случайного, напуганного профессором прохожего. Причём, трудно не заметить и шаржированного портрета молодого Леонова, уже тогда отпустившего свои усы.

Насмешничая и глумясь, перечисляет повествователь в «У» и любимые предметы, составляющие особый мир леоновских вещей (в «У» – вещей Леона Черепанова). Вс. Иванов не упустит и ножечки перочинные, и пёрышки, и чернильницу (Ср.: в «Воре» Фирсов пользовался записной книжцей, жальцем, лупой, «чернильницей ему служило сердце»)… Лупа, сквозь которую Ф.Ф. Фирсов (автопародия и альтер эго автора) рассматривал чужие страдания и тайны, в романе «У» заменяется на «телескоп», с помощью которого ведется наблюдение за «сковырышем» (прозвище Черепанова).

¹¹ Вероятно, Вс. Иванов имеет в виду **скунса**, усы, вызывающие в памяти образ скунса, «скунсовые».

Кроме уже названных прозвищ, Черепанов получает и определение «уполномоченного по вербовке рабсилы для Урала» (Вс. Иванов. У), в котором звучит мягкий намёк на то, что не без желания угодить советским идеологам Леонов в финале «Вора» отправляет своего Векшина-Смурова за Урал в добровольную ссылку. Вс. Иванов намеренно стирает подчёркиваемое Леоновым сходство судьбы его Векшина с Родионом Раскольниковым из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, который отправит за Урал в Омский острог героя по дороге, хорошо знакомой ему самому. А между тем, у Л. Леонова и в последнем романе «Пирамида» семья священника Матвея Лоскутова укроется от преследователей в тех же краях около Тюмени.

Пародируя в романе «У» повествовательную манеру автора «Вора», Вс. Иванов делает субъектом речи некоего Егора Егоровича (в романе «Вор» субъект речи Фёдор Фёдорович Фирсов). Правда, если Фирсов Леонова всё-таки очень близок автору биографическому и различается с ним как вчерашняя точка зрения от сегодняшней, родившейся после бессонной ночи раздумий, то у Егора Егоровича отношения с автором далеко не такие близкие. Если предположения Т. Ивановой справедливы, то его прототипом являлся и секретарь М. Горького П. П. Крючков (ПеПеКрю), пародия на которого в ноябре 1933 г. была опубликована в «Литературной газете» под названием «Секретарь большого человека» (Иванова Т. Мои современники, какими я их знала).

Вне всякого сомнения, повторит Вс. Иванов и леоновский приём «взмучивания» сюжета, когда *одного* Фирсова поправлял, комментировал или высмеивал *другой* Фирсов. У Вс. Иванова оппонентами Егора Егоровича становятся «составитель», автор примечаний, автор примечаний к примечаниям. Объектами насмешки оказываются непосредственно упоминаемые роман Л. Леонова «Соть», писатель Е. Зозуля, МАПП... Совсем по-леоновски (по «Воровски») Вс. Иванов доверит Егор Егорычу и свои наиболее «вредные» мысли об искусстве: «Я высказал соображение, что если бегство в болезнь есть особенность уничтожаемого класса, то бегство в жизнерадостность и веселье – нет сомнения, принадлежность класса поднимающегося. Судить об этом можно хотя бы по тому, что все герои современных романов и драм удивительные бодряки и весельчаки, не исключая и вас, доктор. Правда, они не всегда убедительны в своих поступках и мыслях, но тут, я думаю, вина уже не героев и авторов, которые, должно быть, сами-то не так-то уж далеко убежали в сторону жизнерадостности и веселья, а отделяются больше словами, чем укрепляют себя поступками а возможно, и потому, что оптимизм – область мало изученная, и то, чему автор

должен радоваться сегодня, завтра его должно огорчить» (Вс. Иванов. У).

Развивая суждения о современной литературе, Егор Егорыч неизбежно коснётся и персон: «...В этом деле, как и во всяком, имеется своё «но». Это «но» заключается в том, что вот, допустим, я составил поэму о двух бригадах или вообще о вашем заводе. В силу характерного воздействия на искусства я сошлюсь на роман «Соть», после появления которого бумфабрики заметно снизили свою продукцию, исходя из того, что если есть превосходный роман о бумаге, то вряд ли нам нужна таковая, завод приобретает гордость» (Вс. Иванов. У).

Прямая насмешка в адрес автора романа «Соть» Л. Леонова имеет целью не только указать на конъюнктурный характер «индустриального» шедевра, но и на особый смысловой андеграундный слой произведения, ускользнувший от внимания критики.

Феномен отчуждённости теоретической модели социалистического искусства от художественной практики осознавался художниками уже в 20-е годы настолько ясно, что и сам по себе становился предметом художественной объективации. Потому стало возможным появление в границах творческого замысла писателя двуслойных моделей современной жизни: один сюжетный слой соответствовал меркам «цензоров», другой – требованиям духовного опыта художника. «Другой слой» «Соти» связан с предчувствиями экологической и духовной катастрофы. Девочка Катя, символизирующая в мечтах Увадьева будущее страны, человечества, окажется «двойником» реальной девочки Поли, которая погибнет, отбросив на безоблачно прекрасное будущее мрачную тень сомнений. Безоблачное будущее станет еще более сомнительным, если вспомнить судьбу юноши Геласия, изуродованного физически и психически. Наконец, формула перевода леса на бумагу, а в тексте романа это слово выделено графически (!), вообще зачеркивает будущее людей и будущее планеты.

Но центральное событие – разрушение Храма Христа Спасителя, символизирующее победу абсурда – не могло не занять почётное место в потоке невинных и обидных пародий романа Вс. Иванова «У».

«Поглядеть бы вам, как он [Леон Черепанов. – С.Б.] наблюдал чёрный, разбиваемый купол храма Христа Спасителя и какое недовольство было на его лице. “Что бы приехать пораньше, – думал он, – не меня ли страждали здесь для разбора храма? А теперь десять лет будете разбирать и не разберете! Кому я выложу свои сомнения, перед кем облегчу себя, как мне не унизиться, не

сконфузиться, не упасть в общественном сознании? Позвольте, – скороного¹² мчался я, – но разве мала ценность поручения, данного мне, разве оно скорогибло¹³?..” (Вс. Иванов. У). Догадывался ли Вс. Иванов, что предсказывает этой карикатурой на Л. Леонова в «У» неотвратимый грядущий жестокий суд над романом «Вор», который Леонов начнёт в 1959 г. и закончит лишь за несколько лет до смерти, в 1990? Догадывался ли, что ядовитые насмешки его окажутся предсказаниями и в карикатурном видении он угадал приметы прощающегося с миром в «Пирамиде» (1994) «погорельца»?

9.3. КРЕСТЬЯНСКИЙ МИР В ЛИТЕРАТУРНОМ АНДЕГРАУНДЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

«Нет ничего прихотливей и озорней человеческой молвы...

Она, как осенний ветер листья возле дороги, крутит и перевивает слово за слово вокруг какого-нибудь одного человека, мешая выдумку с жизнью и саму выдумку подчас так оживляя и делая её такой верной и точной, хотя бы на самом деле этого и не было никогда да и быть не могло, что выдумка эта становится сама любой правды правдивей и интересней, потому что всякий человек по своей породе большой мечтун и небылишник. Особливо мужик: есть такие словогоны среди нашего брата! Откуда у него это только берётся? Жалко вот только, что таких мужиков становится с каждым годом всё меньше и меньше... Без них жить гораздо скучнее, да и... хлеб родится похуже!.. С языка у него, послушаешь, слово за слово не зацепится, а как песок меж пальцев – не остановить... Такому словогону не дай бог никому на язык попасться! Он тебя поставит кверху ногами, а ты и не заметишь, когда же и как всё это могло произойти и случиться, и будешь до седьмого поту божиться, а всё равно тебе уж никто не поверит!..

Да и жизнь сама выкинет подчас такую несоразмерную штуку, что и её потом можно принять... за складчину или колдунью!..» (С.А. Клычков. Чертухинский балакирь).

Тревога за судьбу национальных корней, за судьбу этического и эстетического опыта нации в русской литературе звучит очень давно. Одно из самых драматичных произведений, воссоздающих яркие, сильные характеры, исполненные чувства собственного достоинства, руководствующиеся личным представлением о чести, праве и справедливости – стихотворение М.Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца

¹² Имеется в виду «быстро».

¹³ Вероятно – «недолговечно»

Калашникова». В ней человек XVII в. (опричник, купец, царь) противопоставляется современникам автора, как в «богатыри» и герои.

Превращение крестьянского мира в центрального героя одного из долговечных направлений литературы произойдёт к концу XIX в.. Именно тогда внимание к истокам и судьбе национальной духовности, к национальному типу мировосприятия, наиболее сохранявшимся в наиболее консервативной среде, крестьянской, становится одним из объединяющих факторов литературного процесса. Интерес этот менее всего следует связывать с биографическим опытом представителей творческой интеллигенции, имеющей деревенские корни, хотя и отрицать его было бы нелепо. Даже в юбилейной Пушкинской статье Д.С. Мережковский, предлагая новое прочтение «Евгения Онегина», свяжет творческие тревоги великого поэта Золотого века с опасениями современников рубежа XIX-XX веков за судьбу духовных ценностей нации.

Художники разных творческих установок, разного личного опыта на рубеже XIX-XX веков испытают неодолимое стремление приобщиться к духовной истории народа. Эти же мотивы двигали и паломниками, искавшими опоры духа у озера Светлояра, на дне которого по легенде и покоится Китеж-град: С. Клычковым, М. Пришвиным, С. Коненковым...

Литературу, которая в советский период истории продолжит духовные искания этих своих предшественников, будут называть то крестьянской литературой, то неокрестьянской, то деревенской, то колхозной, то кулацкой, то «мужиковствующей»¹⁴... Она неизменно сохраняла верность своей системе духовных ценностей: дома, земли, крестьянского труда... своей системе символов: древа жизни, хлеба..., своему типу положительного героя (хозяина), своей творческой миссии – сохранять духовное наследие и самобытность нации.

Но об *онтологичности* так называемой деревенской литературы впервые заговорят лишь много лет спустя, когда безнадежно устареют попытки обвинить наиболее ярких представителей этого направления в ностальгии по прошлому. Тогда станет ясно, что так называемая советская деревенская проза – не просто проза о деревне, а литература, обращённая к сложнейшим философским вопросам о роли этического опыта нации в судьбе

¹⁴ См. в стихотворении В.В. Маяковского «Юбилейное»: «...Ну, Есенин, / мужиковствующих свора. / Смех! / Коровою / в перчатках лаечных. / Раз послушаешь... / но это ведь из хора! / Балалаечник!»

страны и об исторической миссии народа – носителя этого опыта. Благодаря стараниям Г.А. Белой, сблизившей деревенскую прозу 60-70 х гг. XX века с так называемой неокрестьянской прозой 20-х гг., благодаря исследованиям Н. Солнцевой, С. Куняева, М. Левиной (Апофеоз беспочвенности // Вопросы литературы.1991.9-10) и др., понятие «онтологическая литература» всё более уверенно входит в научный обиход, заменяя собою менее удачные, но ещё не утратившие своей популярности определения.

Одна из лучших работ о крестьянской литературе 20—30-х гг. – «Китежский павлин» Натальи Михайловны Солнцевой (М., «Скифы», 1992). Заслуживают самого пристального внимания и исследования Станислава и Сергея Куняевых (Растерзанные тени. М., Голос, 1995) о трагической судьбе художников, уничтожаемых вместе с тем миром, который они пытались защищать (Алексея Ганина, Сергея Антоновича Клычкова, Николая Алексеевича Ключева, Павла Васильева...). С онтологической ветвью русского литературного андеграунда связано творчество и одного из самых выдающихся русских поэтов XX в. – Александра Трифоновича Твардовского.

Но в 20-30-х гг. онтологическая литература противопоставлялась литературе о колхозной деревне и оценивалась советской цензурой весьма критически. Выражения «есенинщина», «упадничество», казалось, не оставляли надежды на признание онтологической литературы, хотя бы в будущем.

«Упаднической», потерявшей надежду на осуществление своего идеала – «крестьянского рая или социализма» (С. Есенин. Ключи Марии) эта литература стала не сразу. Не только С. Есенин с огромным багажом иллюзий, выразившихся в эссе «Ключи Марии» (1918), принимает Октябрьские перемены. Н.А. Ключев создаёт серию лирико-публицистических статей об открывшихся перед русским народом после Октября перспективах: «Великое зрение», «Красный набат», «Огненная грамота»...

Подобно М. Волошину, пытавшемуся в «России распятой» проникнуть в замыслы «Драматурга» о России, Н. Ключев воспроизводит глубинные процессы, управляющие революционной родиной. Образ «Огня», беспощадно разрушительного и преображающего мир, проходить через послереволюционную поэзию и публицистику автора. «О русский народ! О дитя моё!

Прекраснейший из сынов человеческих!

Я – Разум Огненный, который был, есть и будет на веки, стираю руки мои, на ладонях своих неся дары многоценные.

В правой руке моей **Пластырь знания** наложи его на тёмный глаз свой, и в левой руке моей **бальзам просвещения** – помажь им бельмо своё!

Никогда небо не будет так лучезарно и земля так зелена и плодородна, как в час прозрения всенародного. И сойдёт на русскую землю Жена, облечённая в солнце, на челе её начертано имя – **наука**, и воскресия одежд её – **книга горящая**. И, увидя себя в свете Великой Книги, ты скажешь:

«Я не знал ни себя, ни других, я не знал, что такое Человек!

Теперь я знаю».

И полюбишь ты себя во всех народах, и будешь счастлив служить им. И медведь будет пастись вместе с телицей, и пчелиный рой поселится в бороде старца. Мёд истечёт из камня, и житный колос станет рощей насыщающей.

Да будет так! Да совершится!» (1919) (Н. Клюев. Огненная грамота // Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга. М., 1989).

Мечте поэта о гармоническом единстве человека и мира, с революционной идеологией, вдохновившей многих представителей русской культуры начала XX века на принятие Руси Советской, питавшей иллюзии на осуществление крестьянского идеала счастья и справедливости, на совместимость этого идеала с идеологией советского строительства, конечно, не суждено было реализоваться. Чем искреннее была приверженность художника к идеям революционного обновления мира, тем глубже и драматичней переживался им впоследствии внутренний раскол, отделивший мечту о расцвете национального мира от исторического пути советского народа. И та отметка на шкале времени, с которой начнётся полоса глубочайшего духовного кризиса художника, станет гранью, преобразившей написанные им до того произведения мейнстримовского потока в литературный андеграунд. Природа этого андеграунда достаточно двойственна. Первое, лежащее на поверхности, объяснение связано с арестом и убийством Н. Клюева, что, одновременно, влекло за собой и стирание памяти о нём, стирание памяти о его творчестве. Вторая причина вытекает из того обстоятельства, что, чем дальше, тем меньше в Советской России было черт, напоминающих революционно-романтический идеал первых лет Октября. Ведь Россия того времени, голодная, разрушенная, раздираемая братоубийственными битвами жила надеждой на преобразование. В конце 20-х годов не было уже ни надежд на духовное преобразование, ни его даже слабых признаков.

Художник, оказавшийся в подобном положении, лишён широкого выбора своей позиции. А. Блок, вопреки неотвратимо надвигающейся на Россию «цивилизованной» *нежити*, сохранял верность тем дням в своей жизни, когда, взглядываясь в путь, которым двигались его двенадцать красногвардейцев, увидел впереди Христа, недоступного

для пуль тех, кто стрелял в Него. Маяковский, славя «трижды» Отечество будущего, перенёс сроки своей «третьей революции, Революции духа» в далёкий тридцатый век. Для С. Есенина подобного рода романтические компромиссы с советской действительности были невозможны. Слишком крепкие корни соединяли поэта с национальной почвой, с родиной, которая становилась объектом экологических, культурных и социальных экспериментов. Именно поэтому попытка С. Есенина принять Русь Советскую, ибо иной Руси не было больше, приведёт к отрыву от духовных основ творчества, к беспощадному приговору, вынесенному им себе в поэме «Чёрный человек». И в этом случае художник, заслоняя сердцем Россию, судил себя...

Духовная драма поэта этого направления раскрывается в поэме Н. Клюева «Плач о Есенине» — одном из ярчайших свидетельств несоединимости духовного опыта нации, которым питалось творчество поэта, и всего культурного шаша рубежа XIX-XX в., который сформировал в нём опасное стремление к литературной славе и к духовной власти над сознанием современников.

«Плач о Есенине», «Разруха», «Погорельщина» Н.А. Клюева — рубеж, за которым неокрестьянская поэзия надолго поменяет своё лицо, отказавшись и от религиозных мотивов, и от преемственных черт, соединявших литературу с духовным наследием русского крестьянства.

Онтологическая ветвь литературного андеграунда XX в. включает в себя одного из самых образованных художников деревенской литературы С.А. Клычкова. Закончить обучение в Московском университете он не сможет, т.к. ему не хватит средств заплатить за учёбу. Он будет мобилизован в армию и окончит школу прапорщиков. Будет служить в артиллерийском полку и, пережив газовую атаку противника, получит отравление. Позднее эти детали биографии С. Клычкова и его военные впечатления войдут в книгу о судьбе «последнего поэта деревни», последнего Леля. Николай Митрич Зайцев — сын Митрия Семёновича Зайцева и красавицы дочка мельника Спиридона из романа С. Клычкова «Чертухинский балакирь» Феклуши Спиридоновны — вместе с гораздо более известным героем русской литературы первой половины XX в. — Григорием Мелеховым (М. Шолохов. Тихий Дон), принадлежит к героям знаменитого потерянного поколения России и XX в..

Литературный путь Клычков начал поэтом, но несколько раз он, теряя веру в свои силы, намеревался оставить это поприще навсегда. Поэт Серебряного века, он отличался от большинства представителей отечественной поэзии этого периода своей приверженностью к традициям классической поэзии XIX в. и устной народной поэзии. Ему

была чужда столь распространённая в те годы театральность, экстравагантность. Потому имя С. Клычкова редко открывало собою перечень неокрестьянских поэтов. Несколько раз пытался он навсегда оставить поэзию, но в поэтических сборниках С.А. Клычкова, которые с 30-х годов до середины 80-х не переиздавались, мы найдём произведения, свидетельствующие о том, что поэтический голос в нём не умолкал, хотя ощущение безвыходности, обречённости было вполне отчётливым: «Не мечтай о светлом чуде: / Воскресения не будет! // Ночь пришла, погаснул свет... / Мир исчезнул... мира нет... // Только в поле из-за леса / За белесой серой мглой / То ли люди, то ли бесы / На земле и под землёй... // Разве ты не слышишь воя: / Слава Богу, что нас двое! // В этот тёмный, страшный час, / Слава Богу: двое нас! // Слава Богу, слава Богу, / Двое, двое нас с тобой: / Я – с дубиной у порога, / Ты – с лампадой голубой!» (1930-1931).

Настоящей жемчужиной русской неокрестьянской литературы станут прозаические произведения С.А. Клычкова, посвящённые родине, крестьянскому миру. В своей автобиографии он с огромной любовью пишет о деревне Дубровка, где родился в июне 1889 года.

Первоначальный замысел прозаического цикла предполагал некое «девятикнижье» под общим названием «Живот и смерть». В процессе работы планы менялись, но судить об окончательном авторском варианте эпопеи трудно, так как работу свою С. Клычков не успеет формально завершить, помешают арест и смерть. Однако опубликованные ещё при жизни автора произведения: «Чертухинский балакирь», «Князь мира», «Сахарный немец» и «Последний Лель» (вариант «Князя мира») оставляют у читателя впечатление целостного повествования, опирающегося не только на единство пространственного и сюжетно-временного построения, но и на систему сквозных героев, а главное – на чёткий интонационный рисунок, рельефно выделяющий основные компоненты макросюжета: экспозицию, систему общих мотивов и финал, исключая любые попытки продолжить повествование о судьбе последнего Леля, главного персонажа цикла романов о крестьянском мире.

Как известно, от перемены мест слагаемых (и сомножителей) сумма не меняется – в математике. В литературе композиция – важнейший способ выражения авторской позиции, идейно-художественного смысла произведения. Огромнейшую роль в поэме А. Блока «Двенадцать» играет то, что последнее место, последнее слово в ней остаётся за Христом. Что бы ни творили герои поэмы, в какую бы бездну отчаяния и абсурда ни погружались, стреляя в «товарища» с красным флагом, а всё равно – «в белом венчике из роз впереди Иисус Христос».

В формально незавершённом цикле С.А. Клычкова порядок расположения книг принципиально важен, от него зависит интерпретация смысла.

Сегодня три романа С. Клычкова собраны под одной обложкой сборника, названного «Чертухинский балакирь», выбор названия составителем, видимо, отражает некоторые колебания творческого коллектива. В статье Н. Солнцевой «О Сергее Клычкове» внутренняя связь трёх романов не подвергается сомнению, но, обосновывая композицию цикла, исследователь, по-видимому, вполне разбирающийся в азах текстологии, руководствуется предельно простым соображением. – Н. Солнцева самым непосредственным образом отождествляет замысел с хронологией написания романов.

Так бывает далеко не всегда. Толчком к замыслу может быть событие, деталь, далеко не всегда упоминаемые в начале работы, у Л. Толстого в «Хаджи-Мурате» цветок «татарин» читателю встретится раньше Хаджи-Мурата, а экспозиция к повести создаётся уже после того, как сложился корпус произведения.

А.С. Серафимович, рассказывая о том, как создавалась его повесть «Железный поток», признается, что первым был написан финальный фрагмент произведения о превращении «мутного потока» в «железный» – сцена, в которой становится заметен цвет глаз командира Кожуха. Можно обратиться и к истории больших литературных полотен.

Раньше других произведений, посвящённых русской революции на фоне мировой истории, М.А. Алданов создаёт и публикует повесть «Святая Елена, маленький остров...», которая сюжетно не открывает исторического полотна, но содержит основные мотивы, объединяющие созданные писателем тексты: мотив игры, мотив поливерсионности событий, образ гениального игрока, несущего миру страдания... В цикле, создаваемом М. Алдановым, композиционное построение обусловлено хронологией изображённых событий, т.к. главный герой книг – история.

Итак, сегодняшней составитель книги прозаических произведений С. Клычкова и исследователь её должны будут установить порядок, в котором сборник текстов превращается в цикл. Вариантов не так уж много: 1. Хронология создания текстов; 2. Хронология изображённых в произведениях событий.

Первая версия ставит на первое место роман «Сахарный немец» (в первой редакции – «Последний Лель»), время действия в котором – Первая мировая война. Финал романа горек. Вернувшийся досрочно из отпуска в окопы Зайчик (Миколай Митрич Зайцев, последний Лель), подчёркнуто не бережёт себя, ищет смерти и наконец совершает

бессмысленное убийство. «... На том берегу стоит немец, трубку курит и в нашу сторону смотрит и котелок с водой держит.

«Сдрастуй, Русь...» – будто послышалось всем нам с того берега, но в это время как раз грянул выстрел, и немец выронил котелок и схватился за грудь, потом он вдруг поднял высоко обе руки кверху над головой и, будто нырнуть захотел, повалился в воду. (...) Когда мы обернулись назад, Зайчика около нас уже не было...» Разрушенное Зайчиком благостное перемирие с немцами завершится яростным артобстрелом наших окопов. Землянка, где обстрел застал смертельно пьяного Зайчика, превратилась в подобие могилы, но и после артобстрела он остаётся живым. Последний эпизод романа оптимизма читателю не прибавит. Иван Палыч, прикрываясь Зайчиком от немецкой пули, перетаскивает своего командира от блиндажа к окопам, и это спасение для Зайчика, скорее всего, одна из самых больших неудач последнего времени. ««Ваше высоко! Ваше высоко!» – радостно вскрикнул Иван Палыч, но Зайчик только передохнул и снова крепко зажмурил глаза. – «Отойдёт авось... отойдёт; первый снег, он лучше лекарства помогает, быть тебе, Иван Палыч, теперь кавалером!»

Взвалил Иван Палыч Зайчика на плечо и, прикрываясь им на дурной случай от немецкой пули, во весь рост, не сгибаясь, пошёл по окопу, откидывая перед собой чудную, ни на что не похожую тень» (С. Клычков. Сахарный немец // С. Клычков. Чертухинский балакирь. М., 1988).

Сегодня читатель имеет возможность увидеть, от какого финала отказался автор во второй редакции романа. В 1922-1923 роман, называвшийся в то время «Последний Лель», завершался иначе. ««Ваше высоко! Ваше высоко!» – радостно вскрикнул Иван Палыч, но Зайчик только передохнул и снова крепко зажмурил глаза. – «Отойдёт авось... отойдёт; первый снег, он лучше лекарства помогает, быть тебе, Иван Палыч, теперь кавалером!»

Взвалил Иван Палыч Зайчика на плечо и, прикрываясь им на дурной случай от немецкой пули, во весь рост, не сгибаясь, пошёл по окопу, откидывая перед собой чудную, ни на что не похожую тень.

Встало солнце: кругом горели снега!» (С. Клычков. Последний Лель // Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга. М., 1989. Выделено мной. – С.Б.). Это поднявшееся в финале солнце и грело, и светило, давая читателю какую-то надежду на будущее героев.

Роман «Чертухинский балакирь» посвящён времени, когда мать Зайчика была ещё молоденькой девушкой-невестой Феколкой-красавицей.

Субъектом речи в романе является рассказчик, который несёт в себе глубокую народную мудрость. Он с болью признаёт, что зелёный

мир обречён¹⁵: «Теперь у нас в леших не верят, да и леших самих не стало в лесу... потому, должно быть, их и не стало, что в них больше не верят. А было время – и лешие были, и лес был такой, что только в нём лешим и жить, и ягоды было много в лесу, хоть объешься, и зверья всякого-разного как из плетуха насыпано, и птица такая водилась, какая теперь только в сказках да на картинках, и верили в них и жили, ей-богу, не хуже, чем теперь живут мужики.

Должно быть, так уж это положено и иначе быть не должно и не может: потому, надо думать, и такое время придёт, когда не только леших в лесу или каких-нибудь там девок в воде, а и ничего вовсе не будет, окромя разве пней да нас, мужиков, потому что последний мужик свалится с земли, как с телеги, когда земля на другой бок повернётся, а до той поры всё может изгаснуть, а мужик как был мужиком, так и будет... по причине своей выносливой натуры!..

Только тогда земля будет похожа сверху не на зелёную чашу, а на голую бабью коленку, на которую, брат, много не наглядишь!..

Всё ещё будет!.. Всему своё время!..» (С. Клычков. Чертухинский балакирь).

Рассказчик в романе «Чертухинский балакирь» как художественный герой романа несёт в себе скепсис и веру: «Живёт, живёт человек, переломает на веку столько, что впору двум медведям на бору, а толку от этого – грош!..

Один крест на кладбище, под которым в родительскую субботу кутью клюют воробьи... Для этих воробьёв человек, может, весь век свой хлопочет, и если кто мог бы -- да встал из могилы, да посмотрел на тех воробьёв, так тогда сам себя семь раз бы назвал дураком!..» (С. Клычков. Чертухинский балакирь).

В первых главах объектом сказа выступает – деревенский лоботряс и бездельник Пётр Кирилыч Пенкин. Недотёпа он был человеком наивным и добрым, потому и смог смыслённый и не очень счастливый мельник Спиридон Емельяныч женить его на дочке, хворой и некрасивой. Чтобы добиться согласия на свадьбу мельник издала показал Петру Кирилычу свою красавицу Феклушу. В конце романа обман раскрывается, но Пётр Кирилыч уже чувствует связь с семьёй Спиридона. Он получит в наследство от мельника, который подожжёт свой дом, армяк Ивана Недотяпы – любимого святого Спиридона святого Варсонофия.

Только внимательный читатель сумеет в этой удивительной речевой вязи выделить основную сюжетную нить и основных героев, которые, как Фома Магнус в «Дневнике Сатаны» Л.Н. Андреева, как Мастер в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «упрятаны» в

¹⁵ Как и зелёный мир Бурыги в рассказе Л. Леонова «Бурыга» (1922)

глубь повествования и являются вконец читателю далеко не сразу в виде некой ариадниной нити, выводящей из лабиринта. Сначала они будут восприниматься только в связи с параллельным сюжетом, а затем читатель поймёт, что подлинными героями романа являются именно они. В «Чертухинском балакире» это братья-правдоискатели Андрей и Спиридон. Выводит автор к главным героям и нитям сюжета с помощью цепи событий и деталей: Антютик (лесной житель, подозрительно напоминающий Спиридона) покажет Пенкину Дубравну – водяную деву, которая, как выяснится далее, была на самом деле дочкой Спиридона Феклушей, которая купалась у мельницы. Тут же сообщается, что выстроил мельницу «барин Махал Махалыч Бачурин» (герой романа С. Клычкова «Князь мира»). Эту мельницу Бачурин продаст Спиридону Емельяновичу. «Как и на каких условиях перешла она масленику во владение, хорошо никому не известно!..

Разное про это болтали. Что кому вздумается, тот то и плетёт.

По нашему же крайнему разумению, барин наш Махал Махалыч на мельницу Спиридон Емельяныча просто прельстил, потому что сам-то был, может, как про него говорили иные, хоть и жулик большой, но к тому и большой книгочей и волховник, а также умел глаза отводить: сменял барин Спиридон Емельянычу мельницу на какую-то очень редкую книгу!..» (С. Клычков. Чертухинский балакирь).

Будут и иные версии сделки. Например, книга, о которой идёт речь «Златые уста», окажется а руках у Антютика, кроме того, одним из условий сделки была подружившаяся со Спиридоном медведица...

Главная тема романа – трагедия правдоискательства. В поисках правды герои, пытавшиеся выстроить свою жизнь по Божьему закону, по правде, оправятся в монастырь, из которого вскоре уйдут. Это решение героев обосновывается теми же причинами, которые в «Петушихинском проломе» Л. Леонова побудили старичка Пафнутия после случившегося с ним чуда отказаться от первоначального намерения строить церковь на этом месте: чтобы не давить попусту на землю, пусть здесь люди живут. Так и появилась на земле Петушиха.

У С. Клычкова Спиридон и Андрей – здоровые, молодые – на Афоне начнут томиться в монастырском режиме. Из всех святых выберут они для себя одного – крестьянина в прошлом – святого Варсонофия, с его армяком они и покинут стены монастыря. Дальше пути их разойдутся. Андрей уйдёт в солдаты и сгинет без вести (по другой версии он в леса подастся отшельничать). Спиридон заведёт хозяйство, женится, овдовеет, снова женится на нищенке Устинье Васильевне, которая, родив мужу дочек-двойняшек, Феклушу и Машу, умрёт. И событие это совпадает по времени с историей приобретения мельницы.

Спиридон решит хранить верность любимой жене и воспитать дочек так, чтобы жизнь их была чистой и счастливой. Праведная жизнь в понимании братьев, поклоняющихся святому Варсонофию, и должна быть чистой и счастливой: «Всеми своё время!.. Слушай: всё сотворено по двум ипостасям... По одному пути всё падает вниз... по другому всё подымается кверху!.. Кверху деревья растут и вниз падает камень!.. Потому есть луна и есть солнце, есть звери дневные, и есть звери ночные... потому и сам человек есть не что, как двуипостасная тварь!..»

Намерение сжечь свой дом и очиститься огнём придёт Спиридону в голову, когда он поймёт, что не смог сделать счастливыми дочь Машу, Пенкина, да и сам он, пытаясь хранить верность покойной жене, стал лёгкой добычей хитрой, похотливой и злобной бабёнки. Но уходя, он оставит армяк Варсонофия своему названному сыну Петру Кирилычу Пенкину, чтобы не прерывалась нить правдоискательства.

В романе «Князь мира» воссозданы непутёвые, перепутанные чёртом судьбы жителей царства Сорочьего, крестьянского мира. Действие происходит всё в тех же краях, в Чертухино. Повествовательная манера в романе ближе всего к манере «Чертухинского балакиря». О времени повествования можно судить по деталям, упоминаемым рассказчиком (в деревне горят фонари), значит, время повествования в романе, возможно, позже того, которое было в «Чертухинском балакире», но до того, которое является временем субъекта речи и временем события в «Сахарном немце». Состав событий в «Князе мира» соотносится с 1861 г. и предваряет описанное в «Чертухинском балакире» время.

Как и в «Чертухинском балакире» рассказчик романа «Князь мира» не только повествует о сюжетных героях, но и выражает свои лирические переживания. Причём лирический герой прозы С.А. Клычкова очень отличается от сдержанного лирического героя его поэзии.

«Свети, месяц, свети!

Забирай на серёдку, чтобы дальше было видно стариковским глазам!

Уж то ли в них с каждым годом и в самом деле темнеет, то ли сам ты стал не так уж казист и высок и часто влезаешь в синюю гору, как и я же, старик, на полати!

Понемножку уходит из жизни и памяти всё!

Да и сама жизнь человечья, должно, стала короче, но только длиннее осенняя ночь!

В осеннюю долгую ночь кружатся теперь воспоминанья, как листья с плакучей березы, стоит она нищенкой под окном и отряхает

слезу за слезой на дорогу, сметает ветер листья к забору и дождь прибывает к земле!

Свети, месяц, свети!

Лучина теперь уж не в моде, да и ты сам как будто тоже из моды выходишь?..

Видно ль только тебе, какие в Чагодуе у нас фонари, свет к ним бежит, как плясун, по бечёвке с торфяного болота, на котором раньше жил леший Антютик, а теперь скоро не будет даже лягушек, потому что сухо, как на бульваре, и в небо замахнулась с вырубки железная большая труба!

Выходим из моды и веры и мы!» (С. Клычков. Князь мира).

Не только сказовая манера повествования, не только пространственные границы сюжета, имена: Чертухино, Антютик (то ли Спиридон, то ли Андрей Емельянович), Махал Махалыч Бачурин, Варсанофий, но и логика углубления в историю тех ценностей, которыми руководствовался в «Чертухинском балакире» правдоискатель Спиридон, сближают роман «Князь мира» с двумя другими романами.

Овдовевший Михаил Иванович Бачура приведёт в дом худую девку-странницу и побирушку (История, напоминающая женитьбу Спиридона на Устинье Васильевне, только у Михаила Ивановича история эта произошла задолго до Спиридоновой женитьбы. Спиридон – современник Махал Махалыча). Чуть не уморила Михаила Ивановича молодая жена. Он по совету старца Филимона отправится пешком вокруг земли. Но вскоре встретит на своём пути странного солдата, заставившего его обменяться судьбами, местом и обликом: «Так Михайла Святой поменялся на старости лет христовым ликом с прохожим солдатом, а что это был за солдат и что у него было за казённое дело, нетрудно и самим догадаться: называть его прямым словом не стоит, а то девки будут в подола фыркать, а сметливые люди смеяться!» Вот после этого обмена с чёртом и родится у молодухи то ли чёрта сын, то ли пономаря – Махал Махалыч Бачурин.

История рождения «серого барина» имеет несколько интерпретаций.

По одной из них Махал Махалыч родился с целковым, повязанным на шею шнурком, «правда, столь уж потёртым, что какой на нём значился царь, так и не разобрали...

Потом уж догадались, что это за князь мира был на нём отчеканен...»

Но есть и менее загадочное объяснение целкового на шее. Михайло Иваныч, меняясь с солдатом обликом, отдал ему и целковый. Солдат, когда рожала Марья, предлагал повитухе Сиклетиные за помощь серебряный рубль с дыркой, целковый. Но

никто Марье не помог. И солдат от бессилия и отчаяния уйдёт в лес и повесится на «отченашенском пояске» на осине, предварительно оставив на шее новорожденного мальчика монету на шнурке. "Целковик,- думает про себя Секлетинья, – ишь, прокурат: повесил вместо креста!"

Крёстной матерью ребёнка станет повитуха, а отцом – Лешенков (деревенское прозвище семьи С. Клычкова!).

Целковый, повешенный солдатом на шею младенцу, отдут попу за крещение. Тот потеряет целковый и будет подозревать попадью... Но, как выяснится позднее, мальчик, названный в честь Бачуры Михаилом, найдёт монетку с отверстием для шнурка под окном попа и станет носить рядом с крестом.

На этом история неразменного рубля не завершится. Для одних героев рубль – монета солдата, для других – Бачуры, для третьих – Махал Махалыча... Окажется он и в руках Ивана Недотяпы. Многие будут стремиться овладеть им, не страшась погубить душу. Власть неразменного рубля над душой героев символизирует власть князя мира сего над миром. Она сильнее самого проклятия неволей и сильнее радости освобождения от этого проклятия.

«Воля!

Мы уже наполовину не слышим, какие горные трубы звенят в этом слове, сколь на высокий лад и голос шумит в нём радостный мир, как легко и привольно в синее небо вздымается солнце в прояснённых глазах, как за ним катится из-за леса, куда притаился и спрятался мрак, безоблачный месяц, словно точёное колесо серебряной колесницы!

Воля!

Ох, сколь радостное, сколь могучее слово!

Кто волю не любит?

Любит зверь, любит птица, червяк и тот её любит, и, пожалуй, меньше всех любит её человек, придумавший – рабство -!» (С. Клычков. Князь мира).

История мужицкого святого Варсонофия (в миру Ивана Недотяпы) раскрывает в романе «Князь мира» причины духовной драмы героев «Чертухинского балакиря». В самой основе их духовного ориентира, «мужицкой правды», в самой основе мужицкого святого лежали извращённые бесконечным рабством представления о верности.

Один его подвиг связан с тем, что он «на отбитых ногах с переломанной костью устегал в Ерусалим, откуда и принёс на Афонскую гору в рукаве армяка неугасимый огонь, за что и был, после того как преставился во время осподней службы в руках с этим самым огнём, причислен афонскими монахами к лику святых, несмотря на

мужицкое званье... об нём уж мы говорили, когда рассказывали про Спиридонову веру» (глава «Ивашка». Князь мира).

Но самое значительное место в жизнеописании Ивана Недотяпы занимает история взаимоотношений его с хозяйкой. Будущему святому, когда он был ещё конюшенным у Раисы Васильевны Рысаковой, «перепало, главное дело, за то, что никто так бестрепетно и безропотно всё не сносил, как Ивашка.

Барыня съездит ни за што в скуло, а он ещё перекрестится и подол её поцелует.

- Вот, – скажет, – спаси Христос, барыня, что заметили меня, дурака!

А барыня плюнет и на конюшню отошлёт, чтобы как следует отодрали и чтобы благодарности за такую награду барыне не произносил, а знал на будущее страх и повиненье.

Отдерут, кожу спустят, а Недотяпа повалится малость и опять как был, только ещё поклонистей да покорней, барыня всегда с него свой день начинала, встанет, первым делом Ивашке, а потом уж сама рука ходит, достанется и старику и молодому...»

Метаморфоза, знаменующая переход героя от облика человека к ипостаси святого связана с беспримерным по жестокости наказанием Рысачихи. Ивашку запероли насмерть и, бездыханного, бросили на задний двор «в загон к гончим собакам. (...) Но на другое же утро Ивашки в собачьем загоне не оказалось, собаки, когда вошли егеря на утреннюю кормёжку, облизывались, поджимая странно хвосты, и подвывали на егерей, как они подвивают на волка, когда зверь снят уже с лёжки, а борзые хрипят на смычках перед спуском.

- Что за дивеса такие? – удивились егеря. – Нет Ивашки! Неужели собаки доели!» (С. Клычков. Князь мира).

Дальнейшие сведения о герое противоречивы. Самое неправдоподобное из них – что Иван Недотяпа сбежал. Наиболее логичное и развёрнутое – что он вернулся, чтобы выплатить оброк Рысачихе.

В главе «Нищий венец», явившись к старосте Никите Миронычу, Ивашка объясняет причину своего появления и происхождение денег, которые он принёс: «Я не с каторги бежал, а по-доброму пришёл со странствия, за барыньку нашу да за тебя, благодетеля нашего, богу помолился! (...) оброк вот ей принёс, как с меня полагается!» (С. Клычков. Князь мира).

Пока староста пересчитывал монеты Ивашка вышел и весь двор наполнился необыкновенным светом; «прильнул к щёлке Никита Мироныч, не подумал хитрый мужик, что пожар, как бабе-дуре его показалось, видит: стоит Недотяпа в самом тёмном закоулке двора и быку Терёхе за ухом чешет, а тот с таким удовольствием, видно,

вытянул к нему лысатую морду, и лижет шершавым языком скуластые щёки, и хвостом машет на ясли, словно кадиллом.

Дивно округ головы Недотяпы горит крохотный и едва обозначенный тусклым золотом венчик, какие бывают у святых на дешёвых, базарной работы иконах, над Недотяпой вроде как небо синее, и в самом деле в том углу разобрана крыша, о чём сейчас как будто забыл Никита Мироныч, дивно ему смотреть, что на дворе видно всё, как при лучине, овцы тянутся из кутка к Недотяпе, телёнок высунул голову и тоже вроде как жвакает у него отвисшую полу, куры приподнялись на нашесте и тоже уставили беспокойные носики в угол, где крыша раскрыта и где стоит этот чудак Недотяпа, высокий, нескладный, а в темноте даже и страшный немного, вот-вот сейчас кудахчут в такой необозначенный час, а петух кверху двумя щитами крылья расправил, потянулся, словно спросонок, хлопнул сполошно ими три раза и закукарекал на Недотяпу, инда у Никиты Мироныча в обоих ушах звонко отдалось, зажмурился он на минуту от этого крика, и по соломенной крыше над головой Никиты Мироныча вдруг зашелестело, зашурхалось, словно барыня там проходила в своём роскошном шёлковом платье, в котором она в Питер с майором когда-то езжала. Глядит Никита Мироныч: нет Недотяпы, и бык поднял голову кверху и тоже обнюхивает воздух и стенку, сквозь которую скрылся чудной мужичонко» (С. Клычков. Князь мира).

Святым чёртом назовёт Недотяпу Никита Мироныч после того, как Рысачиха отдаст ему, пересчитав оброк нищего Ивашки, своё распоряжение: «Решённое дело: завтра же с утра наряди мужиков (...) разъясни Недотяпин пример, как я тебе говорила. А кто будет моргать, того на конюшню... дери теперь без малой уступки!..

Нищий куда, оказывается, выгоднее мужика!» (С. Клычков. Князь мира).

Не остановится она на этом и прикажет калечить молодых и старых, т.к. нищим калекам дают больше, чем здоровым... Абсурд, алчность и суеверие и холопство... Но всё это представлено сквозь призму сознания острого на словцо, бесстрашного и бесконечно любящего жизнь рассказчика.

В центре двух первых романов («Чертухинский балакирь» и «Князь мира») диалог рассказчика с читателем. Основные темы кризис национального правдоискательства, причина разрушения национальных идеалов, торжествующий весёлый здравый смысл. В последней книге («Сахарный немец») внук Спиридона Емельяныча, сын Феклуши – последний поэт деревни с невыносимой ясностью понимает неотвратимость надвигающейся катастрофы. Он видит, что и крестьянский мир, его зелёный храм леса... всё ложь и осквернение. Потому он ищет пули.

Произведения С.А. Клычкова уже в 30-е годы из категории «литература второго ряда» перекочёвывают в андеграундный слой.

Советские государственные деятели никогда не ослабляли своего внимания к литературе, хорошо осознавая её роль в формировании ментальности советского гражданина и патриота. Вот потому с такой настойчивостью внедрялась в сознание читателя, школьника, студента... тиражируемая художественной литературой модель мира с её основными идеологемами и мировоззренческими установками, создающая иллюзию идейного единства государственной власти, искусства и народа. Эту модель мира, искажавшую реальные отношения человека и природы, истории, искусства, Истины... по-своему корректировала и опровергала литература, расчётливо отказавшаяся от претензий на первенство и приоритетность... в пространстве легальных культурных ценностей.

Адресованные «любопытным советским школьникам», юным натуралистам, учителям биологии и зоологии произведения В.В. Бианки («Лесная газета», циклы рассказов о природе), М. Пришвина («Календарь природы»), И.С. Соколова-Микитова (охотничьи рассказы, маринистика...) расширяли пространственные границы мира читателя, привыкшего к индустриально-урбанистическим ландшафтам. Эта литература формировалась уже давно: стоит вспомнить публиковавшиеся ещё на рубеже 19-20 веков фенологические журнальные публикации и, конечно, маринистические произведения К. Станюковича и «дальневосточную» прозу В.К. Арсеньева. Не случайно работавший над повестью «Женьшень» М.М. Пришвин в дневниковых записях тех лет вспоминал созданный В. Арсеньевым образ Дерсу Узала.

Фенологическая литература противостояла упрощённому представлению о цивилизации и природе, она возвращала читателю безграничность пространственных измерений и бесконечность живых форм...

Историческое сознание читателя в большей степени корректировалось этнологической литературой. Она тоже имеет длинную историю, восходящую к отечественным этнографическим и фольклорным изысканиям. В этнологических произведениях, относящихся к истории русской литературы XX века, ощутим пафос сопротивления процессам унификации национального самосознания. Произведения Б.В. Шергина, П.П. Бажова, Л.С. Соловьёва возвращали читателю ощущение глубины исторической ретроспекции. Вечный бунтарь Ходжа Насреддин (Л. Соловьёв), герои «Малахитовой шкатулки» П.П. Бажова (уральские мастера, сказочные герои, запечатлевшие народные представления о красоте, о судьбе, о справедливости...) или сказов Б. Шергина напоминали о

замечательных чертах национального характера, не утратившего своей привлекательности и для читателя XX века.

Опорные понятия темы: мотив, «другая» литература, литература «второго ряда» литературные эпохи, фенологическая литература, этнологическая литература.

С.Н. Бурова

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX в.

РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНДЕГРАУНД

Учебно-методическое пособие для студентов направлений
031001.65 Филология – Русский язык и литература;
44.03.05.62 Педагогическое образование (с двумя профилями
подготовки): Русский язык, Русская литература (бакалавриат);
050100.62 Педагогическое образование: Филологическое
образование (бакалавриат);
031300.62 Журналистика (бакалавриат)
Форма обучения – очная

ЧАСТЬ II
(лекции)