

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
Ульяновский государственный технический университет

А. А. ДЫРДИН, Д. В. РЫКОВА

**РУССКАЯ ПРОЗА
1950-х – НАЧАЛА 2000-х ГОДОВ.
ОТ МИРОВОЗЗРЕНИЯ К ПОЭТИКЕ**

Учебное пособие
по курсу «Современный литературный процесс»

УЛЬЯНОВСК
2005

УДК 882.09(082) “19/20” (075)

ББК 83.3 (2Рос=Рус)6я7

Д 90

Утверждено редакционно-издательским советом университета в качестве
учебного пособия

Рецензенты

И. В. Трофимов, А. П. Рассадин

Дырдин, А. А.

Д 90 Русская проза 1950-х – начала 2000-х годов: от мировоззрения к поэтике:
учебное пособие / А. А. Дырдин, Д. В. Рыкова. – Ульяновск: УлГТУ,
2005. – 124 с.

ISBN 5-89146-700-0

Дается характеристика типологических разновидностей прозы последних десятилетий: философская проза, произведения мемуарного жанра, «женская» проза, «малая проза» А. Солженицына.

Представлены крупнейшие творческие личности современной эпохи, художественные произведения писателей, которые имели читательский успех и оказали влияние на современное литературное развитие.

Адресовано студентами, обучающимся по специальностям издательского дела и книжного бизнеса.

Введение, разделы I–II пособия написаны А. А. Дырдиным, раздел III – Д. В. Рыковой.

УДК 882.09(082) “19/20” (075)

ББК 83.3 (2Рос=Рус)6я7

ISBN 5-89146-700-0

© Дырдин А., Рыкова Д., 2005

© Оформление. УлГТУ, 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....4

Раздел I

Философская проза XX века: обретение духовно-эстетического единства

Глава I. М. Пришвин, А. Платонов и Л. Леонов в художественном сознании второй половины XX века.....7

§ 1. Образно-символическая философия М. Пришвина: расширение границ мемуарно-автобиографического жанра..... 9

§ 2. Образы русской классики в прозе М. Пришвина (Илья Обломов на страницах писательского Дневника).....11

§ 3. Дневник М. Пришвина как личностно-исповедальный текст..... 17

Глава II. А. Платонов и духовно-символическая традиция русской словесности

§ 1. А. Платонов – писатель сокровенной мысли..... 24

§ 2. Сердце в образной антропологии А. Платонова.....26

§ 3. Славянофильский подтекст романа «Чевенгур».....46

Глава III. Художественный метод Л. Леонова в романе «Пирамида». Эволюция стиля и постоянство мировоззренческой позиции

§ 1. Роман «Пирамида» в контексте христианской культуры..... 54

§ 2. Апокалиптика и эсхатология Л. Леонова.....62

Раздел II

Творчество писателей-традиционалистов в контексте современности

Глава I. Своеобразие «малой прозы» А. Солженицына.....77

Глава II. Русская классика и современная проза. В. Распутин.....83

Раздел III

Новые тенденции в русской литературе последних десятилетий

§ 1. Эволюция «женской прозы»: жанр и сюжет..... 93

§ 2. Художественный мир Л. Петрушевской..... 108

Список рекомендуемой литературы..... 123

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература последних десятилетий XX – начала XXI века представляет собой калейдоскоп эстетических направлений, творческих личностей, произведений, стилевых и сюжетных решений. В главном русле (мейнстриме) российской словесности соединяются три различных потока: высокая литература, представленная, в основном, «возвращенными» (опубликованными в течение 1980-х – первых лет XXI века) произведениями классиков прошедшего столетия (А. Платонов, М. Пришвин, М. Булгаков, Б. Пастернак), книгами писателей русского зарубежья (Б. Зайцев, И. Шмелев, Б. Поплавский, М. Алданов, В. Набоков), эстетическими открытиями писателей старшего (Л. Леонов, А. Солженицын, В. Шаламов, В. Максимов,) и среднего поколения (В. Шукшин, В. Астафьев, Б. Екимов, В. Белов, В. Распутин, В. Крупин, В. Маканин, В. Ерофеев, Л. Бородин), образно-стилевыми поисками литераторов «младшей генерации» (Г. Петрушевская, Н. Горланова, А. Слаповский, О. Славникова, Т. Толстая, Л. Улицкая, А. Варламов, М. Харитонов, О. Николаева, В. Шаров, О. Павлов, М. Шишкин, Б. Евсеев и др.) и беллетристика, в разряд которой входят отдельные книги не только Б. Акунина и В. Пелевина, но и таких маститых прозаиков, как Д. Гранин, В. Аксенов, В. Войнович, Саша Соколов и др.

Еще одним специфическим звеном современной прозы является массовая литература – самая заурядная в художественном плане, и самая «всеядная» в смысле заимствований.

Картина современного литературного развития может быть дополнена новыми формами бытования литературы: тексты, создаваемые с помощью новейших электронных технологий, интернет-тексты (сетература).

Поиски новой эстетики, стремление отринуть установки соцреализма, принимать в себя художественные новации мировой литературы, отказ от классических традиций и возвращение к ним, как и к авангарду первой трети XX столетия, порождает противоречивую множественность современных художественных систем от постмодернизма и концептуализма, неоромантизма, неосентиментализма и неонатурализма, до постсимволизма, постреализма, сюрреализма и трансметареализма (традиционализма).

Современная русская литература – результат мировоззренческих, духовно-эстетических и формально-стилевых исканий минувшего века, итог жанровых и дискурсивных изменений в словесности новой эпохи, пришедшей на смену тоталитарному времени, периоду советской цивилизации.

Курс «Современный литературный процесс» и его наиважнейшая составная часть «Современный литературный процесс в России»,

занимают особое место в историко-литературной и теоретико-литературоведческой подготовке будущего редактора и издателя. В учебном плане специальности «Издательское дело и редактирование» на него выделено не так много часов. Однако данный предмет исключительно важен для профессиональной подготовки специалистов-филологов. Он не только завершает изучение литературно-исторических дисциплин, но и подводит студентов к определенному рубежу в формировании эстетического вкуса, критических навыков, самостоятельности в оценке писательских личностей, их художественных созданий и вклада в отечественную литературу.

По этой причине в пособии избран особый аспект изложения материала. Значима его концептуальная новизна: обрисовывается не только художественное мастерство писателя, но, прежде всего, глубина его нравственно-созидательной мысли, место в целостных духовных процессах России. Продвигаясь в своем обзоре от мировоззрения художника к поэтике, мы обретаем возможность судить о его творческом методе и образной онтологии, постигать суть раздумий о судьбах своего народа и родины.

На первом плане – творчество самостоятельных в своем эстетико-мировидческом развитии художников слова, причастных к сохранению духовности России в годы гонений на культурное достояние нации, на Православие (М. Пришвин, А. Платонов, Л. Леонов, А. Солженицын, В. Распутин). Многие из произведений, созданных первыми тремя авторами на протяжении всего XX столетия, вышли в свет и получили признание лишь в последнюю четверть века. Однако именно они повлияли на современную русскую литературу в ее глубинных основах. Собственно, лишь только в связи с названными выше эстетическими феноменами (круг имен можно расширить) следует вести разговор о литературно-философском контексте русской духовной эволюции в новейшее время.

В предлагаемом пособии авторы сторонились завершенных характеристик и окончательных оценок. В нем предпринята попытка взглянуть на художественный процесс второй половины XX века с точки зрения мировоззренческой и образно-стилевой самостоятельности тех немногих литературных явлений, о которых пойдет речь. Нами выбраны не столько типичные или эпатажные, шокирующие читателя тексты, сколько произведения писателей с отчетливо выраженной духовно-утверждающей позицией. Критериями отбора здесь стали литературный дар, отчетливо проявившиеся национальное самосознание и высота писательской мысли. Предпочтение отдано индивидуальным судьбам и книгам, рассмотрение которых возвращает особое мышление редактора-издателя: развивает принципы ответственного подхода к формированию репертуара литературно-художественных изданий. Такой подход отвечает, на наш

взгляд, первостепенной задаче книгоиздания на современном этапе – задаче возрождения в России духовного просвещения, культуры книги и чтения, бытовавших в стране до 1917 года, существовавших (во многом вопреки господствующей идеологии) и в советское время.

Вместе с тем, выбор писательских имен и текстов диктовался проблемами типологии прозы, смысловой насыщенности образного мира произведений, новаторством поэтических принципов. Авторы пособия стремились избежать излишней фактографичности, элементов биографизма, длинных списков писательских имен и текстов, которые можно найти в учебниках или словарях, библиографических указателях.

Перед студентом-редактором – «очерк в лицах» нынешнего состояния русской прозы, краткое обозрение современной «высокой» литературы, а также – некоторых новейших художественных явлений, способствующее, по представлениям авторов, выработке навыков свободного мышления о литературном процессе, его специфике и контекстуальных связях с кризисной эпохой российской истории.

Научно-методическими ориентирами для авторов пособия послужили учебники, вышедшие в Москве (Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола» – 2001; Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. В 3-х кн. – 2001), в Санкт-Петербурге («Русская литература XX века. Школы направления, методы творческой работы» – 2002), сборники Саратовского университета «Мир России в зеркале новейшей литературы» (2004) и «Изменяющаяся Россия» (2005), а также ряд сборников научных трудов кафедры русской филологии Вильнюсского университета «Литература», которые представляют современное литературное развитие в России в своеобразном ракурсе – с позиций европейской филологической науки.

Данный выпуск открывает серию учебных изданий кафедры филологии, издательского дела и редактирования по курсу «Современный литературный процесс». Готовится учебное пособие, посвященное характеристике отечественного постмодернизма и массовой литературы. Настоящая книга – лишь первый шаг на пути к созданию учебно-методического комплекса по истории и теории русской словесности на ее новейшем этапе.

РАЗДЕЛ I

ФИЛОСОФСКАЯ ПРОЗА XX ВЕКА: ОБРЕТЕНИЕ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА.

Глава I. М. ПРИШВИН, А. ПЛАТОНОВ И Л. ЛЕОНОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Новым этапом в истории русской философской прозы XX столетия стало творчество А. Платонова, М. Пришвина, Л. Леонова, а в последней трети века – А. Солженицына и В. Распутина. В той или иной степени все они пытались противостоять начавшейся секуляризации русской духовности, создавая идейно-глубокие произведения на материале жизни собственной страны. В результате соприкосновения с народной верой, христианской культурой и символикой их художественная мысль оказалась близкой «духовному реализму» Б. Зайцева и И. Шмелева, не порывавших с религиозно-православной традицией на всем своем творческом пути. Опора на классиков, национальная основа творчества, собственный художнический дар позволяют им достигать метафизических глубин в воссоздании жизни, изображать трагизм человеческого бытия с нравственно-философской точки зрения.

Писатели-философы новой генерации, овладевшие законами символического мышления, и среди них – Пришвин, Платонов, Леонов, перебрасывают мост над пропастью, в которой очутились слово и мысль в России после 1917 года. На их творчестве лежит отблеск того духовно одаренного времени, когда отечественное самосознание еще не было расколото. Глубинная синтетичность русской мысли, прерванной, казалось, катастрофой большевизма, ожила у них в символично-реалистическом отображении жизни. Находясь под постоянной опекой власти, эти писатели раскрывают мир окрест себя таким, каким он виден изнутри окружающего пространства, а не с предписываемой сверху мировоззренческой позиции. Такое творчество – это оправдание человека в потоке истории.

У писателя-философа способность сопереживать жизненным трудностям человека и своего народа проявляется в глубинной целостности образного сознания. Преодолевая вслед за реалистами XIX века драматические антиномии бытия, крупнейшие художники слова XX столетия выработали механизмы такого синтеза. Их художественная мысль тесно сплетена с мировоззренческими принципами христианства. С другой стороны устанавливается непосредственная связь творческой личности с действительностью. Эта связь поддержана традиционными нравственными взглядами. Синтетичности мышления служит парадоксальный, «юродивый»

(так критика назвала стиль А. Платонова) язык мысли, поскольку он коренится в народной философии, отразившейся в фольклоре и в древнерусской словесности, в опыте самостоятельного мышления славянофилов.

Обращаясь к вопросам художественного мышления, соотносимого с духовным опытом прошлого и развивающегося в рамках символа и мифа, необходимо осознать их принципиальное значение для литературного сознания рубежа XX–XXI веков. Ключ к прочтению творческого наследия писателей-философов – культурная традиция, которая определила тип эстетического метода. Ее коренными идеями выступают духовное подвижничество, человеколюбие, близость к природному миру поиски идеала в народной этике. На этой основе формировались мировоззренческие концепции, вместившие в себя общенародные ценности, культурный опыт человечества и культуру Православия, что стало лоном рождения философской прозы. Однако не только эта идейная многоликость характеризует литературный процесс второй половины XX столетия во всей его целостности. Как и в русской литературе XVIII – первых трех десятилетий XIX века, в нем актуализируется содержание «народной веры». В течение первых десятилетий советской эпохи происходит «рехристианизация» художественного пространства. Традиционные религиозные представления перекрывают революционные идеи, вписываются в искусство нового мира. Даже те писатели, которые не вступали в противоречия с властью, сохранили универсально-творческие основы осмысления жизни. Получается, что окончательного разрыва с веками культурного развития не было. Преемственная связь с традиционной эстетикой добра и красоты на протяжении всех советских лет была внутренним импульсом искусства слова, выходящего за пределы нормативных установок социалистического реализма.

Главным качеством, скрепляющим писателей XX века с христианской культурой, выступил символизм сознания и творчества. В этой сфере выявляются духовно-исторические истоки их мышления. Лишь данный контекст формирует образно-философский метод названных писателей. Тесная связь с народной символикой и христианским символизмом, ветхо- и новозаветным образным языком заметно выделяла их на общем литературном фоне. Не совпадая с эпохой великих потрясений по основам своего мышления, они опирались на назначение символа синхронно утаивать и выявлять правду о ней. Отсюда, может быть, совсем не случайная общность художников-мыслителей, проявляющаяся через единую образную семантику. Вот почему волне современные идеи живут у Платонова, Пришвина, Леонова, а также писателей, идущих вслед за ними, в традиционной предметно-понятийной системе. Образные находки названных выше художников просвечиваются давней культурой (той, что стояла особняком от гуманизма и рационализма),

часто меняя свое содержание. В такой эстетической ситуации возникли и могут быть определены феномены, к характеристике которых мы и переходим.

§ 1. ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ М. ПРИШВИНА: РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ МЕМУАРНО–АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА

Философско-автобиографические произведения Михаила Михайловича Пришвина (1873–1954), которые печатались на протяжении полувека, в неполном, фрагментарном виде, во многом повлияли на эволюцию мемуарного жанра. Начатое на рубеже 1990-х годов издание полного текста *Дневника* писателя* стало заметным явлением на общем фоне активизации автодокументальных форм повествования. Автобиографическая проза сегодня – это десятки и сотни произведений от традиционных воспоминаний или исторических записок до постмодернистских эготекстов и онлайн-дневников. Дневники Пришвина, продолжившего классическую традицию русской мемуаристики, предстали одним из самых ярких явлений личностно-исповедальной прозы. Он не только развивал те рефлексивные возможности, которые были заложены в мемуарно-философский жанр С. Аксаковым или Л. Толстым. В произведениях Пришвина дневниковые материалы обрастают образной плотью с включением сюда самых малых деталей. Активным началом в их составе является динамическое равновесие жизни и ее философско-художественного осмысления. Существовая и думая, по словам самого писателя-мыслителя, «в области неделимого простого человеческого» [1], он соотносил собственные духовно-религиозные переживания с прочувствованными поэтическими образами, высоким словесным мастерством. Воссоздавая исповедальную линию русской классики, Пришвин опирается на афористическую форму, поскольку она соответствует жанровой цели монолога-исповеди. По слову С. Семеновой, именно афористичность его дневниковых книг соответствует «потребности личностно-субъективного, философически-нравственного претворения» мира в образную ткань автобиографического произведения [2].

Ключевым моментом художественности Пришвина выступает лирическая избыточность. «Каждое сказанное Пришвиным слово как бы имеет свой особенный запах, цвет и вкус» [3], – характеризуется его поэтический язык в воспоминаниях И. С. Соколова-Микитова. Ему вторит А. М. Ремизов, пишущий, что для русской природы Пришвин нашел слово «гремящее, как лесной ключ, сверкающее, как озимые росы» (3, 65). Более того, слагаемые его таланта –

* Дневник М. Пришвина публиковался в течение двух последних десятилетий в журналах «Литературная учеба», «Наше наследие», «Октябрь», а с 1991 г. по настоящее время издается отдельными томами.

прирожденное чувство родного языка, естественность повествовательного стиля и ритмика с речи – наполнены светлым ощущением жизни – одухотворены.

Не случайно мудрая в своей простоте проза Пришвина часто называется поэтической. Развертыванию личностно-творческой основы, ее экспликации, сопутствует у Пришвина отражение биографических фактов с помощью символов. Вот как эта поэзия, включавшая в себя символические смыслы, передается во фрагментах повести «Крест и цвет»: «Источник радости и света встретился мне на пути (речь идет о лесном роднике, который в символическом сознании предстает как элемент сверхприродного уровня. – А. Д.), я не раз встречал его в жизни и потом скоро терял. Как же удержать мне в памяти тропинку, по которой пришел я сегодня сюда навсегда?

В пении последней пчелы я слышу голос: – Возьми крест и давай любимому человеку цвет свой!» (1, 98).

Постепенно в дневниках, а надо подчеркнуть, что дневники – первоисточник всех сюжетов и смысловых значений образной системы писателя, и лишь потом – в художественно оформленных текстах, возникает метафорический ряд с широким полем религиозно-мифологических ассоциаций. Начиная с так и не увидевшей света повести «Крест и цвет» и ныне известного рассказа «Голубое знамя», где «идея революции однозначно противопоставляется идея христианская, а “новому красному времени” – голубое Христово знамя» [4], – у Пришвина складывается цепь мыслеобразов, восходящих к христианской символике. Так обнаруживает себя системный философско-религиозный контекст автобиографической прозы писателя, отражающий действительность в опоре на мифотворящее сознание участников событий. Синтез традиционной ассоциативной символики и собственно авторской, когда любое событие – война, революционная «заворошка», разрушение помещичьих усадеб и храмов – осмысливается как миф о пришествии анти-Христа, создан на их внутреннем сходстве. На этой семантической схожести построены у Пришвина символы образов-предметов, заимствованных из хлыстовского ритуала (чан), православного обряда (чаша) и бытового этикета, интерьера старой дворянской усадьбы (античная ваза). Все они обладают как своими, первоначальными, так и самоценными, автономными для мифопоэтической мысли автора смыслами. Правильнее будет именовать их мифологемами ввиду структурной соотнесенности с образами-предметами классической мифологии.

Духовная активность художника спроецирована на других людей, которые становятся в центр его очерков и философской прозы. «При этом очень существенно, – пишут комментаторы дневников, – что путь Пришвина как писателя определяется стремлением не сочинять, а

воплощать коллективную душу народа в форме сказки или мифа <...>» [5]. Опираясь на символическую выраженность этих форм сознания, Пришвин вносит конкретный смысл в общение людей с природой, в их историческое единство.

«Всякое истинное творчество было и будет всегда символично <...>», – полагает писатель. Это действительно так, ибо, по его словам, «символизация» (соединение) – значит духовная деятельность человека, сводящего мир к единству» [6]. Одновременно указанная символизация обуславливает перемещение авторской точки зрения в средоточие духовности человека. Для каждого из персонажей, как и для лирического героя дневников, реальный мир «точкой креста своего сошелся в его сердце, и он чувствует все по правде: и бурю в саду, и войну, и спящего ребенка; и все, куда не обратилась мысль, и настоящее, и прошлое, и будущее, такая минута веры: спросите – и на все будет ответ» (6, 92).

-
1. *Пришвин М.* Дневник. 1918. год// Литературная учеба. 1991. – Кн. 3. – С. 126.
 2. *Семенова С. Г.* «Жизнь, пробивающая себе путь к вечности...». Михаил Пришвин – мыслитель. – Человек, 2000, № 6, – С.134–147: 2001, – № 1, – С. 164–176.
 3. Воспоминания о М. Пришвине. Сб./ Сост. Я. З. Гришина, Л. А. Рязанова. – М.: Сов. писатель. 1991. С 63.
 4. *Дворцова Н. П.* «Кашеева цепь» М. Пришвина и проблема культурно-исторического смысла пути писателя. – Известия РАН. Сер. литературы и языка. – Т. 51. – 1992. – № 3 – С. 61).
 5. *Пришвин М.* Дневники 1914–1917. – М.: Моск. рабочий, 1991. С. 400).
 6. *Пришвин М. М.* Собр. Соч.: В. 8 т. Т. 8.– М.: Художественная литература. 1986. С. 92.

§ 2. ОБРАЗЫ РУССКОЙ КЛАССИКИ В ПРОЗЕ М. ПРИШВИНА (ИЛЬЯ ОБЛОМОВ НА СТРАНИЦАХ ПИСАТЕЛЬЧКОГО ДНЕВНИКА)

Художественные создания классиков мировой литературы – «вечные» образы – составили, наряду с фольклорными и мифологическими мотивами, внутренне целостный мир творчества Пришвина. Об этом свидетельствуют постоянные ретроспекции героев Шекспира, Сервантеса, Гете, Пушкина, Гоголя, Л. Толстого и Достоевского в его философской прозе.

Творческий опыт классики был Пришвиным органично переработан. Интерес писателя к нему вылился в ряд построенных на этой основе образов-понятий. За ними стоят психология, быт, само лицо того или иного этноса, его история и культура. Будучи глубокомысленным читателем, Пришвин наделял героев европейской и русской словесности символическостью. Мировые образы сопоставляются и истолковываются в дневниках, какие он вел на протяжении полувека (с 1905 по 1954 г.) и полное издание которых еще не осуществлено. Обращение к концептуальным образам дает возможность лучше понять расстановку смысловых акцентов в произведениях Пришвина и их происхождение. Многие из них служат для выражения эстетических взглядов Пришвина,

осмысливаются им в русле христианской традиции. Рассмотрим в этой связи значение образа Обломова для идейного мира Пришвина.

И. А. Гончаров не был первым в галерее «вечных спутников» писателя – десяти «великих учителей» русской литературы. И все же он входит в их число, благодаря постоянству и глубине своих идей и образов. Если в очерках и сюжетных произведениях Пришвина герои Гончарова упоминаются мельком или косвенно, то в дневниках возникает особый план их рассмотрения: духовно-гносеологический.

Собственно, речь идет исключительно о центральных персонажах романа «Обломов» и его заглавной фигуре – Илье Ильиче Обломове. Герой Гончарова давно перешел в разряд нарицательных имен. В современной психологии он олицетворяет собой флегматический темперамент. Обломов ныне считается метафорой русского национального характера. Обратимся к высказываниям Пришвина об Обломове, чтобы уяснить, какое место занимают Гончаров и его творение во взглядах писателя на человека.

У Пришвина оценка героя Гончарова масштабна и философична. Его оценочная шкала выходит за границы безапелляционного термина «обломовщина», получившего в демократической критике однозначно негативный смысл (В тексте романа «обломовщина» – это, скорее, синоним обиходного празднолюбия и хозяйственной нерадивости).

Пришвин отказывается от тех мнений, что опирались на сакраментальную критику обломовской лени. Его мысль разворачивает художественный образ к жизненному потоку, к «земле» – к бытовому укладу, отражающему особый извод народной веры. Он остановил свой взгляд на семейно-родовом, незыблемом начале, когда личность находится внутри обыденной жизни, здесь и сейчас. Для сознания, которое идет от внутреннего опыта человека, важен сам факт его бытия в «глубине повседневности». Признавая образ Обломова порождением бытовой стихии, ее конкретно-личностным выражением, Пришвин определил его природу следующим образом: «"Быт" люди наживают вместо плана (прагматической установки. – А. Д.), и даже бытовой парад, напр.[имер] именины, является сам собой, по семейной традиции. Может быть, и все счастье людей состоит в поглощении плана бытом, как церковь поглощает Голгофу (курсив мой. – А.Д.).

На этом явлении в человеческом обществе создалась фигура Обломова: с точки зрения «планирования жизни» «обломовщина» есть нечто невозможно дурное, а с точки зрения русского быта Обломов есть дивное существо» (Запись от 13 апреля 1951 г.) [1, 410].

Сам роман Гончарова с его чуткостью к этническим корням вызывает «потребность говорить о таких социально-философских понятиях, как народность, национальность, о проблемах добра и зла в их противоборстве, о традициях и истоках, об "уме" и "сердце"» [2, 5]. Именно Обломов становится

для Пришвина «типом-ключом» [3, 535], который раскрывает содержание других образов Гончарова. В нем отражены зримые черты личности автора романа, объединившего этическое, национально-психологическое начало с онтологическим: любовь к тварному миру, погруженность в устойчивые жизненные формы. Обломов мыслится здесь как воплощение той целостной стихии, куда каждый из людей вносит нечто свое, неповторимое – область духовных ценностей.

Пришвин воспринял образ Обломова в духе оценок русской религиозной философии и символической эстетики. Вл. Соловьев, например, ставит его выше многих литературных героев от Фамусова и Молчалина до Манилова и Собакевича. «Отличительная особенность Гончарова – это сила художественного обобщения, благодаря которой он мог создать такой всероссийский тип, как Обломова, равного которому по широте мы не знаем ни у одного из русских писателей» [4, 294–295], – полагает философ.

Символическая критика рубежа веков интерпретировала открытия Гончарова по-новому, связывая их с религиозностью персонажей и автора, с его умением символизировать идеи и отношения.

Нельзя сказать, что оценка Обломова Пришвиным осталась неизвестной исследователям Гончарова. Л. С. Гейро приводит запись из его дневника за 1921 год (15 апреля) в качестве констатации, типичной для писателей-современников и социальной критики конца XIX – начала XX века [2, 10–11. Антитеза покоя и движения (противостояние Обломова и Штольца) возводится у Пришвина в принцип национальной характерологии. Однако все это обстоит далеко не так однозначно. Утверждать подобное можно, если не учитывать точка зрения писателя. Вышеприведенная запись цитируется исследователем в сокращении. Поэтому утрачен общий смысл фразы. Пришвин стремится разрушить надуманное разделение в человеке сосредоточенной внутри и одухотворенной, направленной вовне энергии. По его словам, «в романе внутренне прославляется русская лень, а внешне она же порицается изображением мертво-деятельных людей (Ольга и Штолец)».

Обломов и Штолец, как считает Пришвин, вовсе не антиподы, но ступени становления характера, разные стадии его роста. На языке православной веры это называется тяжбой между «внутренним» и «внешним» человеком или несовпадением телесного и душевного делания. В одном случае пересиливает воля к действию, в другом – подспудная сердечная сила – «умирение», по Пришвину. Не «поступок решает вопрос, а явление (образование) личности» [5, 492], т. е. – исторически понимаемого человека. Вот почему Пришвину видится в произведении Гончарова «чисто внешнее касание огромного русского факта» [Там же. 234]. Глубоко проникая в бытийную почву, на которой возникли художественные обобщения Гончарова, Пришвин приходит к динамической формуле человеческой жизни. В ее истоках – накопление

благодатной жизнестроительной энергии. Личность спасена от самораспада, если найдена точка равновесия покоя и движения, свободы и необходимости. Антиномия двух личностных начал, несоразмерность чувства и воли у Пришвина преодолеваются. Для этого введен фольклорный идеал народного характера: «Антипод Обломова не Штольц, а Максималист, с которым Обломов мог бы дружить, спорить по существу и как бы сливаться временами, как слито это в Илье-Муромце: сидел-сидел, и вдруг пошел, и да как пошел!..» [Там же].

От образов Гончарова протянуты нити к идейным конфликтам в русском обществе. Его историю писатель представляет как поиски «третьего» пути, объединявшего полюса русской действительности. При этом оба качества народной души – устойчивость и безудержность, «стремление заглянуть в самую бездну» (Ф. Достоевский), по его мысли, обречены на примирение. Однако, это не беспочвенный конформизм: «Вне обломовщины и максимализма не было морального существования в России, разве только *приблизительное* ... Устраиваться можно было только “под шумок”, прикрываясь лучше всего просветительной деятельностью и европеизмом ... Не могут все быть Обломовыми, не могут все быть Максималистами ...» ([Там же]).

Образ Обломова через посредующее звено – былинного героя – встает в ряд пришвинских мифологем: Марья Моревна, Кашеева цепь, Мирская Чаша, Фауст и Маргарита, Петр и Евгений («Медный всадник» Пушкина). Эта парадигма переосмысленных им «вечных» образов-идей с закрепленной за каждым из них авторской семантикой. С их помощью социально-этические ценности и понятия – красота и добро, личность и общество, любовь и истина – переводятся в состав собственной мифологии художника-мыслителя. В ней возникает объяснительная модель бытия, которая основана на склонности Пришвина к мифотворчеству. Данная способность вызывается тягой к символизации, к соединению различных явлений: человеческой и природной жизни, литературных лейтмотивов и философских представлений, имплицитных в образной структуре произведения.

Как сказал Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда», «этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских критических исследований» [6, 457–458]. Подтверждение этому тезису мы находим у Пришвина. Перелистывая страницы его прозы и дневников, читатель оказывается свидетелем перевоплощения нетленных прототипов в авторские философемы, облаченные в форму имени-мифа. Здесь происходит соединение смыслов посредством дополнительности. Так вдова писателя, биограф и серьезный исследователь Пришвина, охарактеризовала сгущенность его стиля на основе анализа концептуальной образной пары, взятой из общечеловеческого

культурного фонда: Дон Кихот – Иван-дурак. Она убеждена, что в типологии Пришвина два образа-антипода, два далеких друг от друга персонажа – испанский идалго и русский крестьянин – парадоксально объединяются. Главное действующее лицо романа Сервантеса и народный сказочный герой, «выступают на поиски своего единства». В этой диффузии смыслов обнаруживается не столько борьба, сколько «взаимодействие правды и сказки, формулы и образа, науки и искусства, незыблемого закона и абсолютного случая, диктатуры и свободы, света и тени – Дон Кихота и Ивана-дурака».¹ При этом художественно-философские модификации полнокровных образов у Пришвина сохраняют сущностную сердцевину. Вложенное в непреходящие типы общечеловеческое содержание лишь дополняется конкретным, живым смыслом. Этот смысл совмещен со всем фондом мировых образов, ставших элементами философской системы Пришвина.

Без любви писателя к частному, потаенно-родственному, воплотившемуся в общее, невозможно понять значение его оценок Обломова, а также духовные корни его произведений. В конце своего творческого пути Пришвин вернется к этому этнически окрашенному образу-концепту. Обобщающая запись под 19 августа 1953 года развивает известное мнение И. Анненского о подлинности гончаровского типа, о том, что «Обломов – тот жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева» [3, 630].

Приводимые ниже строки перекликаются с общей темой последних книг Пришвина: тип и характер, связь между созданием типа и утверждением художественной индивидуальности писателя (творческим поведением). В Обломове его внимание привлекает перевес типа над характером, общего над отдельным: «Есть литературные образы, в которых преобладает характер (Дон Кихот, Гамлет) и где преобладает тип (Обломов)» [5, 656]. В этом смысле понимание Пришвиным сущности типа прямо указывает на ведущее свойство художественного мира Гончарова – синтез национально-выразительных начал с вечными прообразами, какие вошли в фундамент высших человеческих ценностей под влиянием христианства. «Тип – это мост, где встречаются личность творческая, несущая в жизнь разнообразие, и общественность, требующая от каждого характера служения единому существу» [Там же. 656]. Так выражает Пришвин свое видение пути художника к действительности и генезиса самого типического образа – «от частного явления к общему» [Там же. 543].

Тип (сходство) и характер (различие) – эстетические категории, сближаемые Пришвиным через трансформацию их прямых значений. Опираясь на мифопоэтическую логику, он переходит в область историософии, в сферу, названную им «чувством истории». «Тип и характер – это как бы два

¹ Ср. с образом-символом Ивана-дурака в творческой философии Платонова.

полюса круговорота человечества: поток материнский мчит нас к типу, отцовский поток – к характеру, – записывает писатель в своем дневнике. – В этом движении нам кажется, будто мать на Востоке, а отец на Западе и что сейчас делается на свете то, что скорее всего вступает в свое право материнство человечества, хождение матери человечества по мукам». И далее следует порождающий множество попутных размышлений вывод: «Вот как раз теперь и явиться тому молодцу, кто вышел к распутию с вопросом, куда ему идти, если во все стороны смерть. Тут вот и кончается путь материнства, тут в оправдание матери-родины должен появиться герой-отец, тут открывается особый путь в отечество» [5, 654].

Взрастая на почве национальной культуры, Пришвин исповедовал принципы духовного реализма. Уже не только как художник, вдохновленный природой, но и как мыслитель, захваченный высшим духовным содержанием, он принимает здешний мир со всеми его противоречиями. Главное открывается для него в спасительной перспективе, созерцаемой на высотах духа. Поэтому Обломов у Пришвина – это «не обсевок в поле», не «человек-обломок». Сущность характера, за которым угадывается «душа Гончарова в ее личных, национальных и мировых элементах» [3, 535], тесно увязана с историческим обликом нашего народа. Напомним, что и сам создатель «ленивого» образа замечал, как «в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека» [6, 430]. Однако, по Пришвину, обломовская неподвижность есть «своего рода толстовское “неделание”» [6, 135], а это сдерживает развитие «соборной» личности. Душевная закваска в ней еще не облеклась плотью. Она не смогла преодолеть тяжести земных установлений. Обломов остается для писателя примером личности, которая не умеет себя реализовать. Это – незавершенная типизация, поскольку «тип есть в то же время собор характеров» [1, 664].

В итоговой записи Пришвин пытается найти в душе Обломова структуру динамического покоя. Тем самым намечены предел уходу в себя и возможность роста, движения к сотворчеству жизни: «Обломов Гончарова содержит в себе как характер признание родственное и как тип осуждение: положительный, как характер русский, излюбленный, родственный Илье-Муромцу, и отрицательный как тип. Обломов – бесхарактерный как тип и великий русский характер как личность (встанет когда-нибудь, и все переделает по-своему)» [5, 656].

Сегодня Пришвин по складу своей мысли все больше воспринимается в русле отечественного любомудрия – как один из самых глубоких умов XX столетия. В его рассуждениях об Обломове мы обнаруживаем опыт трактовки открытого Гончаровым образа-типа в качестве мифологемы национального сознания. Иначе говоря, писатель ищет и обретает способ замены философского понятия своего рода символом, выражающим мир авторских представлений. Не логические схемы, а слово и созерцание, сосредоточенные на подлинных глубинах человека, становятся фокусом познания реальности.

Сказанное означает, что для Пришвина приоритетны образный язык и мифологическая рефлексия, отодвинувшие теоретические средства и философское умозрение на второй план. Жизнеподобный образ-характер выступил у него посредником между конкретным национальным явлением и обобщающим представлением. В опоре на образ-мифологему Обломова Пришвин утверждает свои литературно-философские пристрастия. Этим выбором поддержана национальная культурная традиция – стремление доверить свои сокровенные мысли дневнику как наиболее личностной, заветной форме прозаического повествования.

-
1. *Пришвин М.* Собр. соч.: В 6 т. Т 6. – М.: ГИХЛ, 1956, С. 410.
 2. *Гейро Л. С.* Роман «Обломов» в контексте творчества Гончарова// Гончаров И. Избр. произведения. – М., 1990. С. 5).
 3. *Анненский.* Гончаров и его Обломов. // Гончаров И. А. Избр. Произведения. М. 1989. С. 535),
 4. *Соловьев Вл.* Соч.: В 2т. Т. 2. – М.: Мысль 1990, С. 294–295.
 5. *Пришвин М. М.* Собр. соч: В 8 т. Т. 8. – М., 1986. С. 492
 6. *Гончаров И. А.* Лучше поздно чем никогда// Гончаров И. А. Избр. произведения.– М. 1989. С. 430)
 7. *Пришвина В. А.* Наш дом. – М., 1977, С. 240.

§ 3. ДНЕВНИК-ИСПОВЕДЬ М. ПРИШВИНА КАК ЛИЧНОСТНО-ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Дневники Пришвина охватывают первую половину минувшего века. Типичный литературно-бытовой жанр трансформируется им в особый вид духовной рефлексии. Дневники были ценимы Пришвиным много выше публикуемых путевых очерков, автобиографических книг, охотничьих и детских рассказов и повестей. Исследователь пришвинской дневниковой прозы считает ее «<...> специфическим исповедальным жанром, отлившимся за долгие годы в определенную форму», а форму, открытую Пришвиным, – «монологичной, окрашенной в пафосно-скептические тона» [1].

По словам С. Семеновой, Пришвин воссоздал в XX столетии отечественную афористическую традицию, поскольку «потребности личностно-субъективного философически-нравственного претворения моментов, “капель” действительности и мысли художника» [2] как нельзя лучше отвечает афоризм, являющийся жанрообразующим принципом его мемуарных записей и отправной структурой эскизно-фрагментарного способа повествования.

В качестве образотворческого начала в философской прозе Пришвина выступает Память. Ярче, чем во всех других произведениях, эта грань

художнического мышления выражается в записях его Дневника, который можно назвать покаянным поступком писателя.

Главным в наших заметках о Дневнике Пришвина, рассматриваемом как феномен личностно-исповедальной прозы, станет «дискурс памяти». Этим понятием мы объединяем словесно-логический и временной статусы текста, в котором синтез памяти (воспроизведение и понимание) является импульсом бесконечно разворачивающейся мысли писателя. Дискурс памяти вводит читателя в движение этой мысли, становясь ее языком, одновременно обуславливая вспоминаяще-смысловой [3] тип пришвинского мемуарного повествования.

Термин «дискурс» принимается нами в его экстралингвистическом значении и близок такому определению: «Дискурс реально существует не в виде своей “грамматики” и своего “лексикона”, как язык просто. Дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир. В мире всякого дискурса действуют свои правила синонимических замен, свои правила истинности, свой этикет. Это – возможный (альтернативный) мир» [4].

Обратимся к тем законам и принципам, что управляют миром Пришвина, соединяя в его дневниках-записках литературу и «творчество жизни».

В короткой записи – медитативном откровении из Дневника на 1920-й год – наглядно проступает связь Пришвина с традицией православного слова: «Ночью на развалинах прошлого встают образы живых и мертвых в своем истинном значении, и я бываю в них, и они во мне – своего рода проскомидия^{*}» [5]. Воспоминание о церковной службе, сохраненное писателем с детства, дает ему возможность заглянуть за границу обыкновенной временной протяженности. Слитность двух видов памяти – эпизодического и семантического – обнаруживается в способности писателя преодолевать повествовательную фрагментарность.

Пришвин вводит в исповедально-автобиографический текст национальную языковую стихию. Тем самым в качестве жизненной реальности и мыслительного центра повествования декларируется духовная вертикаль. В дневниках писателя эта черта становится существенным признаком авторского «припоминающего» письма, подчиняя себе виденье прошлого и настоящего. И здесь образ проскомидии (принесения) – начального звена таинства евхаристии – позволяет показать внутреннее единство памяти и дискурсивного фона с реальностью, с духовно-целостным бытием мира и человека. Евхаристический образ символизирует связанность в личности прошедшего и бытующего времени.

* Проскомидия – символ связи живых и мертвых. Эта часть православной литургии, состоящая в приготовлении вещества (хлеба, вина и воды) для причащения.

Проецируя духовно-символическую сторону чина проскомидии на нашу тему, можно сказать, что актуальная память писателя опосредуется встречей души человека с вечностью: «Величайший долг человека – это изменяться (как идеал – так и я!), изменяясь же, не соблазняться временем: не за временем идти, а за Истиной, идущей во времени» [6], – размышляет Пришвин о диалектической связи личности и времени.

Содержание Дневника Пришвина представлено через художественно-философский дискурс, основанный на воспоминаниях, природных и культурных образах, поэтических фрагментах. Мысль писателя-философа втягивает в себя другие дискурсивные практики: религиозную, психологическую, социально-историческую. При этом сознание художника имеет свою константу – то ядро, по отношению к которому взаимораспалагаются автобиографический и лейтмотивный ряды, имеющие для повествователя актуально-означаемый смысл.

По каким законам создано пространственно-временное целое дневника-исповеди у Пришвина?

Главной для пришвинского дневникового мира оказалась ось временная. Точнее, – это те типы времени, которые называются, например, Э. Гуссерлем как объективированное время и время интенциональное. К первому (материализованному) виду событий во времени человек обращается многократно. Оно измерено и во многом уже осуществлено. Во втором случае воспринятое сознанием время открыто прошлому и будущему, протяженно. Оно известно как *«пространство-время»* или *«собственно время»* [7], реализующее уверенность личности в наличии у времени смысла. Оно есть передаваемая памятью вера в этот нетленный смысл.

«Верчусь около философии времени, потому что без этой философии невозможно понять глубоко современность. Что думать о времени прошлом! Оно безгранично уемисто, и мертвецам там спорить не о чем, там – мир. И будущее время, это страна неоткрытых радостей – бесконечно вместима, и там тоже не за что спорить, – там мир. Но время настоящее, короткое между рождением и смертью – это время тесное, и тут идет борьба за минуту, за мгновение – тут непрерывная война против всех властелинов мгновений» [6, 433]. Так свернутая в одно представление фигура времени распадается на разные временные образы. В каждом из них – собственное содержательное качество.

Как видим, Пришвин вносит в разработку проблемы времени свой вклад, пользуясь не терминологическим, а художественно-метафорическим стилем. Он-то и выступает в роли дискурса, особого смыслового кода, задающего индивидуальные правила символизации слов-концептов по целевую установку писателя: «<...> я пишу для тех, кто чувствует поэзию пролетающих мгновений повседневной жизни и страдает от того, что сам не в силах схватить их» [6, 371].

30 января 1943 года Пришвин, составляя свои заметки для памяти уже более тридцати лет, делает следующую запись: «Идея дневника. В дневнике можно понять теперь уже общую идею: это, конечно, творчество жизни в глубочайшем смысле с оглядкой на аскетов, разделивших дух, как благо, от плоти – зла. Дневник это не разделяет, а именно утверждает как самую святость жизни, акт соединения духа и материи, воплощения и преображения мира» (6, 433). Данная привязка дневниковых строк к традиции христианского подвижничества через внутреннюю связь художественного и духовно-нравственного переводит время-процесс в бессмертное время. Писатель обретает способность не только судить о времени, но и выстраивать его, помещая свое слово не только в поле бытийных установок, но и в пространство православной культуры.

Изучение дневниковой прозы Пришвина приобретает особую значимость в связи с актуальностью его художественной философии и эстетики для наших дней. Принципиально важна тенденция истолкования мира у Пришвина в русле духовного зрения художника – посредством образов-формул его мировосприятия. Она ведет к утверждению роли онтологических убеждений писателя в становлении его авторской индивидуальности. По определению В. Д. Пришвиной, «творчество Пришвина – это движение самой жизни в ее самосознании» [8].

Привязанность писателя к реальному миру помогает показать вожделенное единство в его идейной системе самородной национальной мысли и аналитического сознания. Автор автобиографической эпопеи «Кашеева цепь» ищет взаимного сближения, воссоединения народной стихии, ритмов природы и творческой свободы.

Дневник Пришвина – порождение дискурса памяти, включающего в себя несколько типов дискурсивности: словесный, личностно-творческий и духовно-символический. Память выступает инициативным началом мышления художника. Она образовала событийный ландшафт дневников, их внутренние границы, точки смыслового напряжения текста. Кванты памяти, втягивая в себя факты, явления, внутреннее состояние автора, являются составными элементами кодовой системы, обозначенной самим Пришвиным как «формы единой сущности, вещества жизни» [6, 578].

По своей внешней структуре пришвинские заметки для памяти – это традиционный для русского автобиографического письма ежедневник или, как сказал бы А. С. Пушкин, *меморий*. Форма этих записей находится в пограничной зоне автобиографической литературы, занимая место между записными книжками с одной стороны и мемуарами и воспоминаниями с другой. Дневниковая проза содержит внутри себя свои малые жанры – разновидности мемуарного письма. М. Михеев отмечает, что «<...> способ наиболее открытого “выговаривания себя” для каждого человека может быть различен: тут и молитва, и ругательство, и исповедь, и

наблюдение с натуры, и афоризм, и мимолетный разговор в кулуарах, и личное откровение с интроспекций и “залезанием” в душу» [1].

У Пришвина мы наблюдаем символическое путешествие творческой души по лабиринтам собственной памяти и по кругам человеческой истории – т. е. культурной памяти. Именно символический аспект воспоминаний Пришвина, который приобрел в его творчестве метанарративное значение, предопределил характер и потенциал этого мнемонического универсума. «Всякое истинное творчество было и будет всегда символично <...>», — полагает писатель. Это действительно так, ибо по его мысли, «символизация (соединение) – значит духовная деятельность человека, сводящего мир к единству» [6, 136–137]. В Дневнике Пришвина на 1943 год встречаем такой афоризм: «Символ – это указательный палец образа в сторону смысла» [6, 457].

Здесь не место входить вглубь писательской символической стратегии. Отметим только, что символика одновременно отсылает к подлинной жизни и обнаруживает собственные значения, отличается от обыденной речи «двойной референцией».* Иначе говоря, она способствует удерживанию в памяти образов вещей и событий, переводя их в новую смысловую реальность. Процессом символизации обуславливается перемещение авторской точки зрения в средоточие духовного мира человека.

Для лирического героя дневников, окружающий мир «<...> точкой креста своего сошелся в его сердце и он чувствует все по правде: и бурю в саду, и войну, и спящего ребенка; и все, куда не обратилась мысль, и натающее, и прошлое, и будущее, такая минута веры: спросите – и на все будет ответ» [6, 92].

В основу воспоминательно-смысловой структуры пришвинского автобиографического письма ложатся символы креста, распятия и чаши, наполненные множеством значений [10]. Не случайно мудрая в своей простоте проза Пришвина часто называется поэтической. Развертыванию личностно-творческой основы в произведениях Пришвина, прежде всего, в Дневнике, сопутствует отражение биографических фактов с помощью символов.

Характерной чертой дневникового дискурса Пришвина стало преодоление логических разрывов между конкретными смыслами событий и их духовно-символической сущью.

Основанием дискурса памяти у Пришвина явлены символы распятия и чаши, наполненные множеством тех же значений, что и в самом историческом христианстве. Дискурсивное мышление художника, по сравнению с другими авторами дневников советской эпохи, в большей

* «Как тип речи символика отличается двойной референцией. Она отсылает к действительности и в то же время репрезентирует сама себя, являясь автонимической речью. Актуализация автонимической референции осуществляется благодаря логической терминальности (парадоксальности/самоочевидности) этой речи» [9].

мере зависит от его религиозных убеждений. В дневниках 1905– первой половины 1950-х годов он рисует разрушение русской православной жизни и ее переход в новое качество: в неоязыческую религию советских идолов-богов (Ленина, Троцкого, Сталина), с ее новыми ритуалами, символами и обществом по-своему верующих рационалистов. В рассказах-очерках 1920-х годов («Голубая глубина», «От земли и городов», «Путешествие»), сложившихся из тех же дневниковых заметок, Пришвин запечатлевает черты пореволюционного времени, исследуя нового человека не только в житейско-практическом, но и в символическом измерении его судьбы. Это художественно-философские решения, которые основаны на архитектонике потаенного, исповедального слова. «Есть вещи и явления, названные кем-то и когда-то потерявшие в движении времени смысл своего имени. – Точно и емко объясняет Пришвин механизм изменения регистров языка. – И весь труд писателя, бывает, сводится к борьбе за настоящее имя тому, что все знают и называют именем, потерявшим всякий современный смысл» [6, 382].

Символика прочно прикреплена к самому типу дискурса памяти у Пришвина. Он реализует с ее помощью индивидуальную нравственную программу: «В пении последней пчелы я слышу голос: – Возьми крест и давай любимому человеку цвет свой!» [11, 98]. В этой дневниковой фразе слышна не только библейская интонация, но и развернута целая концепция человеческих взаимоотношений с присущими ей согласием духовного и природного (материального), поисками гармонии человека и природы. По верному замечанию литературоведа, документально-автобиографические произведения Пришвина «<...> открывают характерные “живые образы”, “символы” времени, “скрытое значение” речи, являют собой и “лирический эпос, и индивидуальный пришвинский “миф” о современности» [12].

Построенные в духе исповеди дневниковые записи свидетельствуют о глубоком и заинтересованном отношении Пришвина к Православию. Задача писателя, какую он поставил перед собой в Дневнике, выполнена, поскольку его герой-воспоминатель, «достигая правды своей картины, преодолел в себе давление жизненной лжи» [6, 622].

Философы, изучающие феномен Пришвина-мыслителя, говорят о его поисках существования по ту сторону жизни, о прорыве в иную реальность: «В данном случае “экстремум” по имени Пришвин есть вершина российского духа в мировой культуре XX века» [13], – пишет один из них. Понимание художником мысли жизненных тайн сближается сегодня с позицией А. Ф. Лосева, книжку которого «Античный космос и современная наука» Пришвин прочитал «на поддержку себе» (6, 205) еще в 1929 году. Философский символизм Пришвина в Дневнике особенно колоритно представлен в противопоставлении тогдашней социальной

среде подлинного житнетворчества, в котором «рядоположенным является бытие в природе и бытие в народе» [14].

Приведенная цитата убеждает нас, что преемственность с мемуарно-исповедальной литературой XIX столетия существует в дневниковом дискурсе Пришвина и как содержание и как основание его творческой эволюции. Дискурс памяти постоянно актуализирует миропонимание, жизненный опыт и духовную биографию Пришвина, благодаря чему происходит постижение трагического времени, пореволюционной судьбы России, всей русской истории. Вот одна их итожащих замет писателя из Дневника: «16 марта 1953. Начинаю понимать себя как русского простейшего человек, имеющего способность сказать своим людям, что прекрасна на свете и та малая доля жизни, какая досталась тебе. В этом чувстве жизни, свойственном у нас многим, преодолеваются все недобрые состояния праздности, уныния, любоначала, празднословия, и мало-помалу достигается целомудрие, смиренномудрие, терпение и любовь.

Вот и весь простой путь Пришвина в его “природе” » [6, 634].

Преобразование словесных конструкций в художественную материю вплоть до выработки целостных обобщений задается символичностью мышления Пришвина. бытие, к которой нужно пробиться из природы, чтобы с «родственным вниманием вновь посмотреть на людей» [15], представлена у писателя-философа цепью образов символов, впитавших конкретные реалии бытия. Данная цельность выражена им через определения большого мира, которые олицетворяет человек: взаимосвязь абсолютного и личностного, безусловности и безмерности жизни.

В качестве единого (соборного) миропонимания Пришвин предлагает в Дневнике символотворчество в опоре на дискурс памяти. Действительно, выбор жанровых форм путевого дневника и дневника-исповеди на раннем (до 1917 года) творческом этапе – подтверждение ухода автора «Черного Араба» от описательности и фактографичности. Уже на первых страницах пришвинского Дневника отразилась та линия отечественной литературы, что формируется сакральным, религиозным по существу восприятием социальной яви и исторического прошлого.

Функциональная роль дискурса памяти в дневнике-откровении Пришвина – быть средством создания национального духовно-символического космоса. Его многомерность воплощается в смысловых вехах: в текущих событиях, в фактах личной судьбы, в природных наблюдениях, философских афоризмах и сентенциях. Все это – компоненты дискурса памяти, который служит в мемуарной книге Пришвина целям постижения онтологического пространства-времени.

1. *Михеев М. Ю.* Записные книжки и дневники (1930-е гг.): Михаил Пришвин, Павел Филонов, Андрей Платонов//http://srss.msu.su/uni-persona/miheev/filpri.htm#_ftref32.

2. *Семенова С. Г.* «Жизнь, пробивающая себе путь к вечности...». Михаил Пришвин – мыслитель// Человек. 2000. № 6. – С. 134–147; 2001. № 1. – С. 164–176.

3. Такое определение дает Е. К. Созина типу автобиографического письма в русском реализме XIX века, сопоставляя воспоминания С. Т. Аксакова («Детские годы Багрова-внука») и Н. С. Лескова («Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева»). См.: *Созина Е. К.* Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850-х годов и стратегия письма классического реализма. Автореферат дисс. ... д.ф.н. – Екатеринбург, 2002. С. 27.
4. *Степанов Ю.С.* Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип Причинности// Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – С. 44.
5. *Пришвин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. – М.: Художественная литература. 1986. – С. 132.
6. *Пришвин М. М.* Незабудки// М. Пришвин. Мирская чаша. – Тула, 1989. – С. 385.
7. *Гуссерль Э.* Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени [1928]/ Пер.с нем.// Э. Гуссерль. Собр. соч. – М.: Гнозис, 1994. Т. I. – С. 124.
8. *Пришвина В.* О М. М. Пришвине/ М.М. Пришвин. Собр. соч.: В 8 т. Т. I. – С. 6.
9. *Хазагеров Г. Г.* Система убеждающей речи как гомеостаз: риторика, гомилетика дидактика, символика//http://magazines.russ.ru/oz//2002/6/2002_06_62.html.
10. См. об этом: *Дырдин А.А.* Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века: А. Платонов, М. Пришвин, Л. Леонов. – Ульяновск: УлГТУ, 2004. – С. 177–204.
11. *Пришвин М.* Дневник 1918 года// Литературная учеба. 1991. Кн. 3./ Публ. Л. Я Рязановой и В. В. Круглеевской. Подг. текста и прим. В. Ю. Гришина.
12. *Ванюков А. И.* Повести М. М. Пришвина: авто–время–герой// Материалы Международной конференции «М. М. Пришвин и русская культура». – Елец. 1998. – С. 10.
13. *Иваненков С. П.* М. М. Пришвин: бремя мира и личности// <http://www/orenburg.ru/culture/credo/04/54.html>.
14. *Ярославцева И. П.* Понятие социальности и понятие жизни (постановка проблемы А. Ф. Лосевым и М. М. Пришвиным)// Социальные доктрины основных религиозных конфессий: философский, богословский и экологический аспекты. Материалы X Международного конгресса. – СПб., 1997. – С. 104.
15. *Пришвин М.* 1931–1932 годы// Октябрь. 1990. № 1. – С. 155.

Глава II. А. ПЛАТОНОВ И ДУХОВНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

§ 1. А. ПЛАТОНОВ – ПИСАТЕЛЬ СОКРОВЕННОЙ МЫСЛИ.

Как писатель-философ, Платонов (Андрей Платонович Климентов) [1899–1951] сложился под воздействием христианской культуры. Он не стал религиозным художником, но его творчество не было внешним по отношению к православной вере. Важнейшие мотивы прозы Платонова: сосредоточенность человека на вопросах смысла жизни, любви к ближнему, а не к самому себе и надежда на воскресение из мертвых – откровенно христианские, хотя и даны в связи с развитием писательской мысли, усвоившей логику естествознания. Отправной точкой взгляда Платонова на человека служит тезис о потаенном личностном самобытии. «Сокровенное» – главная человековедческая категория Платонова. Она основана на тексте Первого послания апостола Петра, противопоставляющего языческой красивости истинную красоту внутреннего человека – «потаенного сердцем». За таким пониманием

человеческого образа стоит онтология, которая акцентирует духовную природу личности.

Характерология Платонова связана с древним мифологическим архетипом русского самосознания, мифом о выборе исторического пути. В первых письменных памятниках отечественной культуры (XI–XIII вв.) архетип выбора дороги (веры, доли, судьбы) выступает как основа идеи этнического единства. Слагаемые этой идеи-формулы – соборность, жертвенность, эсхатологизм – были определены обще-христианским требованием Богоподобия, центральным императивом православного Предания.

Принципы православной психологии воплощаются уже в ранних произведениях Платонова. Этим объяснимо отсутствие в его текстах смеха, а также скупость пейзажа и отказ от подробных описаний человеческого тела. Структура его прозы подчиняется одной задаче: раскрыть одухотворяющие истоки внутренней свободы человека, запечатлеть осознание героем своего места в мире через духовное испытание, «хождение по мытарствам». Это основная установка художественного метода писателя. Исходя из православных представлений о душе, Платонов показывает человека целостно, во всем телесном естестве. Отсюда обращение к стихии народной жизни, народным типам. В центр повествования у Платонова постепенно выдвигаются простак и юродивый, иногда слитые в одном лице. Такие герои бредут по градам и весям России в поисках царства правды и справедливости.

В целом Платонов оперирует такой моделью этнического характера, которая полностью уместается в рамках его понимания духовно-социальной раздвоенности современного национального типа. Странствующему чудаку одинаково далеки небо над головой и бездна под ногами. Ему, как будто, нет дела ни до рая, ни до ада. Однако существенно то, что такой характер открыт, причастен всем разделенным сферам мироздания. На сочетании исконных понятий о святости с жизнеутверждающим народным началом строятся образы платоновских «второстепенных людей», «степных большевиков», «странников по колхозной земле» и т. п.

В анализе человеческой души Платонов следует линии православной антропологии. Занимая «кардиоцентрическую» позицию, он провозгласил сердце средоточием внутреннего мира героев. Оно является отражением сверхсознательной, «задушевной» глубины героев-странников Платонова.

§ 2. СЕРДЦЕ В ОБРАЗНОЙ АНТРОПОЛОГИИ А. ПЛАТОНОВА

Приидите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас. Возьмите иго Мое на себя, и научитесь от Меня: ибо Я кроток и смирен сердцем; и найдете покой душам вашим. Ибо иго Мое благо и бремя Мое легко.

Мф. XI, 28-30.

Смысловое единство этих стихов Евангелия несомненно. Они читаются на утрени в День преставления преп. Сергия Радонежского (25 сентября) и связаны с новозаветным учением о путях спасения. Отталкиваясь от буквального смысла этих строк, Платонов вписал их в собственную систему выработанных символических образов. Включенные в платоновскую пространственно-ценностную картину мира, они находят в ней свое место, соотносятся с погруженностью человека в «сокрушающие всеобщие тайны».¹ У автора «Чевенгура», поместившего первый стих над входом в чевенгурскую церковь, основания для этого лежат глубже, чем в простом повторе хорошо известной священной формулы. Платонов разительно отличен от современных ему русских писателей постоянством и интенсивностью размышлений о таинственных глубинах человеческого сердца. Вслед за такими художниками слова постсимволистской эпохи, как И. Шмелев и Б. Зайцев, он выразил исторические, воспитанные православной верой качества народной души. Это сокровенные слагаемые национального характера – братолюбие, милосердие, эсхатологические поиски Небесного Града.

В произведениях Платонова кроется особый взгляд на человека, соединяющий в единое целое бытийную реальность, человеческие тело и душу. Интерпретация платоновского романа под этим углом зрения сближает позицию писателя с мироотношением его героев. Здесь мы переходим на метафизический уровень текста, в область духовного опыта Платонова. Как отмечала С. Г. Семенова, Платонову присуще обостренное человеколюбивое чувство. Его заботит юдоль земная, а «<...> сама душевная структура, запечатленная в творчестве, оказывается поразительно близкой тому, что называется христианским сердцем, христианской юродивостью и даже святостью» [1]. Далее здесь же приводятся критерии «сердечности» Платонова: активное неприятие зла и

¹ Платонов А. Чевенгур. Роман и повести. – М., 1989. С. 7. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

падшего состояния мира, акцентирование «детскости» сознания и духовной нищеты смиренных и кротких сердцем персонажей.

За упоминанием главных измерений христианской психологии стоит платоновское представление об устройении человека. Не «дух» или «душа», а «сердце» станет всеобъемлющим понятием художественной антропологии Платонова. «Сердце» вмещает в себя все стороны жизни его «душевных бедняков»: физическую, психическую, духовную. Для этого наиболее общего термина древней антропологии у писателя не находится четких философских определений. Но, как и в библейской традиции, это слово заняло в его лексиконе место универсальной человековедческой категории, оставаясь при этом синонимом центрального органа тела. Ниже будет сказано о причинах выбора Платоновым «сердца» в качестве эквивалента понятия «внутренний человек».

В качестве объекта изучения «жизни сердца» в прозе Платонова взят роман «Чевенгур» (1927–1928), опубликованный в России в 1988 году. Наш выбор диктуется тем, что роман является одной из вершин его художественного метода, центром творчества и духовной биографии. Каждое из произведений Платонова включает в себя мотивы сердца, которые при всей своей вариативности развиваются в общих семантических границах. «Чевенгур» вобрал все основные образные посылки ранее созданных и последующих платоновских текстов. Подобно «Рассказу о многих интересных вещах» (1923), но только в зрелой форме, он сосредотачивает и предвосхищает многие платоновские открытия, семантические парадоксы, элементы устойчивой картины мира.

Сердце у Платонова – объективная данность, сокровенная, до конца не постижимая реальность. Этот образ возводится писателем в ранг главного художественного предмета. Обозначая физический орган, но чаще – эмоциональный облик героя, внутренний мир, сердце господствует в изображении Платоновым человека. Тут – средоточие духовных и деятельных начал личности. Теми, кто внимательно читает Платонова, сердце воспринимается субстанциально: как чувственно-наглядная ипостась. В тексте «Чевенгура» можно найти множество мест, говорящих об этом. «Сердце билось глубоко, поспешно и точно – было страшно, что оно не выдержит своей скорости и точности и перестанет быть отсечкой переходящей жизни в Дванове, – жизни, почти беззвучной во сне. Гопнер задумался над спящим человеком – какая мерная берегущая сила звучит в его сердце? – будто погибший родитель Дванова навсегда или надолго зарядил его сердце своею надеждой, но надежда не может сбыться и бьется внутри человека: если она сбудется, человек умрет; если не сбудется – человек останется, но замучается, – и сердце бьется на своем безысходном месте среди человека» (303). Сердце оказывается, таким образом, важнейшим жизненным органом, который усваивает себе животворящие идеи. Платонов предлагает нам такие рассуждения, где сердце и смертное

существо человека могут обозначать один и тот же предмет. Однако в сердце еще вложен человеческий опыт, передающийся ему как надежда. Этот преемственный опыт должен обрести жизненными накоплениями. Сердце станет тогда духовной силой, продолжающей свою жизнь в человеке, соединяющей его с историей и непреходящей реальностью.

По нашему убеждению, данный материальный символ непосредственно отражает эстетику писателя, которая формируется его национально-самобытным художественно-философским мышлением. Универсальность и постоянство – общепризнанные качества творческой мысли Платонова. При этом постоянство изначально понимается им как завершающая ступень становления и развития вселенской жизни, что с очевидностью явствует уже из рассказа «Тютень, Витютень и Протегален» (1922). Сюжеты платоновской прозы разворачиваются по модели возвращения к истокам, воспроизводят бесконечно повторяющееся первичное, священное время. Здесь сталкиваются два принципа: освещение времени и его преодоление (остановка). «Достаточно оставить историю на пятьдесят лет в покое, чтобы все без усилий достигли упоительного благополучия» (115), – читаем мы в книге вымышленного писателя Николая Арсакова – выразителя авторской концепции времени в романе. Такое его «литургическое» понимание создается введением в повествование образа вечности. Следовательно, идейное целое и структура произведений Платонова организованы не сюжетным – «горизонтальным», а мифопорождающим – «вертикальным» мышлением. Оно упорядочивает разнообразные события, выявляет их диалектическое единство и вневременную, вечную сердцевину. Миф представляет собой самодостаточную реальность, где объединены прошлое и настоящее, причины и следствия [3].

Необходимо оговориться. В дальнейшем мифология будет представлена с философских позиций: как аспект образно-символического восприятия жизни, форма и категория такого мировоззрения. Тогда мифотворчество (художественно-познавательная интуиция) Платонова явится пересозданием действительности в рамках мифа. В платоновском художественном мире происходит перевод образа в целостную картину, отображающую процесс миротворения. Его поэтический предмет онтологически обоснован и опосредован этим соотношением. Можно говорить о *даре* подобного мышления у многих героев Платонова, от которых он никогда не отстраняется. Способностью быть творцом новых слов и образов-имен наделен в «Чевенгуре», к примеру, хромой крестьянин Игнатий Мошонков, в творческом порыве сам себя переименовавший в Федора Достоевского. Вглядываясь внутрь собственной души, он медленно подбирает в уме словообразы и трансформирует эти «искры мысли» в конкретные видения. «Он не имел дара выдумывать истину, – пишет Платонов, – и мог ее понять, только обратив мысли в

события своего района, но это шло в нем долго <...>. Чтобы что-то воспринять из внешней жизни, «он должен умственно представить порожнюю степь в знакомом месте, поименно переставить на нее дворы своего села и посмотреть, как оно получается» (108).

В мифе, создаваемом Платоновым, прошлое получает вторую жизнь, актуализируется в современных характерах и обстоятельствах. Миф переходит в мифологию. Логика авторской мифологии опирается на смыслообразы, составляющие понятийный словарь писателя. Повествовательное слово тем самым возведено «в степень “идейного”, характерно платоновского философического слова-понятия, заключающего в себе “идею жизни”, которая у Платонова всегда определяет самую рассказываемую им жизнь (“платонизм” А.Платонова)» [4].

Известно, что Платон в диалогах сменяет философию на мифологию для того, чтобы обосновать свои основные идеи и утверждения. Так, в диалоге «Федон» развернут миф о двух мирах – земном и небесном. По свидетельству мифа, люди, подобно лягушкам вокруг болота, обитают в глубоких впадинах, в изъеденных морской солью земных расщелинах, не догадываясь, что есть иные, истинные небо и земля». Известен и «пещерный» миф Платона в «Государстве», олицетворяющий безнадежность существования людей в подлунном мире. А в знаменитой речи из «Пира» излагается версия рождения Эроса от мифических Пора (богатство) и Пенни (бедность). Миропонимание Андрея Платонова также пронизывается мифологическими интуициями. Его «платонизм» как раз и состоит в умении видеть настоящее сквозь призму мифа. «Платонизм» автора «Чевенгура» и «Котлована» обусловлен мифотворческим характером художественного сознания, отвергающего замкнутость явлений в себе. Платонов ищет метафизическое, сверхприродное начало, скрытое за поверхностью фактов. «Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знание, чем науку. Надо любить ту вселенную, какая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное – невеста человечества <...>», – писал он в одном из писем к жене. Мы называем такое видение «мифопоэтической рефлексией», поскольку оно основано на способности творить новое художественное пространство и, сохраняя образную силу, приобретает познавательную возможность и ценность.

Самостоятельную духовно-эстетическую позицию Платонов воплощает посредством системы представлений о сердце, к которой мы теперь и обратимся.

«Когда я произношу простое и живое слово «сердце», я напоминаю тем самым о самой лучшей и самой точной мерке русской души и русской культуры, ведь *русский человек живет под знаком своего сердца* <...>. Во всяком случае, не обращаясь к его “чувствам-sensorium” его нельзя ни узнать, ни понять», [5] – говорит И. Ильин. Он устанавливает неразрывность душевной энергии художника и творческого акта:

«Параллельно чувству и сердцу следует *внутреннее* и *внешнее видение*, воображение, художественная фантазия, и только затем идет все остальное – воля и сила суждения ясно осознанной мысли» [Там же, 186].

«Под знаком своего сердца» показаны персонажи «Чевенгура». Они даются во всей совокупности событий, складывающихся в историю их судеб. Странствующие в «долготе пространства» герои Платонова срослись с землей, которая их кормит и принимает в себя после смерти. Им чуждо сознание отдельности от природы, от мира вещей и явлений. Синкретизм объемлет все платоновские интенции. Поэтому стремление соединять идеальную и предметную области проявляется в стиле, особенностях романной структуры. Человеческое сердце – включенный в общий природный порядок организм, который созерцается писателем в своей внутренней динамике. «В своем детстве Чепурный помнил такие пустые, остановившиеся ночи, когда было так скучно и тесно в теле, а спать не хотелось и он маленький лежал на печке в душной тишине хаты с открытыми глазами; от живота до шеи он чувствовал в себе какой-то сухой узкий ручей, который все время шевелил сердце и приносил в детский ум тоску жизни <...>» (227). Таким целеустремленным рассматриванием сердце очищено от наслоений, образуемых рассудком. На первый взгляд, Платонов берет оценки личности как бы со стороны. Формы психологического анализа скупы, редуцированы [6]).

Погружая читателя во внутреннюю жизнь героев, Платонов не дает ее во всей полноте, как это присуще психологическому реализму русской классики. Подсознательная работа мысли, снимающая телесную ограниченность персонажей, показывается редко. Сам ход размышлений, логические связки и промежуточные звенья отсутствуют. На поверхности – лишь сами воспринимаемые предметы, исходные посылки и заключения. Они представляют разнородные, далекие друг от друга темы, больше выражая состояние души тех, кто о них размышляет: «Достоевский думал о товарищеском браке, о советском смысле жизни, можно ли уничтожить ночь для повышения урожая, об организации ежедневного оборудованного счастья, *что такое душа – жалобное сердце или ум в голове* (курсив наш, – А. Д.)». Сердце здесь разобщено с умом и выражает нравственный порядок человека. Став у Платонова органом и функцией духа, сердце перерастает границы художественного мотива. Через него представляется в свернутом виде идея человека как «символизирующего существа» (Э. Кассирер). В то же время складывается своеобразная аксиология на почве сердечных настроений. Сердце обретает качество инструмента познания человека.

В самой словоформе «сердце» нет понятийного ядра, которое четко отделяло бы ее от других психофизических категорий. И все же не что иное, как картина сердечных метаморфоз служит у Платонова различительным целям. Подбором оценочных эпитетов характеризуется

душевный строй своих сердобольных и сердолюбивых персонажей. Возникает ряд словосочетаний, представляющих душевно-телесные проявления личности. Так выстроена характерологическая линия романа.

Почти все персонажи «Чевенгура» испытывают сердечные боли и муки, чувствуют «сердечную нужду». У Степана Копенкина сердце «бедное»(89), «беспомощное» (145) и «усталое» (185). «Не закрытое верой» (50) сердце Саши Дванова бывает «твердым и пустым» (102); у Чепурного – «осторожным» (226), «темным и ожидающим» (127). Оно теряет «свою точность дыхания» (231). Чепурный «должен был опираться только на свое воодушевленное сердце и его трудной силой добывать будущее» (221). А у Пиюси сердце даже «отдыхающее» (229). Сердце действительно стало главной характеристикой действующих лиц чевенгурской трагедии: «Да голова – черт с ней, не ценил Пашинцев. – Сердце мне дороже всего...» (197). Это самая ценная индивидуальная инстанция платоновских героев, сокровищница светлых побуждений и совести, грусти, страстей и воли. «Одинокое» сердце остывает в груди умирающего мальчика: «сердце его, уединенное в темноте тела, билось с такой настойчивостью, яростью и надеждой, словно оно было отдельным существом от ребенка и его другом, иссушающим скоростью своей горячей жизни потоки гнойной смерти; и мать гладила грудь ребенка, желая помочь его скрытому одинокому сердцу и как бы ослабляя струну, на которой звучала сейчас тонкая жизнь ее ребенка, чтобы эта струна не затихла и отдохнула» (270). Разнородные метафоры-метонимии в таких описаниях становятся свидетельством поэтического мастерства писателя.

С «податливым быстрым сердцем и циничным умом» (316) направляется в чевенгурскую степь Симон Сербинов. Этот антигерой романа живет «со стесненным, заглушенным сердцем» (320). «Сил у него было много, но они не имели никакого направления и напрасно сдавливали ему сердце» (328), – закончит автор смысловой портрет этого персонажа «со счастьем культурного человека» и «ироническим умом» без «твердой структуры». Утверждением сердца высшей ценностью нового политического строя завершил спор о главном телесном органе Степан Копенкин – один из героев-идеалистов Платонова. «– При чем тут сердце, – говорил Чепурный в забвении своего усердия и медицинской веры, – при чем тут сердце, скажи ты мне, пожалуйста? Душа же в горле, я ж тебе то доказывал! – Пускай она в горле, – согласился Копенкин, – она идея и жизнь не стережет, она ее тратит <...>: сердце всему человеку батрак, оно рабочий человек, а вы все эксплуататоры, и у вас нету коммунизма!..» (272).

Отвлекаясь от анализа «Чевенгура», следует заметить, что характерология на основе атрибутов сердца продолжена в критике Платонова. Так, размышляя о пушкинских образах, он примиряет «деятельное» сердце Петра Великого с «потрясенным, разрушенным» сердцем Евгения в

«Медном всаднике» и противопоставляет холодности Онегина «открытое» сердце Татьяны Лариной [7].

Все приводимые примеры свидетельствуют о символическом восприятии Платоновым человеческой природы, при котором сердце приобретает индивидуализированные черты. Сердце, помещенное внутрь человека как «отдельное существо» (270), действует независимо от него. Вместе с тем, в силу нераздельности части и целого, присущей авторскому взгляду, чистое сердце является залогом связи героев с природой и историей, другими людьми. Сердечное братолюбие в «Чевенгуре» настолько абсолютно, что заставляет вспомнить апостольскую заповедь: «Постоянно любите друг друга от чистого сердца» (I Петр. I:22). Оно соотносится с чином братотворения в православном монашестве, крестным братством в древнерусской жизни. Духовная любовь-агапе как главная функция сердца вызывается невозможностью для него быть, если воспользоваться кантовским понятием, «вещью в себе». Вот как представляет Платонов причину устремленности сердца вовне, к сущностной основе мироздания и его общему для всех составляющих частей пульсу: «Может быть, поэтому и бьется сердце, что оно боится остаться одиноким в этом отверстом и повсюду одинаковом мире, своим биением сердце связано с глубиной человеческого рода, зарядившего его жизнью и смыслом, а смысл его не может быть далеким и непонятным – он должен быть тут же, невдалеке от груди, чтобы сердце могло биться, иначе оно утратит ощущение и замрет» (304). Платоновское понимание источника влечения к другому человеку и твари, одноприродно с евангельским, даже будучи опосредовано чувственными формами.

В человеке, живущем под эгидой этого сердечного чувства, отсутствует внутреннее «я», как оно понимается позитивистской психологией. Поэтому он свободно входит в мировые связи. Такой человек менее всего субъективен, поскольку всеобъемлющая идея родства миру захватывает его и погружает в общий житетворческий поток. Он отождествляется автором с внешней средой, материальными вещами и предметами. Начальный этап отождествления с миром, с рукотворными реалиями мы видим у платоновских персонажей.

Примером этому может служить любовь Захара Павловича к лаптю^{*} и подкове, звонаря к колоколу, а машиниста-наставника – к паровозу. Чевенгурский мыслитель Яков Титыч уподобляется даже таракану: «<...> привязываться же к живому предмету для Якова Титыча было необходимо,

* Лапоть – еще один выразительный символ мифологии Платонова, воплощающий крестьянское начало. Поэтому Чевенгур – «лапотный город» (М. Геллер, В. Васильев, В. Чалмаев), город-деревня. Возможна еще одна этимология этого названия. Может быть, «Чевенгур» представляет собой связку старославянского слова «чеван» («смешанный») из Откровения (XIV, 10) с именем библейского Гура (Ура) – города Вавилонской башни и «смешения языков»?

чтобы во внимании и снисхождении к нему найти свое терпение жить» (298). Чевенгурцы настойчиво направляют движения души к разнообразным материальным телам, словно избегая всего невещественного. Значение этой объективизации внутренних чувств так понимается в близкой Платонову христианской аскетике: «Душа утоляет свою жажду в стремлении к вещам, которые она ищет, а свои эмоции – в том, чтобы их хранить и лелеять» [8].

Между человеком и остальным миром, как показывает Платонов, разверзается бездна. Место грехопадения человеческой природы представлено в романе «адовым дном коммунизма» (221). Общество, которое создается людьми со «слабым» (невозрожденным) сердцем, может вызвать лишь ощущение духовного вакуума. Л. Карасев, детально изучивший платоновскую мифологию пустоты, описал экзистенциальное одиночество неустойчивой личности следующим образом: «Единственное живое существо, которое можно найти в тёмной пустоте их (героев Платонова, – А.Д.) тела, это – огромное сердце, подвешенное на тоненькой неверной нитке <...>» [9]. Таково конкретно переживаемое положение человека, вызванное отпадением от природного совершенства. Утрата небесной прародины и тернистость пути к Небесному Царству толкают личность на поиски утопического земного рая.

Способность сводить все психофизические импульсы к сердцу дана Платоновым живому, повседневному человеку, а не аскету и отшельнику. Вместе с тем, этот момент авторской пронизательности соотнобразуется с христианским по сути смирением страстей. Правила православного поведения требуют сокращать сердце, «не иметь сердца для самих себя». Степень эмоционального самоограничения и попытки свести на нет физические чувства доходят у чевенгурцев до крайних форм. Нетрудно назвать сцены, когда сердце останавливается, окаменевают, превращаясь в бездушный предмет. Правда, все совершается без участия воли. Не в последнюю очередь здесь проявляет себя ассоциативность патриархального крестьянского сознания. Оно объединяет вещи и явления вне зависимости от того, к какой сфере они принадлежат. Платоновский Яков Титыч, сравнивая «нелюдскую неиспытанную жизнь» космоса со своей, убежден: «<...> вещество одинаковое, что я, что звезда» (268).

В образе «одинокое сердце» обнаруживается та же преемственность Платонова по отношению к архаическим мифопредставлениям. Он разворачивает символ «пустое сердце» – «Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туды все могло поместиться» (55), – используя поэтику метаморфозы. Снова имеет место не аллегория, но образно-символический способ повествования. Для него правомерен взаимопереход идеального и материального. Вступает в действие «оборотническая логика» (А. Ф. Лосев) мифа.

Во сне сердца Дванова «застучало как твердое и громко обрадовалось своей свободе» (102). Оно растет, заполняя все тело, и возвращается в

«свое маленькое место» (237). От сердца исходит оправдание человеческих поступков, их оценка. В нравственный круг вовлекаются проявления личности через ее природные энергии – чувство и сознание. За всем происходящим внутри и вовне телесной оболочки наблюдает сторож сердца, он же – «евнух души человека» (91). Примечательно, что данный образ уподобляется разуму персонажа, вытесненному наружу. «Старая вера называла это изгнанное слабое сознание ангелом-хранителем. Дванов еще мог вспомнить это значение и пожалел ангела-хранителя, уходящего на холод из душевной тьмы живущего человека» (101). Облик «уединенного грустного наблюдателя» соотнесен сразу с двумя сверхъестественными существами. Это – милосердный ангел народных поверий и суровый свидетель, записывающий за человеком его добрые и злые дела, из писаний христианских подвижников. Сравнение ума с надзирателем мы встречаем в трактате «О священнобесмолствующих» Григория Паламы. Поздневизантийский православный мыслитель учит «изгонять грех из тела и поселять там ум, как надзирателя и через него полагать законы каждой душевной силе и каждому члену тела» [10].

Когда же сердце ничем не закрыто, то оно превращается в бесполезный механизм. Возникает еще одно ассоциативное описание: «Но вот сердце сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но уже пустое. Оно слишком широко открывалось и нечаянно выпустило свою единственную птицу. Сторож-наблюдатель посмотрел вслед улетающей птице, уносящей свое до неясности легкое тело (метафора нетелесности души, – А. Д.) на раскинутых опечаленных крыльях. И сторож заплакал – он плачет один раз в жизни человека, один раз он теряет свое спокойствие для сожаления» (102). Живая сущность уподоблена ремесленно-вещной сфере. Скрытое сравнение сердца со старинными часами, из которых выпорхнула кукушка-душа, преодолевается самим ходом мифопоэтического мышления. Части, мирового организма, разъятые наукой, даны в едином плане. Дуализм материи и духа вновь снимается. Показывая сердце через борьбу личностных сил, а также видимую вовлеченность человека в драму бытия, Платонов вступил на почву христианских идей и символизма. Он доверяет опыту «сердечного созерцания», на котором основана антропологическая модель восточного христианства.

Религия не чуждается мифа. В каждом компоненте христианской веры, не говоря уже о структуре других религий, присутствует образно-символическая подоплека. Символичны литургия и Святое Писание.

Миф как система мышления и опыта есть «проекция в образах» (С. Булгаков) трансцендентного мира. Народно-поэтическое сознание формирует собственный христологический миф, не подчиняя ему откровения. Слагаемые этого мифа – те же, что и в традиционных христианских текстах: Рождество, Распятие, Воскресение, а также Второе пришествие, Ад и Рай. «Между образами евангельского Христа и образом

Христа религиозного фольклора нет противоречия <...>. С другой стороны, как раз христианский, а не "языческий" дух пронизывает все эти творения фольклора: все концентрируется на спасении человека Христом, на вере, надежде и милосердии», [11], – подчеркивает М. Элиаде. У народной мифологии – основы мифотворчества Платонова – своя объективность. Это и делает ее объяснительной системой действительности, отличной от ортодоксального учения. Она опытна, тогда как вера сама по себе не может быть таковой. Христианство как религия откровения отказывается истолковывать мир рационально, но прокладывает путь к живому богообщению, опираясь на чудо. Особенно отчетливым видится данное несходство, если учесть вводимую А. Ф. Лосевым иерархию: относительная мифология – абсолютная мифология. Последнюю, по сути тождественную библейской вере, он определяет как «жизнь сердца» [12].

Платонов строит свою мифологию, служащую для изображения человека, который затерялся в обезбоженном, «отверстом и всюду одинаковом мире» на основе символического реализма. Авторскую мифологию направляет и упорядочивает сокровенная энергия души. Вот почему следует согласиться с утверждением, что, «хотя догматы Православия Андрей Платонов не исповедывал», они были его «безмолвной тайной» [14]. На этой же духовной основе осознается та свобода внутренних человеческих состояний, то «торжество православия» (52), что уходит из жизни. Одновременно исследуется псевдорелигиозная идеология, призванная трансформировать старый национальный миф, точнее, влить в него иные, чуждые смыслы. В духе легенды о мудром и праведном правителе рисуется в романе образ пролетарского вождя: «<...> есть далекое тайное место, где-то близ Москвы или на Валдайских горах <...>, называемое Кремлем, там сидит Ленин при лампе, не спит и пишет» (234).

Вместе с развитием темы сердца роман обнаруживает все большую бытийную глубину. Усиливается религиозно-символическая интенсивность повествования (чего только стоят чевенгурские хоругви-символы – лозунги, развешанные на деревьях и содержащие формулы исповедания новой веры). Правда, внутренние переживания героев намечены пунктиром и часто замещаются образным словом с готовым смыслом. Через эти символы-смыслы, имеющие многовековую родословную, в роман проникает христианская метафизика сердца. Чисто по-платоновски, с проникновенно-трогательной интонацией, повествуется о стихийной неустойчивости «душевных бедняков», о динамике роста и падения человеческой личности. Запечатлевая переход от православной веры к ложному мифу новой действительности, писатель находит в них отдельное и общее. «Для ума все в будущем, для сердца все в прошлом», – разъединяет он два мировосприятия, два ориентира человека, чтобы тут же дать им объединиться. Утопическое нетерпение мечтателей-пролетариев смыкается у него с нравственным опытом, приобретенным в истории. Этот парадоксальный

синтез понятен в свете универсальности христианской этики. Сын Божий для сознания старых чевенгурцев, отмеченного влиянием христологического мифа, – долгожданный Странник и Искупитель : «Мы ждали Иисуса Христа, а он мимо прошел: на все его святая воля!» (179). Для большинства строителей Мира-города и самого Платонова Бог – это не Саваоф, нарисованный под куполом чевенгурской церкви, а «окончательно побратавшийся со всеми людьми человек» (194). В своих записных книжках писатель разовьет эту мысль: «Он рассеялся в людях, потому что он бог и исчез в них, и нельзя быть, чтобы его не было, он не может быть и вечно в рассеянности, в людях, вне себя» [15].

Поступки и душевно-эмоциональные состояния героев романа Платонов соизмеряет с новозаветным преданием. Из него моменты земных страданий Богочеловека, осмысляемые заново, переносятся в образную ткань «Чевенгура». Тем самым универсальное время сливается с линейным, историческим. Это дает писателю возможность рассказать о России, переживающей апокалипсическую трагедию в формах самой народной мысли.

Все бытийные реальности, служащие Платонову ступенями художественного познания, – народ, земля, сокровенный человек – опосредуются центральным этнокультурным мифом о пути к Истине. Он содержит в себе евангельское : «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). В «Чевенгуре» данный архетип русской жизнестроительной идеи представлен в виде одиссеи человеческого сердца, «путешествия с открытым сердцем». Подзаголовок романа прямо указывает на ценностный критерий человеческой природы. Человек определяется у Платонова по умению хранить сердце от соскальзывания в область тьмы и пустоты – духовного падения. Сердце у него – реальный символ существования человека в поврежденном мире. На пути от рождения к смерти и воскресению личность сверяет свои действия с «высокой точной работой сердца» (102). Принцип христианской этики – жить по указаниям сердца и души – лежит в истоках духовного странствия народа посреди родной земли в поисках райской прародины. Народ у Платонова в значительной мере есть единый организм. Собирательный образ сближается с понятием Души человечества (мифологема Души мира из ранней платоновской публицистики). Миф о выборе истинного пути связывает персонафицированных носителей общей идеи : богомольцев и мастеровых-пролетариев, «прочих» и «степных большевиков» – странников Платонова, «рассеивающих на своем ходу тяжесть горюющей души народа» (71). По логике художественного синтеза часть и целое объединяются. Сердце олицетворяет не столько внутреннее «я» героя, сколько весь совокупный народный организм: «у всех одна профессия – душа, а вместо ремесла мы назначили жизнь» (287).

Для наших размышлений интересен способ снятия оппозиции «жизнь–смерть» в одноактной пьесе Платонова «Голос отца» («Молчание»

– 1937–1938). В ней один из эпизодов «Чевенгура», когда юный Дванов приходит на могилу отца и роет себе пещерку, развернут в мистическую картину. В отличие от романа, между сыном и умершим отцом завязывается диалог. Отец говорит через сыновье сердце. На вопрос: «Но где же ты теперь, отец?» – следует недвусмысленный ответ: «Я в твоём сердце и в твоём воспоминании – больше меня нигде нет» [16]. Как видно, происходящее дается в литургическом (реально-символическом) пространственно-временном измерении, о котором речь уже шла. Сердце превращается в точку духовного пространства, где встретились прошедшее (смерть) и настоящее (жизнь). Бывшее не умерло, не исчезло без следа. Духовная личность отца буквально, а не иносказательно воплотилась в сердце сына. Так может быть разрешена проблема взаимосоотнесенности жизни и смерти у Платонова, ставшая камнем преткновения для литературоведов. Объясняется ирреальная (в рамках обыденного разума) встреча живого и мертвого существ тем же отсутствием четкой грани между мирами – видимым и невидимым, которое присуще религиозным представлениям.

Принимая внутреннюю жизнь сердца как осознание опыта отношений двух уровней реальности, Платонов подходит к одной из кардинальных идей христианской антропологии – понятию о «потанном сердце». Приоритет внутреннего человека в его сердечной глубине изначален для библейской традиции: «Глубоко сердце (человеку) паче всех, и человек есть, и кто узнает его» (Иер. 12:9). Концепция «глубины человеческого сердца» проявляет аутентичную принадлежность русской литературной классике и философии, вплоть до Ф. Достоевского и И. Ильина. Платонов обратился к ней, зная все стороны внутреннего пути человека, теряющего нить преемственности. В построенной на страницах «Чевенгура» системе образов сердца он исходил не только из внешних источников. Лишь однажды вырвалось у писателя пафосное восклицание: «О сердце, сокровище моего горя!» [17]. Тем не менее, мы полагаем, что «сердечная мысль» Платонова основывается и на личном духовном опыте.

С темой сердца христианство связывает, собственно, основное содержание вероучения. Патристика и богословие, придерживаясь библейской трактовки, видят в нем жизненный источник, «вместилище умной природы», орган религиозного духа, средоточие познавательных и нравственных сил личности. Первые отечественные труды по христианской философии насыщены размышлениями о сердце. Начиная с XVI века (Нил Сорский) они заняли прочное место в духовном писательстве. Исихастское учение о сердечном делании составляет обязательную часть аскетических сочинений и молитвенной практики. Его влияние ощутимо в народной религиозности, а также в высших проявлениях национальной культуры: у Андрея Рублева и Дионисия, духовных писателей и православных подвижников. Мыслитель-странник

Г. Сковорода отстаивал библейский взгляд на значение сердца: «Глава в человеке всему – сердце человеческое. Оно-то и есть самый точный в человеке человек» [18]. Поддерживается это воззрение Игнатием Брянчаниновым и Феофаном Затворником. Роли и месту сердца в религии посвящены обобщающие исследования русских религиозных философов XX столетия [19].

Вдохновенным истолкователем значения сердца для христианина был Тихон Задонский, с которым сближают Платонова семейные устои. В памяти воронежцев святитель остается в качестве учителя духовной жизни. Труды еп. Воронежского и Елецкого выходят с 70-х годов XVIII и на всем протяжении XIX века большими тиражами. Многие его послания и увещания рассылались в списках, выпускаются в виде брошюр и на отдельных листах. По свидетельствам современников, они были любимым чтением в православной среде. Славу церковного писателя укрепил иноческий подвиг. Поэтому факт почитания задонского подвижника в семье Климентовых вполне достоверен. В своем раннем рассказе «Иван Митрич» (1921) Платонов, не нарушая общего нерелигиозного контекста, направляет своего героя «в монастырь к угоднику божию Тихону: ибо святость его велика, а в храмах Бога благолепие, экономия и порядок» [20]. Принимая во внимание возможность знакомства Платонова с наследием святого, приведем несколько мест из главного сочинения Тихона Задонского «Об истинном христианстве», поскольку они значимы для наших размышлений.

В главе «О сердце человеческом» привлекает внимание выразительный художественно-рефлексивный образ. «Слово и дело внешнее есть вестник и свидетель внутреннего человеческого состояния», – скажет богослов, словно предваряя платоновскую творческую находку – появление в «Чевенгуре» ангела души, «маленького зрителя» (90). Список сердечных предикатов (§33) заканчивается у Тихона выводом: «<...> чего на сердце нет, того и в самой вещи (действительности, – А. Д.) нет» [21, 110]. В его речи переплетены тонкая мысль и пастырская интонация. К ним надо прибавить ясный и простой язык, доходящий до афористической отточенности. Г. Флоровский отмечал дар художественного слова и «легкое чувство странника и пресельника», которые сопутствовали поэтичности стиля христианского философа. У него последовательно различаются «естественное» и «нравственное» понятия сердца: первое у всех одинаково, во втором смысле – равенство между людьми невозможно. Далее он пишет о двуликости, «двоесердии» человека, о языке как орудии сердца и связи частей тела с его центральным органом. При этом православный мыслитель предлагает исходить из принципа *глубины* сердца, поверяемой искушениями и страданиями. Испытание духа «есть зеркало, через которое смотрим в сердце наше и рассматриваем, что в нем имеется; иначе познать не можем, так глубоко» [22, 98].

Здесь – исходный пункт учения Тихона Задонского и всей христианской мысли о сердце. Подобным образом оно понимается во многих памятниках патриотической аскетики и богословских сочинениях. Поэтому мы не хотим подтягивать Платонова к религиозно-философским прозрениям лишь одного православного апологета. Однако пройти мимо совпадений, имеющих для исследователя некоторого рода ценность, было бы неправомерно. Очевидно определенное сходство двух стилей – морально-риторического и мифопоэтического. При этом именно большая или меньшая рефлексивность и определяет их различие. Нельзя не видеть и объединяющих черт, вызванных укорененностью в общем фонде христианской мысли. Оба типа смыслополагания соотносятся со значимой системой постоянных образов и идиом. Платонов находит в ней готовую форму обобщения – словообраз, содержание которого уже задано, развивает его и перерабатывает. Важны и собственно содержательные моменты. Прежде всего, мы имеем в виду концепцию *глубины* человека и сердца как его символа.

С предлагаемой позиции по-иному истолковывается смысл платоновского понятия «сокровенный человек». Славянизм «потаенный» (в русском переводе Нового Завета – «сокровенный») в большинстве случаев имеет значение «глубокий». Такое чтение встречается, например, у П. Юркевича, положившего начало философскому изучению в России проблемы сердца и его роли в человеческой жизни. По его словам, «<...> в человеческой душе есть нечто первоначальное и простое, есть *потаенный сердца человек*, есть *глубина* сердца, которого будущие движения не могут быть рассчитаны по общим и необходимым условиям и законам душевной жизни» (23). Поставленные рядом понятия «потаенный» и «глубина» («Голубая глубина» – название первого и единственного поэтического сборника Платонова) совершенно явным образом оказались соотносенными с исходным значением, устанавливаемым Святым Писанием. Идея непознаваемой, доступной лишь Создателю и Сердцеведцу глубины человеческого сердца кристаллизуется вокруг его сакральной сущности. Действительно, истина о человеке залегает на самом дне сердца. И идти к ней можно только *внутрь* и в *глубину*, где и пребывает «Ведающий сокровенное» (Дан. 13:42).

Платонов далек от того, чтобы оперировать исключительно сложившимися словоформами, превращать живой религиозный язык в игру смыслами. Переходя от одного сердечного чувства к другому, он описывает психодуховные кульминации личности. Сосредоточенность на деятельности сердца меньше всего носит самодовлеющий характер. Отрыва от бытийной и бытовой стороны действительности нет и не может быть. Происходящие во внутреннем мире человека процессы изображаются пластично : как самая подлинная реальность. Они даны так наглядно, что отпадает необходимость метафоры. Отсюда осязаемая зри-

мость душевного состояния, явленная через мифологему «механическое сердце»: «Что-то сверлило внутри, словно скрежетало сердце на обратном, неправильном ходу» (41). Эффект художественного познания достигается путем непосредственной интуиции. Ассоциативные переходы и длительные дискурсивные звенья опущены. Сердце берется сразу и целиком, как символическая константа со множеством значений, но точная и понятная в каждой конкретной ситуации. Работа сердца высвечивает глубинное содержание бесконечно повторяющихся взлетов и падений человека. Если же «человек живет целым на свете, уже того достаточно, чтобы он стал источником сердечного покоя и терпения для прочего человека, его высшим веществом и богатством его скудости» (334).

Для Платонова, как и для христианских философов, «сердце – не аллегория, а тавтология» [24]. И в этом качестве платоновский образ соответствует потребностям мышления, которое рассматривает личностный мир как нечто недоступное поверхностному взгляду и одновременно указывающее на его потаенную сущность. При всех смысловых отношениях неизменной остается философско-обобщающая сила данного заглавного элемента эстетической системы Платонова. Сердце – категория объяснения и оценки, но и живая первоначальная реальность, связующая личность с миром и историей. Еще одно преломление она получает в историософских построениях писателя. Символически звучащая в романе тема России как вечного сада, который возделывается неумело и поспешно, также отсылает нас к сфере сердца. Погружая свой основополагающий символ в исторический контекст, автор «Чевенгура» не завершает его формирования. На первом плане – особый резонанс, скрепляющий «сердце» с другими мифологемами. «Советская Россия – неимущая, безжалостная к себе родина <...>. На ее «скучных полях» люди «с терпеливым страданием сажают сад истории для вечности <...>. Но садовники, как живописцы и певцы, не имеют прочного полезного ума, у них внезапно волнуется *слабое сердце* (выд. нами, – А. Д.): еле зацветшие растения они от сомнения вырвали прочь и засеяли почву мелкими злаками бюрократизма; сад требует заботы и долгого ожидания плодов, а злак поспекает враз, и на его рощение не нужно ни трудов, ни затраты души на терпение» (320). По форме и насыщенности смыслом этот отрывок напоминает новозаветные притчи (о сеятеле, о семени, растущем незаметно). Судьба России символизирована в концентрированных образах, исходящих из единого источника. Философская глубина взгляда на настоящее обусловлена способом его выражения: одно переходит в другое. Так проявляет себя символизирующее сознание. Мы вновь сталкиваемся с авторской мифопоэтической рефлексией.

Если философы основываются на последовательной логике, связи базисных посылок и выводов, то Платонов минует эту стадию. Отсюда – из-

вестные прямления, передача смысла «без ясной мысли, без сложности слов» (41). Для «философии сердца» создается новое семантическое поле.

Традиционные понятия переформированы с учетом изменившейся исторической почвы и, напротив, прежние онтологические схемы оберегаются от разрушения. Из этой тесной связи образуется содержательное высказывание. Вследствие того, что Платонов применяет старые лексемы в новой системе жизненных связей, неизбежны смысловые сбои и колебания («скрижали ревзаповедника», «сельский молебен в честь избавления от царизма», «живой бог» слободы Петропавловки, «Карл Маркс как чуждый (!) Саваоф» и т. п.). Сюда же относятся «юродивость» фразы, смысловая неоднозначность речи и свобода народного словотворчества. Они-то и являют платоновский «тихий сокровенный голос сердца», обнаруженный критикой еще в 1930-е годы. Понятно, что он не мог совпадать с идеологическим и интеллектуальным содержанием эпохи.

Платоновский текст растет через детали, почерпнутые в христианских источниках – канонических и претворенных в русле народной легенды, а также в опыте их освоения. Продолжает жить и оформляться в своем содержании образ сердца. Несмотря на тесную связь с предметной стихией, он основан на моментах духовного акта, на внутренней погруженности человека. Более того, под эти основания может быть подведено «сердечное делание» христианских подвижников – исихастов. Движение души у платоновских персонажей принимает форму согласования ритмов сердца и дыхания. Героям Платонова необходимо пропускать через себя горы воздуха, «который нужно превращать в свое дыхание и сердцебиение» (50), стараться, чтобы сердце не потеряло «точность дыхания» (231).

По описаниям аскетических уроков о внутренней брани можно составить картину сведения ума в сердце как пути к самопознанию. Работа «переустройства души в состояние открытости» [25] является ядром святоотеческого учения о человеке. Не касаясь всех этапов этого сложного процесса, остановимся на его сути. Для нас важен итог очищения и трезвения сердца. В результате всех трансформаций ум сведен к сердцу. Тогда духовному подвижнику предстает видимой соотносительность двух планов бытия – эмпирического и вечного, «открывается то, что доступно умному усмотрению человека» [26]. Основное в умном делании – концентрация на умоперемене, на возможности преодолеть нестройность и разделение психики и соматики, чувств и воли. Григорий Палама, придавший окончательную форму исихастскому учению, назвал собирание ума к сосредоточенности в самом себе «умозрительным молчанием». Указанной способности человека он отводит главенствующее место. Человек – «целый лучший мир в малом», связав ум и сердце, «пользуется воображением, суждением и мышлением, как бы посредствующими узлами, соединяющими ближайшее и крайне отдаленное <...>» [27]. Таким

образом, человеческая личность и вселенная соответствуют друг другу и примиряются : первая – в ее достоинстве, а вторая – в своей величине.

Русская душа, с ее смутным беспокойством и тягой к открытому пространству, находится в непрестанном движении. Платоновские герои также всегда в пути, потому что их сердце не расположено к внешнему покою: «У каждого, – пишет Платонов, – даже от суточной оседлости в сердце скоплась сила тоски, поэтому Дванов и Копенкин боялись потолков хат и стремились на дороги, которые отсасывали у них лишнюю кровь из сердца» (113). Это путь странника по бескрайним просторам России. Это устремление в Задонск, в Саровскую пустынь или Свято-Троицкую Сергиеву лавру, поиски Небесного Града. Неслучайно опыт постижения глубин человеческого сердца и умной молитвы пересекается с идеей странничества. На расколотое национальное сознание тех лет, когда создавался «Чевенгур», воздействуют обе традиции. Странствование сливалось с умно-сердечной молитвой у тех, кто пытался сохранить православную веру в расцерковленной стране и за ее пределами. У Платонова они воплотились в духовно-достоверное «путешествие с открытым сердцем». Платоновский образ-синтагма охватывает все пространство русской души, высвечивая самобытность ее исторического склада.

Стремление автора «Чевенгура» ставить вопросы «по сердцу», сопровождается показом внутренних перемен в человеке. Несомненная связь мысли и чувства реализует себя в целостном духовно-телесном действии. Причем сердцу и уму придано не одинаковое значение. Слова, жесты и поступки платоновских героев порождаются сердечной силой. Сосредоточенная в сердце воля понуждает их к добру, к братолюбию. Однако, как и в аскетической практике, разум уступает сердцу главенствующее место. Внешний мир первым открывается глубокому сердцу. Лишь после этого вступает в права понимающее сознание. Чевенгурский пролетариат вообще освобожден от «мучительства ума» (265): только сердце остается «отсечкой переходящей жизни» (303). Общее у Платонова с христианскими подвижниками то, что ум оставляет позицию внешнего наблюдателя. Платоновское сведение ума к сердцу пересекается с принципом аскетической практики. Он подробно описывает согласованное течение чувства и мысли. Его задача – «давать жизнь созерцательной половине души» (114). Движение от инстинкта к осознанному слову разбито на отдельные стадии. В нем равно участвуют как телесное, так и психическое : «<...> во всяком случае, сначала происходит не мысль, а некоторое давление темной теплоты, а затем она кое-как выговаривалась, охлаждаясь от истечения» (261). Такое описание внутренних процессов может полностью уместиться в подвижнический опыт.

Душевную драму личности Платонов изображает как последовательное нисхождение ума (сознания) в «сердечное место». Пропустив мысль через «чистилище сердца», платоновский протагонист переводит ее в

понятия, в термины-«тернии» (122), которые выговариваются с трудом. Облечь молчание ума в одежды слова – почти непосильная задача для «невегласов» Платонова. Без сердечной поддержки частицы «первородной силы молчаливого ума, тоскующего в своем черепе» (154), застывают в одиночестве и забвении. У «прочих» – платоновских людей-сирот – «ум и сердечно-чувственная заунывность исчезли, как высшие признаки, за недостатком отдыха и нежнопитательных веществ» (253). В противоположность христианскому взгляду на человека, писатель прикладывает к психическому строю личности социальные мерки (сердце – «рабочий человек»). Но близки цели изучения внутреннего мира: через «сердечное молчание», центрирование сознания в сердце дать новый (энергичный) образ человека. Более того, в самой модели взаимообусловленной работы ума и сердца, в ее механизмах и принципах, есть поразительные совпадения. Понятно, что общих различий гораздо больше. Платонова разводит с аскетикой художественный вымысел, склонность наделять ипостасным единством человека и вещи, природные объекты. В то же время он, выстраивая картину внешней и внутренней активности личности, дополняет интуицию тактикой безмолвия, ухода от речи. Концентрация бытийного смысла происходит в центре человеческого существа.

«Дванов опустил голову, его сознание уменьшилось от однообразного движения по ровному месту. И то, что Дванов ощущал сейчас как свое сердце, было постоянно содрогающейся плотинкой от напора вздымающегося озера чувств. Чувства высоко поднимались сердцем и падали по другую сторону его, уже превращенные в поток облегчающей мысли. Но над плотинкой всегда горел дежурный огонь того сторожа, который не принимает участия в человеке, а лишь подремывает в нем за дешевое жалованье. Этот огонь позволял иногда Дванову увидеть оба пространства – вспухающее озеро чувств и длинную быстроту мысли за плотинкой, охлаждающейся от своей скорости. Тогда Дванов опережал работу сердца, питающегося, но и тормозящего его сознание, и мог быть счастливым» (134–135). «Стой же над сердцем твоим, внимая чувствам» [28], – призывает анахорет. Образная иллюстрация душевной глубины у Платонова тождественным звучанием соотносится с сутью подвижнических наставлений. Как и в мистико-богословской доктрине, где ум «сначала восходит в безмолвие, а затем нисходит в слово» [29], демонстрируя свою универсальную сущность, преодолена антитеза вербального и невербального,

У Платонова сердце объединяет все психофизические реакции. Единая умно-сердечная энергия направлена к отдельному органу тела: голове, рукам или горлу (напомним, что платоновские простецы-мыслители помещают душу в горло человека). Чаще всего это происходит в момент наивысшего эмоционального подъема, как, например, во время захвата Дванова анархистами, когда «сердце поднялось к горлу» (82). Перемены в

каждой из телесных частей дают представление о том, что совершается в эту минуту в сердце. Даже «по одной жиле, похожей на дерево, можно чувствовать, как бьется где-то сердце, с напором и с усилием прогоняя кровь сквозь узкие обваливающиеся ущелья тела» (21). Здесь мы еще раз попадаем в сферу синтезирующего мышления. Аналогия «человек-дерево» – константа всего православного мистико-аскетического миропредставления.

Сочетание ума с сердцем в платоновской антропологии связано с рассмотрением всего личностного строя персонажа. И все же, согласно взгляду религиозного философа, «сердце не переносит раз и навсегда всего духовного содержания в эти душевные формы (состояние аффекта, сна, – А.Д.); в его глубине, недоступной анализу, всегда остается источник новой жизни, новых движений и стремлений, которые переходят за пределы конечных форм и делают ее способной к вечности» [30]. Рискнем вслед за автором статьи о богословских аспектах священнобезмолвия назвать настоящий род мышления «мифо-поэтическим» [31]. Правда, его смущает само слово «миф». В обыденном сознании оно соединяется со словами «вымысел» и «фантазия», с полетом человеческой мысли, а не самодостаточной реальностью.

Основным элементом художественной системы Платонова выступает собственная мифология, развернутая через символические мотивы возвращения к истокам человеческого рода, к отцу (сниженная конфигурация Бога-отца), к исходному смыслу миробытия. Перекрываются все они идеей странничества. При этом странничество у Платонова, минуя стадию «русского большевистского пешеходства» (284), перерастает в общее, надисторическое движение души народа по пути к Истине. Странствующая душа – обобщенное представление Платонова о русском человеке. Оно воплощается в психологически точных типах юродивого, «душевного бедняка», «степного большевика» и мастера, создающего «то изделие, которое волнует любое сердце, которое делает человека добрым» (11). Странствует и страдает, очищаясь в кровавом искуплении – нашей истории, само «сердце народное». В «Чевенгуре» – первом большом романе писателя – образно-символический пласт, рассмотренный выше, переоформился в авторскую мифологию вечного странствия «горюющей души» России. Свои основные художественно-философские идеи Платонов объективизирует за счет смыслов, заложенных в народно-христианских источниках, а также в сочинениях аскетов и духовных писателей.

Сердце в своей двусмысленности, т. е. как понятие «духовно-символическое и реально-телесное» (Б. Вышеславцев), стало важнейшим образом поэтики и художественной гносеологии Платонова, той сущностью, что объединяет человека: его тело, душу и дух. Представление о сердце, которое сложилось внутри его произведений, не предшествует самой

действительности, а складывается на основе ее познания. Только в равноправном движении мысль и предмет мысли могут совпадать. В их единстве являет себя художественный мир Платонова – творимое им пространство идей, форм и отражений человеческих поисков вселенского смысла.

Как видим, в идее сердца Платонова есть содержательная духовно-символическая сторона. Еще ранние платоновские заметки «В полях» (1921) заключали в себе эти потенции, раскрывшиеся в годы творческого подъема. По ним уже можно было судить, что всеохватным образом и понятием Платонова является «сердце». В эту идею он привносит значение вечности, связанной с «великой, невероятной любовью в сердце». Тут явно предвосхищается то, что позднее стало очевидностью, творческой и жизненной установкой писателя: переносить в свои произведения умение «поговорить с людьми и увидеть между ними того, вспыхнувшего в сердце человека». При посредстве реалистической символики сердца писатель утверждает свою духовно-эстетическую позицию. Она заключается в открываемой ею *глубине* смиренного и кроткого человеческого сердца, «горении сердца о всем творении». На этой основе у Платонова осмыслен и оправдан его главный герой – «сокровенный сердца человек» (I Петр. 3: 4).

1. Семенова С. Г. «Идея жизни» у Андрея Платонова // Платонов А. Взыскание погибших. Повести. Рассказ. Пьеса. Статьи. М., 1995. С. 19.

2. См.: Дырдин А. А. Изображение человека и христианское предание у А. Платонова: мифологема «сошествия во ад» // Человек в культуре России. Материалы V Всероссийской конференции. Ульяновск. 1997. С. 81-83.

3. См.: Хьюбнер К. Истина мифа. – М., 1996. Интерпретацию мифа как особой исторически ценной формы человеческого опыта см. в исследованиях А.Ф. Лосева, Э. Кассирера, М. Элиаде и др.

4. Бочаров С. Г. «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма. В 2 т. – М., 1971. Т. 2. С. 311.

5. Ильин И. Сущность и своеобразие русской культуры // Москва. 1996. №1. С. 183. Курсив здесь и далее И. Ильина.

6. См.: Дырдин А. А. Психологизм романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Problemy psychologizmu w literaturah wschdniosłowiańskich. – Zielona Góra. 1991. S. 237–246.

7. См.: Платонов А. Размышления читателя. Литературно-критические статьи и рецензии. – М., 1980. С. 13-14, 35-36.

8. Преп. Максим Исповедник. Вопросыответы к Фалассию. 55. Цит. по : Урс фон Бальтазар. Вселенская литургия. Преподобный Максим Исповедник // Альфа и Омега. –1998.– № 2 (16). – С. 131.

9. Карасев Л. В. Движение «по склону». Вещество и пустота в мире А. Платонова. // Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М. : РГГУ, 1995. С. 78.

10. Цит. по: Архимандрит Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы. – М.: Паломник, 1996. С. 420.

11. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995. С. 173.

12. Лосев А. Ф. Указ.соч. С. 179.

13. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – Париж. 1982. С. 401
14. Антонова Е. «Безвестное и тайное премудрости ...» (Догматическое сознание в творчестве А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып 3. М, 1999. С. 40–41.
15. Платонов А. Из неопубликованного. Рассказ. Сценарий. Наброски. Записи. /Публ. и сост. М. А. Платоновой. Вст. ст. и коммент. Н. В. Корниенко // Новый мир. – 1991.– № 1.– С. 153.
16. Пьеса А. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста – история замысла / Публ., вступ. ст. и коммент. А. А. Харитоновна // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов–А. Платонов– Л. Леонов. – СПб, 1995. С. 419.
17. Платонов А. Деревянное растение. – М. 1990. С. 35.
18. Скворода Г. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т.1. С. 341.
19. См., например: Вышеславцев Б. Значение сердца в религии // Путь. – 1925. – №1.– (сентябрь). – С. 59–79.
20. Литературная газета. 1991. № 3. 23 января. С. 12.
21. Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Изд. 5-е. – М., 1889. Т.2. С. 109.
22. Творения св. Тихона Задонского. Т.2. Гл. «О духовной мудрости».
23. Юркевич П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия // Юркевич П. Д. Философские произведения. – М., 1990. С. 89. Курсив П. Д. Юркевича.
24. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Т. I. (1). – М., 1990. С. 268. Тавтология – неологизм Ф. В. Шеллинга.
25. Хоружий С. С. Аналитический словарь исихастской антропологии // Синергия. Проблемы аскетики и мистики Православия. Научный сб. под ред. С. С. Хоружего. – М., 1995. С. 95.
26. Архимандрит Киприан (Керн). Указ. соч. С. 340.
27. Беседы (омилии) св. Григория Паламы. – М., 1993. С. 130.
28. Преп. авва Исая. О хранении ума : 27 глав // Добротолюбие. М., 1895. Т. 1. С. 457.
29. Прот. А. Геронимус. Богословие священнобезмолвия // Синергия. С. 151.
30. Соловьев В. С. О философских трудах П. Д. Юркевича //Юркевич П. Д. Философские произведения. С. 564–565. Курсив В. С. Соловьева.
31. См.: Синергия. С. 152.
32. Платонов А. П. Чутье правды / Сост. В. А. Верина; Предисл. и примеч. В. А. Чалмаева. – М., 1990. С. 175.

§ 3. СЛАВЯНОФИЛЬСКИЙ ПОДТЕКСТ РОМАНА «ЧЕВЕНГУР»

Более ста лет назад Н. Н. Страхов в книге «Бедность нашей литературы» проницательно заметил: «<...> первая наша бедность есть бедность сознания нашей духовной жизни» [1]. И далее именитый литературный критик делает следующий вывод: «Таким образом, чувство нашей духовной бедности, при обыкновенном ходе дела, порождает у нас явления, не подстрекающие и усиливающие наше развитие, а, напротив, такие, которые его задерживают и подавляют. По евангельской притче о талантах, всякому имеющему дается и приумножится, а у неимеющего отымается и то, что он имеет. Будучи бедны духовной жизнью, мы, в то же

время, оказываемся бедными ее сознанием, уважением к ее явлениям и чувством собственной ответственности» [2].

Имея в своей культурной истории великих мыслетворцев, мы действительно бедны пониманием их воздействия на развитие всей последующей отечественной культуры, ее духовной, художественной и философской частей.

Русская словесность всегда была образным свидетельством самостоятельного типа мышления, вариантом национального (соборного) самосознания. «Вообще русская литература была реалистической совсем не в том внешнем смысле, который ей приписывали наши поверхностные критики. Она была реалистической в смысле религиозного, онтологического реализма, видения глубочайших реальностей бытия и жизни» [3], – писал Н. Бердяев. По его словам, тесные отношения между русской философией и словесностью проявляется в том, что они были «ранены христианской темой». «Соединение муки о Боге с мукой о человеке делает русскую литературу христианской, даже тогда, когда в сознании своем русские писатели отступали от христианской веры» [4].

Истоки самобытного отечественного самосознания складываются в недрах славяно-христианского направления – в славянофильской идеологии [5], которая берет свое начало с сочинения А. Хомякова «О старом и новом» (1839). Исходная мысль славянофилов состояла в признании национальной самостоятельности, собственного исторического опыта. Первый тезис славянофильства – «<...> духовная личность народа может выражаться только в формах, созданных ею самой» [6]. Славянофилы-классики (А. Хомяков, И. Киреевский, Ю. Самарин, Константин и Иван Аксаковы) создали собственную концепцию истории Востока и Запада, развивая доктрину особого пути России в направлении полного воплощения ее исконных начал. За этим убеждением следовала идея соборности, которая определяла особый тип общественной системы: скрепленное единой духовностью народное бытие.

Славянофильская философия закрепляется в идейных исканиях русских писателей. Наша литература XIX столетия во многом обязана ей обретением национального своеобразия. Наполнив темой соборности прозу Достоевского и Лескова, лирику Тютчева, славянофильское учение перешло по спирали истории в век революций и духовных катастроф.

Славянофильское умозрение породило не только теорию культурных типов Н. Данилевского, литературную критику Н. Страхова и свое основное ответвление – почвенничество. Оно затронуло глубоким влиянием Н. Федорова [7], П. Флоренского [8], В. Розанова. Жизнепонимание славянофилов, окрашенное религиозной философией начала XX века в эсхатологические краски, отразилось не только в литературе русского зарубежья, но и в российском литературном процессе после 1917 года. Русская литература советского периода соизмеряет свои нравственные устремления с внешне чуждыми ей духовными ценнос-

тями, включая и религиозные аспекты национального самосознания. Литература, которая нарождалась в результате революционного взрыва, наследует духовные заветы классики, вбирает в себя «соборный образ» русско-православной культуры, ее христианские начала. Далекое еще не осмысленная с этой стороны послеоктябрьская словесность все более предстает преемницей традиции «цельности жизни», «живого и цельного зрения ума», «хоровой личности».

Философская проза А. Платонова – литературно-мыслительное явление XX века, стоящее в непосредственной близости к славянофильским духовным мотивам [9]. Создатель «Чевенгура» находится в том основном векторе русской духовности, который обусловлен влиянием мировоззрения славянофилов.

До сих пор в работах о Платонове изучение славянофильской темы уступает по масштабу исследованиям других мировоззренческих течений и систем, близких его эстетике, бытийным взглядам. Называются десятки имен деятелей русской культуры, мыслителей, ученых, писателей иных стран и народов, но мало кто из литературоведов обращается к духовному наследству основателей самобытной отечественной философии. В лучшем случае можно говорить о наблюдениях, уместившихся на одной странице. Отдельных исследований, которые были бы посвящены данной проблеме непосредственно, мне обнаружить не удалось. Тем не менее, материал, соотносимый с замыслом данной статьи, накапливается, прирастают знания о различных гранях связей писателя с «русской идеей», укорененной в православии. Из последних публикаций упомяну статьи орловского исследователя Б. Г. Бобылева «Андрей Платонов о русской государственной идее: повесть “Город Градов”» [10] и петербуржца В. В. Смирнова «Марксизм: время сновидений. Внутренние противоречия марксистского восприятия времени и их отражение в текстах Андрея Платонова» [11].

Обращаясь к произведениям Платонова, мы находим в них элементы славянофильской идеологии, сопоставимые с ее главными составляющими: цельность духа, сердца и бытия, любовь и соборность, выступающая в качестве мировоззренческого и нравственного принципа.

Как и славянофилы, писатель смотрит на мир в его объективной сущности, связывая духовное начало с природно-бытийным. «Свою будущую жизнь он раньше представлял синим глубоким пространством – таким далеким, что почти не существующим. Захар Павлович знал вперед, что чем дальше он будет жить, тем это пространство непережитой жизни будет уменьшаться, а позади – удлиняться мертвая растоптанная дорога. И он обманулся: жизнь росла и накоплялась, а будущее впереди тоже росло и простиралось – глубже и таинственней, чем в юности, словно Захар Павлович

отступал от конца своей жизни либо увеличивал свои надежды и веру в нее»*, – воссоздает Платонов особое чувство жизнепространства у чевенгурцев. «Как конец миру, вставал дальний тихий горизонт, где небо касается земли, а человек человека» (146).

Мыслью о взаимодействии этой интуиции с «географией» национального духа читатель подводится к соборному устроению, к приятию мира в пределах живого знания.

Образность и пристрастие к жизненным реалиям являются, по словам Ф. Гиренка узловыми признаками русского дискурса. «Русский дискурс состоит, по крайней мере, из нескольких элементов, – считает философ. – Во-первых, это национальные идиомы, смыслы, коренящиеся в пословицах, поговорках, сказках, притчах, прибаутках и т. д. Во-вторых, это язык, на котором говорили славянофилы и, следовательно, все тематизации этого языка. В-третьих, культурно-символические содержания, восходящие к православной вере. В-четвертых, русская философия — это рационализация крестьянского сознания». Здесь проявляются «те специфические особенности русского мировосприятия, содержание которых зафиксировано славянофилами» [12]. Специфика такого способа организации речевого события состоит в уходе от рефлексии, в созерцательности и символической емкости слова. С его помощью Платонов раскрывает сокровенную жизнь национальной души.

«Революция прошла, как день; в степях, в уездах, во всей русской глуши надолго стихла стрельба и постепенно заросли дороги армий, коней и всего русского большевистского пешеходства» (314). «Кончается моя молодость, – думал Дванов, – во мне тихо и, и во всей истории проходит вечер» (315). «– История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут, – сказал Дванов Чепурному.

– Это верно, – удивился Чепурный. – Как я сам не заметил! Поэтому вечером и птицы не поют – одни сверчки: какая ж у них песня! Вот у нас тоже – постоянно сверчки поют, а птиц мало, – это у нас история кончилась! Скажи пожалуйста – мы примет не знали!» (Там же).

Эти фразы сосредотачивают в себе платоновскую философию истории. Идея неторопливого «пешеходного» бытия, основанная на характерных чертах национальной идентичности (терпение, жертвенность, стойкость, общинность) выступает у Платонова атрибутом русской жизни. В ее свете истолкованы писателем трагические повороты народной судьбы. Тематизируются типичные для национального сознания жизнесмыслы, образуя единый символический ряд. В результате возникает единый образ. Народ представлен в «Чевенгуре» совокупным телом, целостным организмом — носителем исторической жизни, что сближает Платонова, например, с

* Платонов А. Чевенгур. – М., 1991, С. 57. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках.

Хомяковым, писавшим: «Истина, недоступная для отдельного мышления, доступна только совокупности мышлений, связанных любовью» [13].

Точно так же обстоит дело и с отношением писателя к фактам и лицам национальной истории. Вошедшие в платоновские тексты феномены странничества, утопических поисков земного рая, противоречивая оценка реформ Петра («Елифанские шлюзы»), интерес к сектантству как к своеобразной кладовой «народного духа» («Иван Жох») в главных очертаниях воспроизводят славянофильские представления.

Укажем на немногие, но принципиальные для нашей темы детали, соотносящим роман Платонова с контекстом славянофильства, с судьбами и умозрениями поборников русской культурной самобытности.

Е. А. Яблоков в обширном комментарии к «Чевенгуру» связал (вслед за Е. Толстой-Сегал) образ «самого последнего, нечитаемого и забытого сочинителя» Николая Арсакова с личностью Николая Петровича Аксакова (1848–1909) – доктора философии, богослова-историка, церковного писателя, канониста, позднего славянофила [14]. Однако этот религиозный мыслитель, автор замечательного православного сочинения «Духа не угашайте!» [15], соединивший славянофильство с религиозно-философским движением начала XX столетия, менее всех из блестящей плеяды Аксаковых подходит на роль прототипа платоновского сочинителя. Самым плодотворным периодом его литературной и церковно-общественной деятельности были 1880–1890-е гг. и несколько последних лет жизни (1905–1908). Н. Аксаков выступал со статьями, содержащими критические замечания в адрес старших славянофилов [16], поддерживая, главным образом, их веру в особую миссию России, отстаивая позицию «светского учительства». Основное в сочинениях Н. Аксакова – проблемы духовной сущности христианства и церковного самосознания, вопросы отношений между духовенством и мирянами. На позднем этапе творчества он стал членом особого присутствия при Святейшем Синоде, созданного для подготовки церковного собора, автором работ о христианских канонах и церковном праве.

Язык Н. Аксакова, простой и понятный, является образцом церковной публицистики конца XIX века, тогда как Арсаков у Платонова представляет иную языковую традицию: во фрагментах «чужого текста» в «Чевенгура» имитируется славяно-русский стиль, присущий, скорее, карамзинской эпохе: «Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волю созерцательной половине души». Или еще одна цитата из сочинения Николая Арсакова: «Пускай же как можно длительнее учатся люди обстоятельствам природы, чтобы начать свои действия поздно, но безошибочно, прочно и с оружием зрелого опыта в деснице» (137).

Со стороны семантики и синтаксиса, но особенно со стороны ценностей и идеалов, составляющих содержание высказывания,

арсаковский текст напоминает публицистику К. Аксакова. Проиллюстрирую сказанное фрагментом из его статьи в газете «Молва»: «Народ есть та великая сила, та живая связь людей, без которой и вне которой отдельный человек был бы бесполезным эгоистом, а все человечество – бесплодной отвлеченностью. Разъединяющий эгоистический элемент личности умеряется высшим началом живого союза народного, другими словами: великодушием общинного элемента. В общинном союзе не уничтожаются личности, но отрекаются лишь от своей исключительности, дабы составить согласное целое, дабы явить желанное сочетание всех. Они звучат в общине, не как отдельные голоса, но как хор » [17]. Переходя к страницам «Чевенгура», мы обнаружим тот же смысловой лад, подобный пафос мысли.

Со славянофильским мировидением мысль Платонова перекликается в главном: в попытках выделить коренной русский тип – тип народного правдоискателя, выразителя «духа народной жизни», носителя «веры как способности разума» (А. Хомяков).

Платонов являет в героях-странниках «хоровую природу» личности – органический народный тип, соотнося субстанциональные основы русского мировоззрения с его новым состоянием. В «Чевенгуре» он не только показал разные ипостаси национального характера, но и создал обобщенный образ представителя «православно-русского» направления мысли, соединяя имена и фамилии ранних и поздних славянофилов: братьев Аксаковых, Страхова, Данилевского, Лескова [18]. В нем персонифицирован строй славянофильского мышления. Фигуру выдуманного автора «Второстепенных людей» – книги, изданной, якобы, в 1868 году (в этом году Данилевским написана «Россия и Европа»), можно считать точным попаданием в цель сразу в двух значениях – собственно художественном и философском. Таким приемом Платонов рельефно выразил сокровенный смысл славянофильского учения об органическом развитии национальной истории. «Аксаков писал, что только второстепенные люди делают *медленную пользу* (курсив мой, – А. Д.). Слишком большой ум совершенно ни к чему – он как трава на жирных почвах, которая валится до созревания и не поддается покосу. Ускорение жизни высшими людьми утомляет ее, и она теряет то, что имела раньше» (137).

В контексте аргументов в защиту людей, «делающих медленную пользу», эту цитату можно понять в смысле закона сохранения запаса исторических сил, сформулированного Н. Данилевским в книге «Россия и Европа». В этом «катехизисе или кодексе славянофильства», как называл сочинение Данилевского Н. Страхов, встречаются рассуждения об исторических повторениях, очень похожие на изречения платоновского сочинителя. Данилевский видел причину отставания народа русского от народов европейских в его сравнительной молодости, «недавности вступления на поприще исторической деятельности». Автор теории

культурно-исторических типов понимал русскую историю как растущий организм, различая внешние, или органичные, добываемые из национальных корней силы. В духе этого взгляда выстраивается историософия платоновского Арсакова: «“Люди, – учил Арсаков, – очень рано почали действовать, мало поняв. Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волю созерцательной половине души. Созерцание – это самообучение из чуждых происшествий. Пускай же как можно длительнее учатся люди обстоятельствам природы, чтобы начать свои действия поздно, но безошибочно, прочно и с оружием зрелого опыта в деснице. Надо памятовать, что грехи общежития растут от вмешательства в него юных разумом мужей. Достаточно оставить историю на пятьдесят лет в покое, чтобы все без усилий достигли упоительного благополучия”» (137–138).

Не скрывается ли в заглавии арсаковского пятисотстраничного труда «Второстепенные люди» [19] мысль Н. Данилевского о старости Европы и молодости России? С точки зрения стареющей европейской цивилизации, русские и другие народы славянского культурно-исторического типа – «второстепенные люди». Им еще предстоит войти в поток всемирной истории, накопив культурную силу. У каждой цивилизации свой период «цветения и плодоношения», как писал Данилевский.

Особый характер русского исторического процесса, отстаиваемый славянофильской историософией, запечатлен в романе Платонова. После революции Россия обратилась из страны «иранства» [20] – страны земледельческой, свободной – в государство кушитского типа, в сталинскую железную империю. Произошла метаморфоза, обратная надеждам Хомякова, считавшего Россию духовно самостоятельной.

Платонов отчетливо проводит в «Чевенгуре» ту же линию: Чепурный « <...> не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре, – так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтобы заранее испытать красоту того света» (314). Историческая судьба нации, по Хомякову и Данилевскому, а также и по Платонову, зависит от неразрывной связи веры, истории, нравственного чувства народа. Не войдя в период «цветения», отрешившись от своей духовной суверенности, Россия вынуждена догонять другие страны, встраиваться в чужую культуру. В результате неожиданной метаморфозы мы вернулись в эпоху смуты.

Подобную логику отношений с историей содержат и слова лесного надзирателя, черпающего истину в забытых книгах. «Он искал советскому времени подобия в прошлом, чтобы узнать дальнейшую мучительную судьбу революции...». «“Откуда вы? – думал надзиратель про большевиков. – Вы, наверное, когда-то уже были, ничего не происходит без подобия чему-нибудь, без воровства существовавшего”» (317).

Славянофильская убежденность в неповторимом культурном призвании и духовной миссии своего народа определяет характер творческой философии Платонова. Будучи сложной и многогранной по структуре, она утвердилась на почве присущего славянофилам онтологического реализма.

Платонов обнажает в своем герое черты национального характера, изученные славянофилами в свое время. В пореволюционную эпоху они вновь открываются как составляющие народного мира. Возможно ли их сохранение в нашу эпоху с ее катастрофическим падением духовности и победой безнационального – стандартизированного – образа жизни? На этот вопрос и отвечает другой представитель философской прозы – Л. Леонов – своим итоговым романом «Пирамида» (1994).

¹ *Страхов Н.* Бедность нашей литературы. СПб., 1868. Цит. по: *Страхов Н. Н.* Литературная критика. Сборник статей. – СПб., Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. С. 44.

² Там же. С. 45.

³ *Бердяев Н.* О характере русской религиозной мысли XIX века//Н.А. Бердяев о русской философии. Ч. 2. – Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 24.

⁴ Там же. С. 26.

⁵ За представителями этого течения русской мысли 1840–1850-х годов закрепился крайне расплывчатый термин «славянофилы». Сами славянофилы предлагали несколько вариантов названия этой философской линии национального самосознания: направление «словено-православное», «славяно-христианское» (И. Киреевский), течение мысли, признающее «за русским народом *обязанность самобытного развития и право самостоятельного мышления*» (А. Хомяков), «русское воззрение» (К. Аксаков). В нашей статье славянофильство понимается как мыслительная традиция, выразившая себя в осознании самостоятельных начал отечественной культуры, выросшая из «религиозного опыта восточного православия, претворенного в русской душе» (Н. Бердяев). Сегодня исследователи все более склоняются к мысли о движении славянофильства к соборной идеологии, основанной на единстве целого ряда сфер – родовой, семейной, дворянско-бытовой, народной, общенациональной, церковно-православной. См. *Хоружий С. С.* Современные проблемы православного мирозерцания. Интернет-издание Вэб-Центра «Омега». – М. 2002 (<http://www.wco.ru/biblio/books/horuzhy2/Main.htm>).

⁶ *Хомяков А. С.* Полн. собр. соч. Т. 3. – М. 1990. С. 117.

⁷ «Федоров – последнее явление славянофильства, но в его лице старое в славянофильстве отмирает, и рождается новое, еще не бывшее. [Но] многое осталось в нем от старого славянофильства, и даже в преувеличенном виде», – подчеркивает Н. Бердяев. См.: Н. А. Бердяев о русской философии. Ч. 2. С. 55.

⁸ П. Флоренский в своем главном труде писал: «Читатель, вероятно, не преминет заметить значительного сродства теоретических идей славянофильства с идеями предлагаемой книги». См.: Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Т. I. (II). – М., 1990. С. 608.

⁹ В статье, посвященной книге С. Т. Аксакова с ее, по существу, «славянофильским» нравственным и эстетическим пафосом, Платонов особо выделил тему семейства, аксаковскую мысль «о семье как о чистой, великой силе, складывающей человека и предопределяющей его судьбу». См. *Платонов А.* Детские годы Багрова-внука// *Платонов А.* Размышления читателя.– М., 1980. С. 156.

¹⁰ *Бобылев Б. Г.* Андрей Платонов о русской государственной идее: повесть «Город Градов»//<http://www.ostu.ru/conf/soc2002/papers/bobylev.htm>

¹¹ *Смирнов В. В.* Марксизм: время сновидений. Внутренние противоречия марксистского восприятия времени и их отражение в текстах Андрея Платонова//<http://proekt-psi.narod.ru/mif5.htm>.

¹² *Гиренок Ф. И.* Советский дискурс//<http://fedorgirenok.narod.ru/Sprache/html>. См. также: *Гиренок Ф. И.* Патология русского ума. Картография дословности. – М., 1998.

¹³ *Хомяков А.С.* Полное собрание сочинений. Т. 2. – М., 1990. С. 283.

¹⁴ *Яблоков Е. А.* Указ. соч. С. 266.

¹⁵ *Аксаков Н. П.* Духа не угашайте! СПб., 1892. См.: *Аксаков Н. П.* Духа не угашайте! Изд-е 2-е, – М., 2002. Текст книги в Интернете: <http://maskuratov.narod.ru/Aksakov.htm>

¹⁶ См.: *Аксаков Н.* Критика начал и выводов так называемого славянофильства // Рус. курьер, 1886, 19 июня, 17 сент.; О старом и новом славянофильстве // «Благовест», 1891, №№ 22–23).

¹⁷ «Молва». № 9. 8 июня 1857 г.

¹⁸ Имя Лескова всплывает в связи с романом «Чевенгур» и в плане выбора фамилий для персонажей. Одного из второстепенных героев – предводителя отряда анархистов и автора «Приключений современного Агасфера» – Платонов наделяет фамилией Мрачинский. Сходную фамилию – Мрачковский – носит городничий в «Соборях» Н. Лескова Т.1. Собр. Соч. в 12-и т.– М: «Правда», 1989. «Фамилия от слова мрак. Ты, Господи, веси, когда-нибудь к нам что-нибудь от света придти станет!» Запись протопопа Губерозова 5 декабря 1849 года на прокладных страницах Церковного «Календаря» изданного в 1803 г. русским историком, митрополитом Киевским Евгением (Болховитиновым) (V глава. С. 96).

¹⁹ Количество страниц в книге Н. Арсакова указано в реконструированной В. Вьюгиным повести Платонова «Строители страны» – прототексте «Чевенгура» (См.: Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения. Публ., вступ. ст. и комментарий В. Ю. Вьюгина (Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. – СПб., 1995. С. 385).

²⁰ Хомяков писал о двух «коренных началах» человечества, основных этнообразующих центрах или формах религиозной жизни: «иранстве» и «кушитстве». Культура первого развивается под лозунгом духовной свободы, второго – «вещественной необходимости». По его убеждению, таковы стержневые разновидности человеческого мироотношения. См.: *Хомяков А. С.* «Семирамида» (Исследование истинности исторических и действительных) // *Хомяков А. С.* Соч. В 2 т. Т. II. – М., 1994. С. 188–229.

Глава III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД Л. ЛЕОНОВА В РОМАНЕ «ПИРАМИДА». ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ И ПОСТОЯНСТВО МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ

§ 1 РОМАН Л. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА» В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

«Пирамида» Л. Леонова (1899–1994) – вершинное достижение писателя, итог более чем семидесятилетнего творчества пути. Некоторые мотивы романа возникли еще на раннем этапе творчества. Так, в неопубликованной поэме «Земля» и в рассказе «Деяния беса Азлазивона» намечен образ сатаны, который восстает против Создателя. Прежде, чем

вылиться в окончательную художественную формулу, замысел эсхатологического повествования кристаллизовался в других произведениях Леонова. Одно из первых его звеньев – легенда о соперничестве Люцифера и Вельзевула, падении «черного» ангела в «Воре»: «Нонче в мире промеж собою борются Люципир и Бользызуб, а третьего ровно бы и нету» [1]. Будучи долгое время мифотемой творческого сознания Леонова, этот замысел был реализован на исходе жизни писателя – в 1994 году.

Как и во всех книгах писателя, в «Пирамиде!» сопрягаются два уровня структуры: фабульный и ассоциативно-смысловой. Оба плана дополняют друг друга. Причем второй пласт тесно связан с русской философской прозой XIX – начала XX в., вдохновленной христианской мыслью. Вообще говоря, здесь заложено множество идей-форм предшествующей культуры. У Леонова можно найти народно-религиозные элементы, образную переключку с «Божественной комедией» Данте и «Фаустом» Гете, и духовную напряженность романов-трагедий Достоевского. Различие состоит лишь в том, что леоновские герои общаются с надприродными существами не только в видениях, но и наяву, не покидая эмпирического мира. Оставаясь самими собой, они пытаются охватить сознанием едва ли не всю проблематику христианства. В гибельных обстоятельствах сталинской эпохи (действие романа отнесено к последнему предвоенному году) главные персонажи Леонова если не возрождаются в вере, то невероятно быстро растут в религиозном чувстве. К концу романа они достигают высоты подлинного откровения.

Подоплека изображенных в «Пирамиде» событий иррациональна. На московской окраине Старо-Федосеево, где издавна расположились некрополь с храмом, должно произойти примирение царства света и царства тьмы. Волей автора в свидетели этой несостоявшейся мистерии избираются бывший священник Матвей Лоскутов и его семья. Добро и зло воплощены на страницах романа не только символически. Они осязаемы, видимы и принадлежат к числу персонажей. Таким художественным приемом Леонов актуализировал старый богословский спор о природе сверхъестественных сил. Ангелоид Дымков и его антипод Шатаницкий – рефлексивно-мифологическая реализация этой сквозной темы раннехристианских и средневековых произведений. В последнем образе-кентавре объединились Сатанаил из гностического мифа и карамазовский черт. С ним в «Пирамиду» вошла враждебная человеку сила, которая соблазняет героев дерзновенной гипотезой о предвечной размолвке на небесах. Тем самым в текст вводится ключевой для его метафизики миф ангельского грехопадения.

В предисловии к роману Леонов говорил, что собирается изложить свою версию истории человечества на языке мифа и апокрифа [2]. Здесь он полностью доверяется мифологической логике, полагаясь на безграничные

возможности символично-реалистического мышления. Но связи с христианским преданием автор не прерывает. Традиционное сознание всегда опирается на прототипы, на то, что освящено сакральным опытом. У Леонова ошутима та же тяга к типологии, к культурным образцам, содержащим богатый духовно-выразительный материал.

Источником мифологического сюжета, служащим повествовательной моделью, было неверное истолкование известного места 6-ой главы Шестоднева: «Тогда сыны Божии увидели дочерей человеческих, что они красивы, и брали их в жены, какую кто избрал» (Быт. 6:2). Дохристианские писатели и авторы апокрифов соединили эту сцену с мотивами титаномахии. Отголоски языческой мифологии проникают в послебиблейскую литературу и гностические тексты. «Сыны Божии» Ветхого завета отождествляются с демонами – ангелами, которые низвергнуты с неба за свою гордыню. Эту версию поддерживали раннехристианские апологеты, такие, как Афинагор, Татиан и Тертуллиан. В 4 веке н. э. Отцы Церкви (Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов) вернули изначальный смысл образам Св. Писания. В «сынах Божиих» стали видеть потомков Сифа, а «дочери человеческие» понимаются как дочери Каинова племени. Идея падения ангелов была истолкована по-новому: не так, как в апокрифе Еноха, послужившем архетипом для многих патристических текстов доникейского периода.

К этому памятнику иудео-христианской апокалиптики приковано внимание леоноведов. Не умаляя его значения как импульса творческой мысли Леонова, заметим, что из самого апокрифа писатель берет лишь некоторые фрагменты. Заимствованные им подробности космической драмы являются почти дословным повторением Тертуллиана [3]. Автор «Пирамиды» создает из осколков древней «енохиады», рассыпанных по разным апокрифическим сочинениям, собственный миф. И здесь трудно провести границу между тем, что принадлежит письменному источнику, и тем, что рождено воображением Леонова. Он использует «Книгу Еноха» для построения своих мифологических образов. Апокрифическое иносказание дало толчок леоновскому мифотворчеству, подчиненному эсхатологической перспективе [4].

Поскольку судьбы героев «Пирамиды» определяются идеей трагического разлада в мире и человеческой душе, на первое место выходят те действующие лица, которые либо прямо обвиняют Бога в несовершенстве мироздания, либо впадают в соблазн ложной мудрости, подобно древнехристианским философам. Вот почему здесь так много ссылок на Оригена, Афинагора, того же Тертуллиана, Феодора Мопсуестийского. Это необходимо писателю для изображения старофедосеевского священника о. Матвея. История его сомнений и

возвращения «на колени Бога»^{*} тесно и непосредственно соединяет роман с проблемой оправдания Творца.

Важно понять, что для Леонова все эти параллели суть лишь аналогии ищущего истины человеческого сознания. Факты и образы, имеющие сакральный смысл, даются им с оглядкой на традицию. Это, скорее, символы и прототипы, каковыми они представлены в христианском образотворчестве. Леонов поясняет настоящее прообразующими примерами из священной истории. В его романе Бог говорит с людьми посредством событий, а не слов. Каждый из героев «Пирамиды» имеет библейский архетип. Связь с ним легко устанавливается в контексте психологии и биографии персонажей. Так, о. Матвей повторил своей судьбой историю праведного Иова. В ситуации борьбы за первородство показаны его сыновья Вадим и Егор (соперничество Исава и Иакова). Мотивы «кроткой души» и «непорочной девы» характеризуют облик их сестры Дуни.

Перед нами пять вариантов, пять разновидностей веры: от патриархально-бытовой, олицетворяемой матушкой Прасковьей, до ее высших, мистических проявлений в образе Дуни Лоскутовой. Первым в данном ряду стоит дьякон Никон Аблаев, сгоревший в огне собственной совести после публичного отречения.. В нем есть что-то от Аввакума и раскольников-самосожженцев. Иную сторону религиозной духовности представляет о. Матвей, чье нетрадиционное, через испытание ересью, духовно-осмысленное принятие Бога легло в основу вероисповедной линии романа. Такое неустойчивое религиозное состояние идет от народных корней. Оно нуждается в постоянной подпитке чудом и духовным авторитетом.

Вадим – блудный сын лоскутовского «святого семейства». Его взгляды резко меняются по ходу событий. На краю лагерной бездны, после отказа от социалистической утопии, он осознает профетическую силу отцовских слов: «С Богом не мудри, памятуя, что сказка должна быть страшная, сабля вострая, дружба прочная, вера детская» (2, 500).

Наконец, последняя (по порядку, но не по значению) ипостась религиозного сознания – Дуня. Она – носительница чистой, «детской» веры. Неслучайно к ней благосклонен автор: отведя героине не так много места в повествовании, он помещает образ Дуни (Евдокия – благоволение) в его мистический центр. Ее видения, прогулки с ангелом в будущее определяют апокалиптическое содержание «Пирамиды». Она и есть леоновский «тайнозритель», который созерцает обе реальности: видимый мир, где торжествует зло, и мир сверхчувственный, трансцендентный.

^{*} *Леонов Л.* Пирамида. Роман-наваждение в трех частях – М:Голос, 1994. Т. 2 С. 316. Здесь и в следующем параграфе роман «Пирамида» цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Мифотворящая интуиция автора «Пирамиды» поддерживается превосходным знанием низовой народной словесности и христианских текстов. Его мифо-поэтическое воображение извлекает из них концептуальные смыслообразы. Одновременно речь героев насыщается цитатами, словами псалмов, целыми комплексами фраз Священного Писания. Леонов строит монологи и диалоги, вкладывая в уста персонажей готовые словесные формулы. Соответственно с обсуждаемой темой об исконном изъяне человеческого существа – несовместимости духа и глины, послужившим «рабочим» материалом Создателю – подбираются аргументы. Рефлексивная ткань романа настолько плотна и самодостаточна, что начинает затормаживать развитие сюжета. Философско-публицистическая стихия меняет ориентировку мысли. На страницы романа врывается кардинальная тема леоновского творчества. Это вопрос о русской трагедии, истоком которой один из спорящих героев считает (вместе с автором) отход России от православия. С помощью понятий христианской философии Леоновым раскрывается сущность национального духа, его подъемов и провалов. «Диалог народа с самим собой о вещах главнее хлеба насущного» поднимает на поверхность, как метафорически высказывается сам автор, « всю совокупность духовных накоплений, некогда именовавшуюся национальным русским Богом » (2, 606). С этой вершины современный кризис нашего самосознания представляется временным заблуждением народной души. Разрыв между завышенными религиозно-мессианским идеалом Святой Руси и жизненной практикой так глубок, что этнос теряет направление на своем историческом поприще.

¹ Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 3. С. 490.

² См.: Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение в трех частях. М., 1994. С.6. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте. Курсив в цитатах Леонова авторский.

³ См.: Тертуллиан. Избр. соч. М. 1994. С.345 - 346, 251 и др. Тертуллиан считал «Книгу Еноха» канонической для ветхозаветной традиции.

⁴ Для Л.Леонова миф - средство облачения философских идей в художественную форму. Обращаясь к догматически небезупречным апокрифам и псевдоэпиграфам, он не дублирует их мифические образы, а включает в движение собственной мысли по новой смысловой кривой.

§ 2 АПОКАЛИПТИКА И ЭСХАТОЛОГИЯ Л. ЛЕОНОВА

И повел меня в духе в пустыню...
Откр. 17:3

Вопросы о последних судьбах мира, о суде над всем существующим и окончательной победе Спасителя носят в русской словесности печать постоянства и неизменности. Литература XX столетия по количеству апокалипсических видений превзошла, пожалуй, все прошедшие эпохи. Д. Мережковский, опирающийся на теософию В. Соловьева, А. Белый, В. Розанов, Л. Андреев, А. Блок, Вяч. Иванов, И. Шмелев, А. Платонов, Б. Поплавский разрабатывают эсхатологическую тему, символически интерпретируя образы Откровения Иоанна, чтобы изобразить крушение «земного рая». Леонов, прозревающий в пореволюционной «огнедышащей нови» черты мировой катастрофы, несомненно, входит в данный ряд.

Литературный дар Леонида Леонова основывается на коренных свойствах национального самосознания. Устремленность писателя к жизненному миру своего народа, к духовно-нравственным изломам судьбы России соединена с обращением к высшим планам бытия. Уже в начале творческого пути выявилась его связь с русским эсхатологическим словом – учением о конце времен, которое стало пробным камнем отечественной философии и религиозной мысли.

Последняя четверть XX века – период подъема новой апокалипсической волны. Мотивы скорого мирокрушения наполнили российскую прозу 1980-х – 1990-х годов. В этом процессе Леонову принадлежит особая роль. Он смог перешагнуть границу Серебряного века, продолжив в своем романе-наваждении «Пирамида» линию русской литературной эсхатологии, ее философские установки.

С той давней поры, когда Леонов впервые прикоснулся к мистике Апокалипсиса, прошло много лет. О развязке извечной борьбы добра и зла он размышлял в созданном накануне революции «Сказании о Калафате», а также в «Деяниях Азлазивона». Впоследствии писателем будет показано (ярче всего – в «Пирамиде») неудержимое движение истории к концу. Россия, по Леонову, уже встала на край бездны – срыва в пропасть бездуховности. Эсхатологическую трагедию национальной жизни его произведения выразили полно, объединив все ее стороны: быт, нравы, веру. Но как соотносится апокалиптика Леонова с христианским преданием о конце света?

Леоновский духовный опыт нельзя свести к повторам сакраментальных нравственных императивов. У автора «Пирамиды» тяга к философствованию соединилась с упоенностью жизнью, с эстетической силой слова. Леонов – писатель-мыслитель, воспринимающий мир в собственной системе смысловых координат. Он открывает свои духовные представления, облакая их в «иероглиф образа» (II, 80). Эти высшие начала познаются в философско-эстетических созерцаниях «на краю времени» (II, 611). Парадокс времени состоит в торжестве вечности над историей. Леонов, мысля, что единение человека с Богом сбывается в последние дни (главная идея «Пирамиды»), не спорит с православными взглядами. Леоновский символизм стал объективной

формой передачи сверхчувственного мира. Это – способ разуть историю в свете конечного (то есть Божьего) суда над ней: «<...> речь явно идет о времени, за ненадобностью перестающем быть на окраине бытия, по авторитетному свидетельству ангела из Апокалипсиса» (I, 170).

Рассматривая мир Леонова, важно понять направление писательской мысли. Его определяет коренной леоновский вопрос: способен ли человек духовно перемениться в условиях, когда Россия истощается и вымирает, а общество гнушается религиозных истин? Надо ли признавать за откровение «миражное отражение грядущего на пленке дремотного подсознания» (I, 83)?

Талант писателя Леонова – художественно-философский по преимуществу, что и влияет на характер авторской позиции. В его прозе обнаруживают себя различные идейные тенденции и взгляды. Намерения автора-творца и связанный с ними мировоззренческий контекст часто приходят в противоречие с точкой зрения повествователя. Эта антитеза является художественным приемом, предостережением для читателя, считающего рассказчика (или героя) единственным носителем авторских идей.

Главная цель Леонова – войти в духовные глубины русского человека для постижения бесконечного в конечных, объективных формах: с помощью «... земного позитивного ключа-критерия к усложнившимся секретам бытия» (II, 301). Поэтому изучать его произведения надлежит со стороны их символики. Символизм вызывает у художника исключительную строгость к себе, требует выражения духовных реалий в элементах мысли. Тут нужен, по словам философа, «синтез художественной и личной аскезы, так сказать, невинность и чистоту откровения и экстаза» [1].

К внутренней развертке художественной мысли Леонова мы добираемся, постигая ее символическое содержание. Такой подход приоткрывает сокровенную сторону литературного самосознания Леонова [2]. Выделю здесь христианско-философский фокус мысли и соединенную с судьбой родины эсхатологическую линию его произведений. Для этого не потребуется подвергать разбору все тексты Леонова. Картины мирового переворота, предсказанного евангелистом Иоанном, красочно и целостно изображены едва ли не в каждом из них. В статье также будет проанализирован (на материале «Пирамиды») ключевой образ апокалипсического пейзажа у Леонова – образ пустыни.

Рассмотрим связь Леонова с эсхатологией христианства, получившей развитие в социальной критике и в «Последних днях» (1919–1920) Льва Тихомирова. Автор этого сочинения, завершая ряд основателей самобытной философской школы в России от А. Хомякова и И. Киреевского до Н. Стрехова, К. Леонтьева и В. Несмелова, создал «окончательный синтез русского “творческого традиционализма”» [3].

Внимательно взглядываясь в довоенное творчество Леонова, мы обнаружим очевидные нити, которые ведут от его первых книг к «Пирамиде». Возникли эти нити из рано созревшего интереса к национальной истории. Упомянутые линии вырастают из освоения картины мира, выразившейся в самой природе народной души. Леонов воспринял вечную эсхатологическую тему христианской веры в качестве отличительной черты русской духовности. Эсхатологические размышления его персонажей, перешагнувших рубеж революции и гражданской войны, воссоздают самые глубокие слои народного мирочувствия. Для нашего национального сознания нехватка привычного эсхатологического чувства восполнялась грезами о Царствии Божьем, добываемым чаще всего бунтом и разгромом. Символы евангельской апокалиптики революция перелагает в свои политические лозунги, приближая духовную катастрофу. Как писал М. Волошин в стихотворном цикле «Пути Кайна. Трагедия материальной культуры», созданном в 1920-е годы:

Безглазые настали времена.
Земля казалась шире и просторней,
Людей же стало меньше.
Но для них
Среди пустынь не доставало места <...>

Леонов чутко уловил символику эпохи, показав «туги сердца» (2 Кор. 2:4) бунтующего народа, который получает «лесное крещение» («Барсуки»), и чувство щемящего уныния у тех, кто очутился в пустыне «новой жизни» (герои «Провинциальной истории», Митька Векшин в «Воре», Глеб Протоклитов в «Дороге на Океан»). Все его ключевые книги рисуют грехопадение человека, подводя нас к таинственной эсхатологии воскресения и спасения.

События «Пирамиды» несут в себе признаки онтологического кризиса, рождающегося в условиях потери веры. Они перекликаются с картинами последних времен, «години искушения, которая придет на всю вселенную, чтобы испытать живущих на земле» (Откр. 3:10).

Леонов в «Пирамиде» действительно сделал попытку воскресить черты русского самосознания, используя форму «эсхатологической фантазии». Поэтому не перепевы гностических мотивов и их отражения в теософии образуют духовную ось романа, а ключевые идеи русской жизни. Внутреннее «схватывание» типичных сторон национального миропорядка, скрепляемого поисками высшей правды, – главное качество образной мысли Леонова. Так открывается необходимость искать абсолютную основу ценностных ориентиров. Для автора «Пирамиды» она лежит за пределами художественного слова. Вот почему прелюдией к Псевдо-Апокалипсису Никанора Шамина становится тема о приближающемся конце истории, вводящая в эсхатологический горизонт человеческого существования.

Борьба двух мировоззрений структурирует содержательный план романа. Выразители первого ищут Царства Божия и слитности с личным Богом, который создал мир и человека. Представители второго говорят о самодостаточности природы, стремясь к созданию «царства человеческого». Тот же конфликт мировоззрений – признающего два плана бытия (нетварное и тварное) и утверждающего во всем естественное, самородное начало – послужил источником для религиозной философии Льва Тихомирова. В дальнейшем переключка двух внешне далеких друг от друга мыслителей, которые обратились к эсхатологической теме, наблюдая разные стадии «богоотступнического мятежа», будет рассмотрена подробнее.

Искушение грехов для героев-правдоискателей Леонова состоит отнюдь не в преодолении природных законов, а в уходе «за горизонт обыденности», в приобщении на этом пути к иному миру. Здесь происходит перестройка горизонтальной человеческих чувств в духовную вертикаль. Сознание главных действующих лиц романа-мистерии нагружается различными оттенками апокалипсической идеи. Предвоенная действительность (время действия в «Пирамиде» – 1940-й год) представлена экзистенциальной пустыней с одним лишь возможным выходом из нее – сочетанием исторического и эсхатологического планов жизни.

Символическое сочетание двух реальностей – вот образно-смысловое средство разгадки бытийных тайн: «Издревле населяемая виденьями пророков и поэтов небесная пустыня вновь была готова принять еще более сложные караваны призраков, что из края в край пройдут по ней транзитом после нас. И тогда по сравнению с ними модель мироздания по Дымкову, ныне предаваемая огласке в качестве следственного материала к распознаванию последнего, покажется лишь примером наивного верхоглядства» (I, 182). Фраза, которая могла бы венчать последнюю книгу Леонова.

В образ пустыни, выросший на библейском ферменте, Леонов вкладывает новый смысл. «Пустынное» становятся синонимом обретения душой собственной меры. Одновременно бесконечные тяготы жизненных неустойств и провалов придают отдельной человеческой судьбе национально-историческую характерность. Разумеется, постигая смысл концепта «пустыня», генетически связанного с «пустотой», нельзя забывать о многосложной диалектике слова. В Писании и в Предании слово «пустыня» обладает символической многомерностью, обозначая и «отдельность от мира, и испытания, и утрату связи с Богом» [4]. Два семантических поля (пустыня и пúстынь) скреплены понятием странствования. Поэтому «пустыня» может быть прообразом полноценной жизни в падшем мире. «Ей там было пустынно и хорошо» (II, 288), – характеризует автор состояние Дуни Лоскутовой во время ее ночных прогулок с ангелом по «супернатуральному» пространству будущего. Приведу здесь цитату из вступительной лекции Вихрова в «Русском лесе», относящуюся к другому случаю: «Русский аскет, спасавшийся в

дремучем бору, так и звался пустынным, то есть жителем места, где нет ничего» (ЛЛ, 9, 282).

Надо иметь в виду, что в «Пирамиде» пустыня является не только знаковой приметой эсхатологического ландшафта, но и символом пребывания героя в особом пространственно-временном измерении. Матвей Лоскутов мечтает о пустыне, погружаясь в созерцательное состояние. Бегство в пустыню – это безотчетный протест против распада религиозных ценностей, в свое время направивших деревенского паренька по православному пути. Отсюда – (пусть запоздалый) отказ священника, терзаемого «довольно рискованными мыслишками» (I, 44) от «греховного интереса к изнанке Добра и Света» (I, 634). Отчаяние, которое вело к разрыву с Богом, побеждается христианским терпением. Герой романа, «на судьбе которого построен ключевой миф о нынешней верховной смуте» (I, 51), благодарит Всевышнего за то, «что открыл мне себя, выше чего дара нет» (II, 252). «Матвея с некоторых пор потянуло в пустыню православного отшельничества с ее классическими приманками, как беседы мудрых с самим собою или сладчайшая печаль уединенья, пресловутое лакомство праведников с последующим счастьем раствориться безбольно в шелесте листвы, щебете птиц, бормотанье ручейка... Мечталось, никому не сказавши однажды, пораньше и налегке выйти из дому в направлении непомышляемой, за горизонтом обыденности, тем в особенности милой страны, что вовсе нет ее на свете» (I, 343).

Новозаветная эсхатология оказалась для Леонова тем идейно-образным инструментарием, с помощью которого он пробует осмыслить современное состояние мира, «объемно постичь русскую Голгофу» (II, 126).

В соответствии с евангельским Откровением, одним из свидетелей последних времен – предтеч Второго Пришествия Иисуса Христа – в «Пирамиде» выведен Енох.* У Леонова фигура библейского пророка облечена в апокрифическую оболочку, что оговаривается в предисловии.

Последуем за авторским предисловием, которое дает смысловой ключ к роману. У Леонова тема последних вопросов – выбора между Небом и адом – задана реальностью грехопадения. Восстание и мятеж ангелов предстают не гипотезой, а действительным событием в цепи истории человечества.

В романе разворачивается течение истории от ее начала к конечной точке. Леонов соотносит реальное (сюжетное) время с вечностью, вводя в текст эсхатологические ритмы. Собственно, человечество уже исчерпало себя, и автор указывает на это через апокриф в котором содержится

*Толкование апокрифической фигуры Еноха см.: *Смирнов А.В.* Историко-критическое исследование, русский перевод и объяснение апокрифической книги Еноха. – Казань. 1888; *Тантлевский И. Р.* Книги Еноха. – Москва–Иерусалим. 2000. Об источниках этого образа в «Пирамиде» см.: *Дырдин А. А.* В мире мысли и мифа. Роман Л. Леонова «Пирамида» и христианский символизм». – Ульяновск: УлГТУ. 2001. С. 55–57, 75–77.

свидетельство о первых и последних днях: «<...> предсказанный Священным преданьем поворотный акт всемирной истории о переходе вселенского хозяйства из н е б е с н ы х, отвергаемых эпохой рук, в такие же, незримые простакам, з е м н ы е, вчерне уже состоялся» (I, 405).

Символизм мысли Леонова оживляет «стихийный» взгляд на внутреннюю структуру мировой катастрофы, свойственный национальному складу ума. «“Стихийным” взглядом русский смотрит на человека, – отмечает исследователь, – и – против истории – “стихийно” же увеличивает его место в бытии» [5]. Это самая интенсивная точка осознания Леоновым места личности в историческом процессе. «Очеловеченная», национально-органичная картина истории переходит в монологи и диалоги романских персонажей, направляя движение сюжета по заданному автором маршруту.

Восстанавливается эсхатологическое измерение жизни. Образы Библии начинают перетекать в авторскую речь. Фигура Еноха включается в систему новых значений и интерпретаций. Библейский персонаж изображается как хранитель непроницаемой тайны. Так возникает повествование, вобравшее в себя объективность духовных смыслов и субъективность писательского языка. Слова Леонова о том, что само промежуточное время «от нас до будущих хозяев омолодившейся планеты, уплотнит историю исчезнувших предшественников в наконец-то прочитанный апокриф Еноха» (I, б), демонстрируют это взаимодействие. «Хрестоматийный библейский сказ с привлечением малоизвестных подробностей по Еноху» оказался «пригодной схемой для наглядно осмысления истории людей» (I, 171).

Библейский герой выступает в роли проводника эзотерического, тайного учения о «парности Добра и Зла» (I, 30). По сути, это была попытка объединить античную мифологию с гностическими построениями. «Синкретизм», якобы, привнесенный Енохом в сознание людей, выявил два основных духовных состояния человека: веры и сомнения. Свидетельство Псевдо-Еноха в «Пирамиде» как раз и символизирует тот антихристианский элемент, что навязывается героям «резидентом зла». Иначе говоря, Шатаницкий с его «псевдокомическим камуфляжем под Антихриста» (I, 27), пользуясь ослаблением религиозного духа у обитателей Старо-Федосеева, оболъщает их эффектным дуалистическим мифом. Делается это во имя далеко идущих целей: ускорить «<...> повсеместно происходящее вытеснение совершенства духовного чисто плотским радованием, изгнание Бога из мира» (II, 35).

Если в Апокалипсисе Иоанна пророки Илья и Енох «имеют власть «затворить небо... чтобы не шел дождь на землю <...> власть над водами, превращать их в кровь, и поражать землю всякою язвою <...>» (Откр. 11:6), обращая народ к покаянию, то в романе срок искупления грехов скрыт.

Тайной Божественного промысла терзается о. Матвей – один из центральных героев «Пирамиды». Ответом на его сомнения служит 138-ой псалом, произносимый им шепотом в разрушенном храме (см.: I, 57). Идея всеведения Создателя дана тут в эсхатологической окраске. Под ее влиянием у старо-федосеевского священника возникает склонность оценивать каждый прожитый час как последний, во всяком событии различать знаки судного дня.

Собственно, только евангельское Откровение своей парадоксальной диалектикой суда и милосердия отвечает на вопрос: кто больше достоин милости – страдающий праведник или кающийся грешник?

Жертвенно-благодатной природой человека определен в «Пирамиде» показ внутренней жизни героев, что связывает Леонова с православной этикой. Христианские добродетели – вера в чудо, кротость и смирение – побуждают носителей этих душевных свойств (о. Матвей, Дуня Лоскутова) к развитию своего духа, к преодолению греха и зла.

Такая точка зрения явлена в формах мыслей, понятий и идей, содержащих печать личности автора. Она позволяет внести ясность в оценку лиц и событий, изображенных в «Пирамиде». Возникает единое смысловое поле, за которым встают идеи-концепты веры, грехопадения, гибнущего человечества: «Подобно тому, как на средневековых картах непроглядная мгла за Геркулесовыми столбами обозначалась латинской надписью *Sic definit mundus*, мне преграждала путь русская – здесь кончается история. Она отмерла сама собой с отказом от жестокого и волевого поиска самого несбыточного на свете – блаженства страданий, необжигающего огня» (II, 346). Поведение землян, воспитанных на мечте о золотом веке, становится демонстрацией нравственной неполноты человека, целиком и полностью привязанного к материи.

Отечественная литература всегда отличалась повышенным вниманием к безрадостным моментам жизни. «Никто глубже и увереннее русского художника не рисовал *слабости*, подчиненности личности, ее, казалось бы, жалкой зависимости от самых разнообразных условий, – утверждал в свое время Тихомиров, отвечая на упреки в преувеличении религиозной сути исканий Пушкина, Гоголя, Толстого. – <...> Точно так же наше художество не верит и в “героя” и твердо помнит, что “нет человека иже не согрешил”» [6].

С данной традицией можно соотнести обрисовку религиозной психологии личности у Леонова. Но здесь же проявляется еще одно свойство, которое связывает художника с классикой XIX века: представление об исходе мира, позволяющее, как сказал бы Тихомиров, «спокойно относиться к постоянным проявлениям конца, смерти» [Там же]. Грозные пророчества о вселенской катастрофе не исключают веры в нетленное – в энергию надежды и любви. Это дает повод автору «Пирамиды» видеть в мировой трагедии испытание человеческого духа.

Эсхатологизм обнажает грань между действительностью и творческим вымыслом. Он стал для Леонова причиной, порождающей установку на предельный смысловой горизонт человеческой жизни. Художественный мир писателя имеет одно устойчивое качество: развернутость к мировым тайнам. В этом свете он видит главные черты народного характера. Из книги Откровение, созданной на заре христианства, Леонов взял идею конечной встречи личности с Творцом. Это событие осознается им «в грозе и буре»: как драма собственной мысли, сосредоточенной на идее кеносиса. Оно вписано во внутреннее пространство текста, перенесено на край пропасти, лежащей между раем и адом человеческой души – в ее «тайная тьмы» (I Кор. 4:5).

Леонов раздумывает об отношении Творца к человеку. Тема эта у него соединяется с мотивом земных мучений и страданий Спасителя, с образом, в котором Сын Божий снизошел к людям. Писатель ставит сугубо религиозную, христологическую проблему, помогающую вызревать художественному замыслу. Творческая мысль Леонова устремлена к моменту боговоплощения, когда Иисус Христос становится человеком. Принимая норму человеческого бытия, Господь переходит к славе через уничтожение.

Такая глубина религиозного взгляда подготовила образ Христа, «сошедшего с фрески Вознесение» (I, 416), в последней книге Леонова. Здесь уместно сказанное В. С. Федоровым по поводу «Пирамиды»: в романе эмпирическим фактам мирового зла противопоставляется «главная, христианская, явно или прикровенно присутствующая, духовно-православная позиция автора» [7].

Фигуры и события Апокалипсиса свободно истолкованы у Леонова*. Лишь однажды он прямо указывает на событийную точку по библейской шкале – «<...> пришел срок великой смены, и вот Христос покидает земное царство, уступая его во временное владенье антиподу своему» (I, 410). Это царство антихриста – «последние времена», изображаемые Тайновидцем в семи актах: семь труб, семь печатей, семь чаш гнева. Три с половиной года – 1260 дней (Откр. 11:3) – пребывают на земле Енох и Илья, прежде чем будут убиты «зверем, выходящим из бездны».

Художник не стремится изображать современность в свете христианской хронологии, как это делает, например, Тихомиров в своей эсхатологической повести. Предлагая собственную формулу мироздания, Леонов прикасается к трансцендентному миру. Он использует формы откровения и созерцания как средства анализа духовной жизни. Выбрана позиция, обнажающая религиозную пустоту общества. Видением

* О мотивах Апокалипсиса в творчестве Леонова и в «Пирамиде» см.: *Якимова Л. П.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». – Новосибирск: Изд-во СО РАН. 2003. С. 147–168. См. также: *Хрулев В. И.* Художественное мышление Л. Леонова» – Уфа, 2005.

страждущего Спасителя, который «в силу чрезмерной щедрости вчистую роздал себя людям» (I, 416) завершается сон Матвея: «И в передышках каждый раз Матвею совестно становится за род людской, что после двадцативековой работы Христос остается один ...» (I, 419).

Роман Леонова перерастает в размышление о том высоком творческом призвании, которое даруется каждому из нас. Однако за годы советской власти нравственные добродетели были поколеблены. В строении народной души обнажились двойственные, диссонирующие начала. Под давлением политического бесправия и тотальной лжи личность попала в зависимость от утопической идеи – «<...> одинаково на подвиг и преступление способной потому и обреченной мысли, которая тысячелетия сряду возводила человека на скалу в пустыне, дразня окрестными, преимущественно чужими, царствами и землей обетованной за призрачным горизонтом» (II, 111).

Именно это обстоятельство ставит героев «Пирамиды» перед лицом эсхатологического выбора. В интервью, данном Вл. Стеценко, Леонов говорил: «Мы живем в последние времена! Я думаю, Страшный Суд уже идет! Сбывается, что открылось Иоанну Евангелисту на острове Патмос. А мы, грешные, одновременно и свидетели и подсудимые. В ином случае не могло быть пролито столько невинной крови» [8].

Так в системе образов Леонова являет себя философская интуиция, которая близка важному для христианства представлению о победе над смертью. Замечательный отечественный мыслитель, автор книги «Наука о человеке», один из творцов русской христианской философии В. Несмелов видел ключ к разгадке «криптограммы человека» в осознании им себя как «земного члена небесного царства». Трагическая противоречивость сознания состоит в том, что человек, богоподобный в своей духовной свободе, не всегда поднимается до признания реальности Божества. Несмелов задается вопросом, который будет мучить героя Леонова: «Почему Он оставил меня?». «Как именно Бог мог потерять человека, особенно, если эта потеря совершилась по воле его совечного врага и, значит, вопреки собственной воле всемогущего Бога?» [9].

Конец человеческой истории видится Леонову как «обезлюдевшая ночная пустыня близ великой спиральной пирамиды мертвых» (II, 343). На всем, что случилось с героями романа, лежит отсвет Апокалипсиса. В старофедосеевском апокалипсисе (IV–VI главы кульминационной третьей части, занимающей около двухсот страниц текста) символическим фоном видений Дуни Лоскутовой становится пустыня: «вокруг простиралась безветренная и ровная, глазу зацепиться не за что, немыслимая сегодня пустыня в багровых сумерках, на исходе дня» (II, 353).

«В пустыне мира» – так названа глава «Религиозно-философских основ истории» – уникальной книги Л. Тихомирова, русского публициста и мыслителя, известного своими консервативно-творческими идеями и

решительным отказом от революционной идеологии. Именно он, а не Л. Толстой, признается сегодня полноценным «зеркалом» не столько русской революции, сколько русской нации в эпоху ее очередного «срыва в бездну». На идеи Тихомирова опирается А. Солженицын в своей неоконсервативной концепции будущего России. В этом человеке как бы сошлись все крайности русской мысли, заострившиеся на рубеже XIX и XX столетий: «эмансипация от власти Бога», революционно-демократическая нетерпимость, консервативная утопия и эсхатологические страсти. Парадоксальная жизненная траектория Тихомирова (от детской веры к революции, а от нее – к патриотизму, монархизму, к затворничеству, привлекла внимание А. П. Чехова (см.: А. Ремнев [10]) и А. Белого. Оба намеревались писать о народо-вольческом Савле, о его перевоплощении в схимника, в религиозного философа и толкователя Откровения.

Тема отступничества (мировоззренческого перерождения человека) – одна из центральных у Леонова. Можно сказать, что писатель избрал проблему ущербности горделивого человеческого духа средоточием своей характерологии. От произведения к произведению «содержание» нравственной метаморфозы у него изменялось: разбойник – монах («Деяния Азлазивона»), незадачливые мужики в прошлом – участники антисоветского мятежа в настоящем («Барсуки»), красный командир – «русский Рокамболь», герой воровской легенды («Вор»). Продолжают эту цепочку героев-отступников персонажи леоновских произведений послевоенной поры. Вершиной нравственной дегенерации предстает демон из «Русского леса», студент-петербуржец Грацианский, восплававший революционной идеей, а затем – изменник и провокатор, нацелившийся в самую сердцевину национальной картины мира – жизненного универсума, гарантирующего достижение русским человеком согласия с самим собой.

Оставаясь основой художественной философии писателя, традиционная, преемственная позиция по отношению к человеку проистекает из ее укорененности в общей для русской культуры метафизике. Она соотнесена с типом мировосприятия, сохраняющим религиозную установку. Непреложные истины веры, идея животворящей любви, жертвенности, которые по-разному оформились в сознании героев Леонова, располагаются на границе актуальной и потенциальной областей жизнедействия. Духовные идеалы представили им точку опоры, обеспечили возможность проникать в тайны мироустройства.

В «Пирамиде» картину несостоявшегося обращения «нового Савла» (комиссара Тимофея Скуднова) автор разворачивает в целую главу, подготавливая ее развитие евангельским эпизодом с собственным комментарием: «Обычно душевный перелом у большинства образцовых, канонизированных впоследствии отступников, как правило, наступал после

какого-то титанического грехопадения, – замечает рассказчик в «Пирамиде», – когда со дна пучины видней становятся светила небесные, сокрытые от нас на дневном свету <...>» (I, 288).

Сущность этой религиозно-психологической черты точно выразил именитый представитель отечественной духовной критики XX века Н. Арсеньев: «Русский народ в своей вере, в своей духовной жизни – часто весьма несовершенной жизни – полон грехов и недостатков, – “ухватился”, так сказать, тем не менее, за самый центр христианского благовестия: снисхождение милосердного Бога к недостойному грешнику, кающемуся и пораженному Его милосердием» [11].

Эта качество наиболее примечательно в русской религиозности. Образ грешника, осудившего себя, обратившегося к Богу, характерный для литературы XIX века, у Леонова дает начало системе взаимодействующих персонажей. Исходным пунктом их возрождения выступает не отказ от веры, не столько ужас ада и бездны, сколько надежда на милость Всевышнего. Тогда есть выход, который для о. Матвея заключался в смиренном преклонении перед тайнами величия Творца: «С Богом не мудри, памятуя, что сказка должна быть страшная, сабля вострая, дружба прочная, вера детская. Господь утолил досыта мои необузданные мечтания, и вот я лежу, сожалею о случившемся, и оно солнышко светит мне вполнакала <...>. И вся видимость сущего становится мне прозрачной насквозь для кругового обозрения, и вот уже неинтересна мне опостылевшая земная суматоха, нарисованная на промежуточной пустоте» (II, 500–501). Отныне герою Леонова ясна диалектика справедливости и милосердия. В его откровение входят основные принципы православного благочестия: дух смирения, душевная простота, чаяние Царства Божия.

В 1888 году в Париже вышла брошюра Тихомирова «Почему я перестал быть революционером?», которая объясняла причины мировоззренческого переворота. Тогда же он пишет покаянное письмо царю и, получив помилование, приезжает в Россию, становится ярким монархистом, сотрудником «Московских новостей» и «Русского обозрения», объединившего публицистов консервативного лагеря (Н. Страхов, Ю. Говоруха-Отрок, В. Розанов) возвращается к православной вере. К началу нового века он целиком отдает себя проблемам христианства. Вслед за нашумевшей книгой «Монархическая государственность» (1905) Тихомиров публикует в январской книжке «Миссионерского обозрения» за 1907 год работу «Апокалипсическое учение о судьбах и конце мира». Затем последовала статья в журнале «Христианин»: «О семи апокалипсических церквях». Он выпускает несколько политических брошюр, в которых осмыслены теория и практика власти, тема христианской государственности, сотрудничает с П. А. Столыпиным. После отказа от редактирования и издательства

газеты русских монархистов Тихомиров поселяется в Сергиевом Посаде, где с 1913 по 1918 год работает над «Религиозно-философскими основами истории», опубликованными лишь в конце XX века, и сочиняет мистическую повесть. А. Белый, так описывает Тихомирова-отшельника: «Едва я его узнал: высох он, напоминая мне мумию – худообразием, сухостью донельзя; ставшая узеньким клинышком белая вовсе борода напомнила лик старовера пред самосожжением в изображении Нестерова» [12].

Судьба наследия Льва Тихомирова, который продолжал славянофильскую традицию и консервативные устремления К. Леонтьева, когда властителями дум были философы Серебряного века (В. Соловьев, С. Франк, С. Булгаков, П. Флоренский), знаменательна. Она вместила в себя все изгибы русской патриотической идеи, соединив ее с христианским Откровением. Приблизив религию к задачам поиска смысла жизни, а сферу самосознания к общению человека с Божеством, Тихомиров шел к триединству богословия, философии и науки. Его эсхатологическое учение раскрывалось и в художественном творчестве. Обращение Тихомирова к каноническим источникам, критика каббализма, оккультизма и теософии, наконец, сама личность мыслителя, его версия конца истории, ставшая стержнем сюжета в апокалиптической повести «В последние дни», могут послужить своеобразными ключами к роману-наваждению Леонова.

«Основой книги Тихомирова («Религиозно-философские основы истории». – А. Д.) явилась мысль о борьбе в человеческом мире двух мировоззрений: дуалистического и монистического, – замечает автор предисловия к главному труду религиозного мыслителя, – *Дуалистическое* мировоззрение признает существующим два бытия – Бытие Божие и сотворенное Богом бытие тварное. *Монистическое* мировоззрение утверждает – в противоположность – единство всего существующего, проповедуя идею самосущной природы. На протяжении всей человеческой истории эти идеи ведут между собой непримиримую духовную борьбу, сами, никогда не умирая, никогда не смешиваясь между собой, несмотря на многочисленные попытки их синкретизировать» [13].

Это же представление питает мысль Леонова в «Пирамиде». Леонов вводит саму антитезу света и тьмы в эсхатологический контекст. По словам одного из леоновских героев, образам «эсхатологического профиля требуется и соответственная апокалипсическая партитура с выходом на простор космического мышления ...» (I, 670).

Леонов – писатель, ищущий единства эстетической и религиозной правды. На этой почве строится структура авторского смыслообраза. Художник-философ видит свою цель в том, чтобы пробиться мыслью к духовным причинам мировой трагедии. В своем синтезе знания и видения мира он принял, подобно Тихомирову, сторону символического реализма, а не «апокалиптики мести» или «физического реванша униженных и

оскорбленных» [14], чем подпитывалась революционная утопия. Религии прогресса автор «Пирамиды» противопоставляет свой взгляд на будущее человечества, распознавая в каждом событии его эсхатологическую энергию и конечный смысл. Отсюда экстенсивность стиля, с самого начала предполагающая влияние метафизики, если идти от целого, от символов и интуиций христианской словесности. Именно восторженное состояние духа, моменты озарения, типические для жанра апокалипсисов, порождают образ романного повествователя, который способен уплотнять пространство и время. Леонов помещает события в надприродный ряд, поднимая героя-рассказчика в его духовном восхождении до высшей точки: «для бессмертного наблюдателя в зените ленивая река времен течет быстрее мысли» (II, 236).

Исследуя начало и конец исторического процесса на почве религиозной идеи, Тихомиров посвятил заключительный (десятый) отдел книги истолкованию Апокалипсиса. Здесь он поступает как христианский экзегет. Циклической схеме истории противопоставляется концепция необратимого времени, подводющего черту жизни на земле Страшным Судом. Тихомирову ясна потрясающая сила Тайны Божьей. Ее влияние на духовное сознание продуктивно, если личность продолжает верить в Откровение. «Без Откровения человек не может отыскать Бога, но необходимость искания не уничтожается Откровением» [15] – заострял проблему бывший активный деятель «Народной воли».

Апофеоз эсхатологических раздумий Тихомирова – его художественно-философское произведение «В последние дни». Развивая тему «Краткой повести об Антихристе» из «Трех разговоров» В. Соловьева, автор ставит проблему человекобожия. События повести, художественно неровной, откровенно тенденциозной, отнесены к царству социализма. Повсюду наблюдаются признаки апостасии. Воздвигается статуя Люцифера, перед которой будут сожжены мученики-христиане. Главные действующие лица фантазии, выстроенной в авантюрно-приключенческой форме – это христиане, иудеи, рыцари-тамплиеры. Они готовят восстание против антихриста, названного в «Последних днях» Антиохом Масоном. Этот почитатель Люцифера собирает силы, чтобы одолеть Христа в третьей, окончательной, схватке. «Или мы возьмем *все*, или враг приведет нас в бессильное *ничто*, как хвалился Иоанн в своем Апокалипсисе».

Вызовом Творцу звучит речь Антиоха – Великого Устроителя новой эры человечества: «Человек соединяет в себе все элементы вселенной, от материальных до высших духовных <...>. Человек поэтому есть истинное божество, когда сознательно овладевает всеми этими силами. И такой Человек-Бог явился в нем, Антиохе. Он есть в действительности то, чем Иисус, назвал себя обманно». Однако его дни сочтены. Сообразно с Откровением, брошены в озеро огненное антихрист и его слуги, нисходит с небес Новый Иерусалим, воцаряется Вседержитель. Воскресшие,

преображенные христиане «в радости сбывшегося упования» летят на последний суд.

Удивляет почти буквальная близость «Пирамиды» Леонова к заветным мыслям Тихомирова. Идея человекобожества изобличена тут с потрясающей силой. У Леонова ее олицетворяют демонические персоналии: Шатаницкий, Сталин, весь сонм темных сил. Им противопоставляются ищущие правды герои. Они судят себя, открывая в собственной душе те скрытые начала, которыми обеспечивается встреча с Творцом.

Так, Вадим Лоскутов избрал народное Православие посредницей между собой и Христом: «Потому, что нигде на свете не было последнему так любо, как в гостях у русских, чья простонародная религиозная мысль во столько истовых глаз пыталась вплотную вникнуть в истинную суть правды» (II, 79).

Проблематика национальной судьбы, представления о «русском Боге» играют у Леонова даже более значимую роль, чем у Тихомирова.

«Может, и в самом деле все там, позади? Осталась одна мучительная и, по слухам, нищетою вскормленная, наподобие падучей, тщета души, полная сладостных корчей, странных снов и миражных откровений. Но если из них-то и родится жемчуг великих творений, чем бесполезней в житейском обиходе – тем ценней. И – если болезнь, то в чем тогда благодетельность национального выздоровленья?» (II, 80).

Во всем этом просматриваются сходная с Тихомировым мысль, что рост национального сознания связан с обретением христианской эсхатологии.

Отдельного разговора заслуживают переключки в деталях, «общие места» художественных апокалипсисов Леонова и Тихомирова. Это «генераторы озлобления» в V гл. последней части «Пирамиды», напоминающее своим действием «психические батареи» массового гипноза на башне Тампля у Тихомирова. Сравнение двух памятников: Люциферу – в тихомировской повести и Сталину – «самому таинственному, как перст Божий, человеку эпохи» (II, 187) – во сне-путешествии Вадима дает очередной пример сходных приемов персонификации дьявола. Тема обожествления зла восходит к Апокалипсису. Пафос ее решения обоими писателями сходится. Об этом свидетельствует тот смысл, который имеет у них сооружение культовых памятников властителям мира: Владыке Будущего (Сатане) у Тихомирова, бессмертному вождю всех времен и народов – у Леонова. И в повести-фантазии, и в романе каменные изваянья поставлены «во утоление тщеславных чаяний правящего государя, чья громада останется возвышаться здесь посреди завтрашней пустыни» (II, 184).

За всеми многообразными находками единства в видениях Тихомирова и Леонова лежит отличие во взглядах на Откровение. Для первого Боговдохновенная книга – пророческая история семи эпох христианства. При этом его интересовало, как он сам пишет, «<... > не численное предвидение

сроков, а различие духовно-нравственной зрелости добра и зла, для того, чтобы бороться за добро против зла» [16].

Памятник раннехристианской письменности послужил для автора «Пирамиды» источником символично-философской образности. Но есть здесь и религиозный аспект: эсхатология Апокалипсиса воздействует на писателя, на эсхатологическую энергию его художественного сознания.

В главе III «Западни» притча о бездне раскрывает суть леоновского взгляда на откровение: «путеводный светильник готовят заблаговременно, по эту сторону жизни» (II, 6). По принципу обратной связи автор-творец оказывается в общем бытийном пространстве со своим созданием. «Чем дальше живешь, тем дальше горизонт неизвестности ... и вдруг в десятке шагов травка шевелится на краешке обрыва...» (Там же). Бездна души требует иной глубины – бездны Бога. Опыт познания бездны («почаще поглядывать на те заветные былиночки» – (II, 268) связан у о. Матвея со способностью выделять Творца из сотворенного Им мира. Это и есть идея Царства Божия, позволяющая избежать эсхатологических крайностей. Поэтому последнее наставление священника-отца Вадиму Лоскутову «впустить Его в себя», означает исходную точку на пути к спасению. Необходимым признается познание запредельной области жизни – жизни «будущего века». И как знак этого нового для Вадима состояния ему дается «финифтевый образок священномученика Диоклетиановых времен» (II, 275), «простодушное сокровище верующих». Все это налагает свою печать на облик бывшего материалиста. Неслучайно мать или сестра, заметив «тень смертного крыла» на его лице и успевают зашить в полу пальто иконку. Новая ступень в короткой судьбе Вадима Леонов определяет словами из церковного словаря: «крестный путь», «житие».

Авторским принятием глубинной правды о людях, которые живут в апокалиптическом предчувствии конца, завершается главная книга Леонова. Цель человеческого существования открыта для писателя в познании той «боли земной», что обнажает религиозную природу человека. Такое прочтение философской книги опирается на контрапунктивность художественного мира Леонова, в котором национально-религиозная традиция выступила как основная тема. Не будем забывать, что перед нами роман, транслирующий эсхатологические видения писателя. Действительность раскрывается здесь в момент озарения, «апокалипсическим образом, т.е. через картины, символы и видения, иногда странные и недоступные для ясного представления», как определено состояние Тайнозрителя в известных комментариях к Апокалипсису. Именно в такой форме Леонов доносит до сознания современников парадоксальность идеи конца. Символические образы в таком тексте являются авторской вариацией на смыслы, сформированные в евангельском предании о грядущих временах.

Тут мы вступаем в сферу эстетического преобразования устойчивых понятий национальной культуры. Литературно-философское произведение по-своему преломляет провиденциальные символы и аллегории, изменяет их семантику. Версия «мирокрушенья» у Леонова условна. Свою «философскую обзорность», по словам автора, будущие судьбы мира приобретают «на меркаторской сетке апокрифа» (I, 176) – в редакции Никанора Шамина. Надо быть духовнозрячим писателем, обладать таким тонким эсхатологическим слухом, каким был наделен Леонов, чтобы сохранить метафизику Библии, приспособив ее универсальное содержание к восприятию нынешнего читателя.

Человека, подчиненного внешнему моральному закону, отличает одномерность взгляда на последние времена. Понимание гибели мира в этом случае далеко от авторского, от леоновского взгляда на исход человечества. Апокалипсис представляется исключительно как катастрофа. Нет ни намека на искупление, на спасение покаявшихся. Такая форма мировой гибели принадлежит, по мнению Г. Федотова, секуляризированной Европе, а также старовечеству [17].

Леонов в содержание конечных судеб вселенной вкладывал совершенно ясный смысл. Своим романом он утверждает разделение между миром небесным и миром земным. Признанием второго мира юдолью зла не отвергается перспектива его преобразования. Напротив, апеллируя к вечности «на краю времени», авторская мысль парадоксальным образом поднялась над временем. Она освобождает духовную жизнь «стоящих пред Богом» (Откр. 20:12) от греховного прошлого и обещает «новое небо и новую землю». Это не пагубный ужас, вызванный реальной борьбой светлых и темных сил (Армагеддон). Торжество мрачного царства антихриста и его слуг (Шатаницкий со своим бесовским окружением, сталинские лжепророки и сам деспот) временно. Одолевшие силы ада, сохранившие веру люди не подлежат второму суду, «над ними смерть вторая не имеет власти» (Откр. 20:6). Те, кто стремятся к Божьей правде, должны испытывать гонения (о. Матвей и все лоскутовское семейство), странствовать, искать укрытия в пустыне. Правда, они не получают небесной помощи в виде семи Ангелов, как в Откровении Иоанновом (гл. 15, 16).

Перенеся духовные проблемы «последних времен» в XX век, Леонов сознательно отклонился от изображения конца мира у Иоанна-апокалиптика. Персонажи «Пирамиды» унаследовали лишь модально-экспрессивные свойства библейских прототипов, которые побуждают читателя перечитывать эсхатологические пророчества. Они соотносятся не только с текстом Библии, но и с кругом его толкований, с апокрифическими сочинениями. Это – литературно-мифологические гибриды.

Мотивное и нравственно-тематическое сходство романного текста со стихами пророческой книги можно наблюдать и дальше. При этом надо отличать своеобразно-леоновское в апокалиптике «Пирамиды» от общеизвестной картины дня Господня. Глубокое проникновение писателя в символическую структуру Апокалипсиса духовно поддерживает его, позволяя усваивать суть видений Тайнозрителя: появление зверя-антихриста и его пособника-лжепророка, падение великой блудницы, обольщение чудесами людей, последняя брань антихриста с Царством Христа и близость Его Второго Пришествия. Для Леонова важна духовно-содержательная сущность этой войны, которая передается образными средствами.

Угроза гибели цивилизации, создавшей пирамиды зла, крах вавилонской культуры удовольствий – начало царствия антихриста. Но свидетельство о конце мира, как оно запечатлено в Дуниных «прогулках за горизонт века», заставляет мыслить о помиловании «верного остатка». «Милая малость» – бледно-розовые соцветия, неказистая трава – наполняют сердце героини в сцене прощания с ангелом «нежной гордостью за все равно, все равно хороший мир» (II, 676). Этот и другие знаки откровенной истины (искры, на ладони погорельца, например) ведут к иному пониманию трагической эсхатологии книги.

Эсхатологизм «Пирамиды» – воззвание к людям не терять надежды, призыв к самоисправлению. Вслед за Достоевским и русскими религиозными философами Леонов видит историю России в эсхатологической будущности. Признанием ее трагедии и порождается апокалиптико-эсхатологический тип мышления художника, которое выразило себя в «диалектике суда и милости Божьей» [18].

Связь предсмертного романа Леонова с оптимистической традицией христианской эсхатологии, различающей апокалиптику и эсхатологию, имеет непреложные доказательства. Она проявляется и на уровне замысла, и в сюжетных решениях, и в символике образного слова. Тайну последних вещей Леонов соотносит с очищением и с преодолением греха – с Воскресением. Не с абсолютным хаосом и смертью, а с обновлением человека, что позволяет ему обрести опору для духовного подъема.

В «Пирамиде» Леонов опирается на идеи святости и греховности, гибельности человеческой гордыни, занимающие существенное место в православном учении о человеке. Он рисует настоящее как время конечных решений, принимаемых людьми. Мир стоит перед выбором. У человека есть шанс преодолеть зло, изжить свои духовные заблуждения, или, по Леонову, возвратиться «н а к о л е н и Б о г а» (II, 316).

¹Куклин А. Эсхатологическая тема в русской мысли (К философскому портрету Г.П. Федотова) // Горизонты культуры. Сб. науч. тр. Вып. I. – СПб.: 1992. С. 164.

² См. об этом: Дырдин А. В мире мысли и мифа. Роман Л. Леонова «Пирамида» и христианский символизм. – Ульяновск: УлГТУ. 2001, а также: Дырдин. А. Духовное и

эстетическое в русской философской прозе XX века: А. Платонов, М. Пришвин, Л. Леонов. – Ульяновск: УлГТУ. 2004.

³ *Сергеев С.* От составителя // Тихомиров Л. А. Христианство и политика. – М.: ГУП «Облиздат», ТОО «Алир». 1999. С. 5.

⁴ *Вихлянцев В.П.* Библейский словарь // <http://vp.35.narod.ru>

⁵ *Мильдон В. И.* Культурно-региональная определенность Творца (И. Ньютон и Н.А. Морозов в интерпретации «Апокалипсиса») // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 39.

¹⁶ Цит по: *Тихомиров Л.А.* Критика демократии. – М.: 1997. С. 435

⁷ *Федоров В.С.* Религиозно-философский аспект «чуда» и «наваждения» в романе Леонида Леонова «Пирамида» // Леонид Леонов и русская литература XX века. Материалы юбилейной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Л.м. Леонова. – СПб.: Наука. 2000. С. 117.

⁸ *Леонов Л.* «Страшный Суд уже идет!» (Беседа с В. Стеценко) // Фактор. 1999. № 7.

⁹ *Несмелов В.И.* Наука о человеке. – Казань. 1994. С. 195.

¹⁰ *Ремнев А.В.* Крестный путь Льва Тихомирова // Исторический ежегодник. – Омск: ОГУ. 1997. С. 113–133. «Тихомиров все еще ждет своего художественно-психологического осмысления, на который только и способна литература», – замечает в своей объемной работе А.В. Ремнев. Он же указал на то, что Чехов мог использовать биографию Тихомирова при создании пьесы «Иванов».

¹¹ *Арсеньев Н. С.* Духовные силы в жизни русского народа // Русские философы (конец XIX – середина XX века). Антология. Вып. I. – М.: Изд-во «Кн. палата», 1993. С. 34.

¹² *Белый А.* Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. М. 1990. С. 162.

¹³ *Смолин М.* Всеобъемлющий идеал Льва Тихомирова // *Тихомиров Л. А.* Религиозно-философские основы истории. – М.: «Москва», 1997. С. 10.

¹⁴ *Панарин А.С.* Смысл истории // Вопросы философии. 1999. № 9. С. 16.

¹⁵ *Тихомиров Л.* Религиозно-философские основы истории. С. 286.

¹⁶ *Тихомиров Л.* Религиозно-философские основы истории. С. 392.

¹⁷ *Федотов Г.* Эсхатология и культура // Горизонты культуры. Сб. науч. тр. Вып. I. – СПб. 1992. С. 215–223.

¹⁸ *Куклин А.* Эсхатологическая тема в русской мысли. С. 170. Рассматривая эсхатологическую концепцию Г. Федотова, А. Куклин говорит о таинственном парадоксе Апокалипсиса, «выраженного в том, что Святой Дух обращает свою любовь к тем, кого наиболее строго судит: “Кого Я люблю, – возглашает Он, – тех обличаю и наказываю <...>” (Откр. 3:19)» (С. 168). Это наблюдение – своеобразный ключ к эсхатологии Леонова. В последние времена человек испытывается господством тьмы, чтобы обрести путь к свету, к спасению. Такова общая духовно-смысловая установка писателя, предопределяющая художественное завершение романа, особенности «тангенциального» образного пространства «Пирамиды».

Раздел II

ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ-ТРАДИЦИОНАЛИСТОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

§ 1 СВОЕОБРАЗИЕ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» А. СОЛЖЕНИЦЫНА

Творчество А. И. Солженицына (род. 1918 г.), тяготеющего к пророчеству и откровению, изучается с разных точек зрения и в различных гуманитарных сферах: в критике и литературоведении (В. Лакшин, Ж. Нива, Р. Темпест, А. Архангельский, В. Кузьмин, Р. Спиваковский), в социологии (Д. Цыганков) и политологии (М. Геллер, Э. Коган, Р. Пайпс), в культурологии и языкознании (В. Карпович, Л. Ржевский, М. Эпштейн). Полярны и характеристики писателя: «демонический пророк» (О. Антонов), «христианин-экстремист» (В. Скуратовский), «самовлюбленный мученик и раздраженный “отец нации”» (В. Сердюченко), «светоносец» (Е. Швецова), «один из крупнейших писателей XX века», который исповедует «спасительность для отдельных людей и для общества в целом примата духовных ценностей, духовного роста, вообще – веры...» [1].

В известной работе «О символе бедном замолвите слово ... (Поэзия и правда в малой прозе Солженицына)» Александр Архангельский писал: «... постоянная апелляция к реальности, в п р и н ц и п е ничего не решающая <...>, служит у Солженицына прикрытием важнейшего, структурно значимого противоречия его прозы: между чрезмерной символической нагрузкой повествовательного пространства и – явственной установкой на «саморазвертывание» действительности» [2]. Критик не без пафоса вопрошает, опасаясь упустить последний шанс «прочитать его творчество сквозь двойную призму – “поэзии” и “правды”»: «А как будут читать Солженицына в следующем столетии? Изымая его из “малого” времени и перенося в “большое”, ценя именно символический, “семиотический” слой его творчества? Не столько правду, сколько поэзию?» [Там же, 263].

Речь будет идти о связи между творческой философией и образом веры, который запечатлевается на страницах его произведений. Обозначенная Архангельским антиномия может помочь выяснить, какая же художественно-познавательная установка стала для писателя главной, какому типу мысли отдает он первенство. Что же лежит в основе художественного сознания Солженицына: установка на предельную реальность, отрицание безрелигиозно-гуманистической культуры или метафизика духа, социальное измерение веры или «духовно-душевная конкретность “внутреннего человека”», говоря языком русской национальной философии.

В литературе о Солженицыне уже существует несколько подходов, претендующих на объяснение художественного монизма писателя, его этики, религиозных взглядов и творческой позиции. Обычно его эстетические поиски признаются лежащими на грани реализма и модернизма. Солженицына с легкой руки А. Архангельского считают художником, стоящим на развилке между установкой на правду и установкой на поэтическое правдоподобие, между символикой жизни и символкой литературы, которое характерно для каждого «писателя-христианина, работающего во вне-церковной традиции [Там же, 253]. М. Эпштейн считает главной категорией солженицынского мировоззрения «самоограничение, которое предполагает нравственную основу для политических и экономических решений» («Общество и нравственность»). Эта позиция нравственности, образующая ориентир просвещенного консерватизма в российском обществе. Подробно рассматривая консервативное начало в публицистике Солженицына, он обнаруживает подмену юридического порядка нравственным и на этой основе сближает тип нравственности у Солженицына с сектантским.

К выводу о совпадении историософских воззрений писателя с традицией высоковоинного старообрядчестваа приходит и Ж. Нива в своей глубокой книге о Солженицыне. В главе «Быть русским!», где рассматривается воплощение ветхозаветного образа колеса в структуре «повествования в отмеренных сроках», читаем: «... этот огонь русской души (сохраненный старообрядцами суровый дух самоограничения, – А.Д.) Солженицын почитает и воскрешает. Русь восставшая это для него Россия старообрядцев, упорных хранителей старой веры, которые умирали от рук петровских солдат или приносили себя в жертву в массовых самосожжениях». И далее Нива замечает, что собственное представление автора «Красного колеса» «о русскости как о сочетании твердости с кротостью побуждает его к отказу от русского православия, слишком часто смирявшегося перед властью» (Вспомним здесь «Великопостное письмо» Солженицына).

Владимир Кузьмин в монографии «Поэтика рассказов А.И. Солженицына» (Тверь, 1998), отмечая монистический склад ума писателя, приходит к выводу о том, что «Правда – художественная транскрипция

Божественной истины» является стержнем художественного творчества Солженицына «в многообразных содержательных и персонажных вариациях, мотивах и подтексте». На уровне символического языка такое наблюдение действительно справедливо. Так, финальная фраза из рассказа «Матренин двор» с характерной для писателя инверсией, по словам Кузьмина, «значительно усиливает семантическую открытость трех опорных лексем – «село», «город», «земля». « В итоге образ праведницы Матрены перерастает в великий символ, героиня рассказа воспринимается его автором и рассказчиком в нем как субъект христианской этики и морали». Вместе с тем исследователь говорит об авторитарности художественного стиля Солженицына, разрушении им традиционной жанровой системы. Собственно в этом, в проявлении «закона экономии», в содержательной и смысловой плотности он видит новаторство писателя. Благодаря такому художественному устройству рассказы Солженицына и обладают «огромным потенциалом идеологического воздействия».

Творчество А. Солженицына лежит в русле консервативной традиции, которая сложилась на основе христианской духовности. В литературе о писателе постоянно предпринимаются попытки определить тип вероисповедания, формирующего авторскую эстетику. М. М. Дунаев видит суть его эстетической позиции в нравственной проповеди, в движении от духовного к душевному [3]. Нравственный идеал Солженицына внутренне противоречив, поскольку в одном случае он соединяется с христианской этикой, в другом – с гуманистическими ценностями. Художество Солженицына питается от источников Православия, но стоит на той ступени, когда в нем недостаточно признанного критерия: единства творческой мысли и откровения, этического измерения веры и христианского персонализма. Отсюда – переключки умозаключений художника и принципов гуманистической философии, которая рационалистически переосмысляет догматы христианства.

В центре образа веры, который сложился в «большой» прозе и публицистике Солженицына – нравственное измерение человека и общества. И поэтому суть религиозности его героев сводится к следующему: они живут по единому нравственному закону, постепенно наполняя его христианским содержанием. Так в «В круге первом», так и в рассказах 1960-х годов, так – в «Красном колесе», о чем свидетельствует Ж. Нива в своей статье «Солженицын как всегда» из книги «Возвращения в Европу» [4]. Он говорит о смене поэтики восхождения поэтикой падения, апориях писателя, которые разрушают текст: «В былые времена праведная жизнь опиралась на квадрат добродетелей, и древняя крестьянская Россия строилась на нем же, хоть и не ведала об этом. Но равновесие между избытком и недостатком пошатнулось <...> Солженицын ищет не утраченное время, как Пруст, а исчезнувшую добродетель. Гигантское колесо “Красного колеса” в каком-то смысле вертится вхолостую: добродетель не обретена, справедливость не восстановлена. История романа трагична, ибо это поражение лежит в его основе. Тема разрушила текст;

за хаосом истории пришел хаос повествования. Роман Солженицына всегда был чем-то отличным от романа – поисками смысла, наукой о спасении». Иначе говоря, поиски абсолютного нравственного критерия для российской жизни привели к новой апории. Ее причина состоит в том, что в основе религиозной антропологии Солженицына, (по крайней мере, до середины 1990-х гг.) верующее сознание – персоналистическое начало было подчинено социальнокультурной задаче. Категорический императив «жить не по лжи» в большей мере звучал как гражданская добродетель. И тут надо согласиться с М. Эпштейном, определяющим тип мировоззрения Солженицына как «просвещенный консерватизм» и писавшем о невозможности применения религиозно-нравственных категорий к народу или нации в целом: «христианство уже упразднило эту религиозно-нравственную подсудность народов, обратив ее вглубь отдельных личностей, к их раскаянию, к их самоограничению. За свои поступки мы будем судимы как личности, а не как представители тех или иных наций. И нельзя вообразить иначе, чем в языческом ослеплении, что на Последний Суд предстанут души народов или обществ» [5].

По мнению А. Л. Казина, именно столкновение личной веры с внешней – рационалистической – оболочкой культуры приводит автора «Архипелага» к противоречию: «Сила Солженицына как мыслителя в том, что он мыслит в пространстве православно-русского ядра нашей цивилизации и культуры. Однако как только он касается её внешних обводов, он, на мой взгляд, нередко ошибается, и эти его ошибки дорого стоят подчас и самому ядру» [6].

Интересующая нас проблема лежит несколько в иной плоскости. Обратимся к религиозному типу веры, получившему отражение в образном мире Солженицына. Трезво-реалистическая мысль писателя тесно связана с идеей человеколюбия. В этой концепции он решает проблему света и тьмы, возвышая природную сущность человека. В больших произведениях Солженицына этическое начало преобладает над онтологическим. Общая этическая оценка является главной и в дневниковых заметках писателя. «Очень нравственная повесть» – так он оценивает чеховскую «Степь». Сугубо нравственный полюс выходит на первый план, когда Солженицын размышляет о повороте И. Шмелева от «освобожденческой» идеологии к национальным традициям и заветам православной веры («Иван Шмелев и его “Солнце мертвых”»).

Проза малого объема последних лет, включая такие двучастные рассказы, как «Эго», «На краях», «Настенька», знаменательна авторским движением к сверхчувственному началу. «Касанием веры» можно назвать вслед за самими Солженицыным такой вид религиозно-философской рефлексии. Рассматривая чеховский рассказ «Святою ночью», он так оценивает это свойство художественного мышления: «И снова на церковную тему, не оставляет она Чехова равнодушным, мучит его чувство поиска какой-то истины об этом. И вник в акафисты в законы

написания их. Но все сводит – не к вере собственно, а к поэтическому восприятию ее».

Отметим последние слова. Они объясняют сущность показа верующего сознания у самого Солженицына – тип духовности, который выражался в его первых произведениях.

На фоне литературно-критических статей писателя лирические миниатюры выглядят образцами символично-духовной насыщенности прозы. «Крохотки», создаваемые в стиле тургеневских «стихотворений в прозе», – это стянутые к нескольким ключевым фразам нравственно-напряженные раздумья о тихих радостях и бренности земной жизни. Они связаны с традиционным комплексом христианско-православных воззрений и убеждают нас, что Солженицын творит в рамках подлинно религиозного отношения к миру – его познания через личную веру.

В доказательство можно привести фрагмент философской зарисовки «В сумерки». «Овладевало всеми чувство чего-то единого, нам никогда не видимого, – пишет Солженицын, – что тихо спускалось с гаснущего послезакатного неба, растворялось в воздухе, вливалось через окна, – та незаметная в суете дня, глубокая серьезность жизни, ее нерастеребленный смысл. Наше касание к упускаемой загадке» («Новый мир», 1997, № 7, С. 101). Это трудно уловимое ощущение особой реальности, которое очень верно схвачено писателем. Свидетельством следования христианской идее преобразования мира (именно она организует семантическое пространство «крохоток») стали пейзажи из «Колоколов Углича» и, особенно, зарисовка «Колокольня». Калязинская колокольня, уже полвека олицетворяющая ушедшую под воду православную Россию, вдохновляет лирического героя-путешественника на такое сравнение: «... ведь стоит колокольня. Как наша надежда. Как наша молитва: нет, всю Русь до конца не попустит Господь утопить...» («Новый мир», 1999, № 3. С. 70).

Ясное старение – это путь не вниз, а вверх.

Только не пошли, Бог, старости в нищете и в холоде» (Там же, 71).

Здесь, а также в миниатюрах «Ночные мысли», «Утро» и «Завеса» автор сосредоточен на самоощущении человека, который обращается к своему Первообразу. И, значит, снимается антитеза между этикой веры и ее онтологией. «Всегда есть мысль, и не одна, какие вносят стерженьки покоя, тормозящего от взрыва. Лишь уметь этот стержень, спасительный Божий луч, найти, или даже знать его себе наперед – и за него держаться» («Новый мир», 1999, № 7, С. 102) – вот итог размышлений автора. Правда, почему-то поэтическая параллель построена по ассоциации с работой атомного реактора, а не на христианской образности.

Из трех уровней авторского мышления – собственно художественного, этического и возвышенно-духовного (трансцендентального) в основной массе малой прозы Солженицына, вплоть до последних публикаций, главным почти всегда являлся первый – эстетический.

Метафизика веры, ее мистически-творческая сторона лишь приоткрыты. Не потому ли в «крохотках» так и не появился евангельский сюжет, который способен выявить всю глубину связей между человеком и Творцом? Введи автор библейскую топику, прочно скрепленную с национальной символикой с теми же народно-церковными представлениями, и нам не пришлось бы гадать: какими правилами руководствуются герои в его художественном мире.

Как видим, определить тип веры, получивший отражение в малой прозе Солженицына, непросто. Религиозная вера предполагает мистическую связь с Богом, поиски в человеке образа и подобия Бога. У Солженицына периода эмиграции как в прозе, так и в публицистике течение духовной жизни напрямую не было ясно связано с верой – мистико-творческим средоточием бытия. Лишь вернувшись в Россию, сначала во II цикле прозаических миниатюр («Лиственница», «Колокола Углича», «Колокольня» – 1996), а затем в новых «крохотках» («В сумерках», «Ночные мысли», «Поминование усопших»), а также в дневнике (например, в разборе романа Феликса Светова «Отверзи ми двери») писатель обнаруживает цельность своего религиозного чувства, способность к трансцендированию. Перед нами уже не «христианская версия антикоммунизма» и тем более не «социалистический солженизм», как характеризовала критика творческую идеологию писателя в прошлом. Здесь складывается новый образ веры – образ животворного духа, полученного свыше.

В. Распутин в одном из своих выступлений так представил разделение внутри современного веросознания: «Есть люди, живущие в вере, и есть люди, живущие возле веры, обогреваемые ее благодатью, столь же искренние и нравственные, но с другой степенью омытости, что ли» [8]. Облекая жизненно-религиозные темы в близкие нашему времени представления, Солженицын чувствует свою ответственность за слово, внутренняя форма которого, по П. Флоренскому, «происходит от акта духовной жизни». В новых «крохотках» намечается слияние духовных, художественно-философских и поэтических сторон текста, что существенно меняет его структуру. Для жизни и для литературного труда Солженицын находит общий знаменатель – православное мирозерцание, которым теперь определяется его творческая установка. Лирический герой писателя обретает веру живую, евангельскую. Собственно это и есть цель большого русского художника, если он следует путями духа, а не исключительно дорогой обличений и потрясений, сохраняя верность не только идеалу самоограничения и самоотвержения, но и заветам христианской любви.

¹ *Полищук Е., Жилкина М.* Юбилей Александра Солженицына// Журнал Московской Патриархии. – 1999, – № 1.

² *Архангельский А.* О символе бедном замолвите слово («Поэзия и правда» в малой прозе Солженицына)// Архангельский А. У парадного подъезда: литературные и культурные ситуации периода гласности (1987–1990). – М., 1991. С. 247.

³ *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. Ч. VI. – М. 2000, С. 347).

⁴ *Нива Ж.* Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. – М., 1999, С. 145–150.

⁵ *Энттейн М.* Общество. Мифология. Идеология. // http://www.russ.ru/antolog/intelnet/gk_ob_nravst.html.

⁶ Цит. по: Международная научная конференция в Пушкинском Доме «Академик А. И. Солженицын». // Русская литература. . – 1999. – № 4. – С. 165.

⁷ См. публикации А. Солженицына в «Новом мире» за 1995-200 гг., а также *Солженицын А.И.* Рассказы, крохотки, повесть. – М.: Вагриус, 2004.

⁸ «Наши учителя теперь из породы потверже...»// Москва. – 2002, – № 2, –С. 10.

§ 2. РУССКАЯ КЛАССИКА И СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА. ВАЛЕНТИН РАСПУТИН

«Мы с рождения впитываем в себя воздух, соль и картины своей родины, они влияют на наш характер и в немалой степени организуют наш жизненный состав». Эти слова В. Распутина как нельзя лучше отвечают складу его таланта. В них выражен первостепенный принцип эстетики писателя.

Валентин Григорьевич Распутин – один из самых даровитых русских писателей последней трети ушедшего века. Он родился 15 марта 1937 года в сибирском поселке Усть-Уда. Детство его прошло в небольшой деревушке Аталанке, раскинувшейся на берегу Ангары. Книги писателя глубоко философичны, не нагружены многословной риторикой. Повести и рассказы Распутина, его публицистика отражают особенности развития русского национального сознания в переломную эпоху, когда Россия оказалась на грани ущербного состояния своих духовных сил. Центральные герои его прозы – натуры незаурядные. Писателя привлекают характеры цельные, редкие, такие, в которых заложен инстинкт народного самосохранения. Им созданы образы хранителей духовно-национального взгляда на мир, проникающего в глубины жизни и смерти. Эти образы религиозны в своей первооснове: каждый из ведущих персонажей распутинских повестей несет в себе свет народной веры, тесно связанной с православной духовностью.

В российский литературный процесс Распутин вошел в конце 1960-х– начале 1970-х гг. Небольшая повесть «Василий и Василиса» (1965—1966)* представила В. Распутина настоящим мастером слова, подлинным знатоком человеческих отношений. В житейском случае он раскрывает сложную диалектику чувств, духовную щедрость русской женщины. Историю горемычной жизни Василия и Василисы Распутин уложил в пять коротких эпизодов-картин. После нескольких лет супружества героиня повести указала на дверь своему задурившему мужу. Она отрекается от Василия, отчаявшись переменить его буйный нрав (однажды в порыве пьяной злобы тот бросился с топором на

* Здесь и далее указаны годы работы над произведениями.

беременную жену). Чувство собственного достоинства в крови у Василисы, Какой силой духа надо было обладать, чтобы не приветить отца своих детей, пришедшего с долгой войны, молча делить с ним заботы о семье, но долгие годы быть верной себе, своим с болью высказанным словам: «Не будет нам житья вместе... Я, Василий, один раз сделанная, меня не переделаешь».

Создавая этот образ, В. Распутин идет от народных нравственных представлений. Обаяние его героини — в ее духовной широте, в полнокровном течении внутренней жизни. В Василисе есть что-то от характера русских рек: она сурова, неумолима и одновременно милосердна, удивительно отзывчива на человеческое горе. Вот почему Василиса, прожив тридцать лет вдовой при живом муже, будет рядом с ним в его смертный час, все поймет и простит.

Потрясает финал повести, утверждающий мотив духовного единства между людьми. Праведные слезы Василисы возвращают умирающего Василия из одиночества в большой мир, на котором «и смерть красна». Такая ситуация, где сходятся начала и концы, ситуация «последнего срока, помола Распутину обнажить сокровенное в человеке. Уже в этой повести В. Распутин не столько бытописатель, сколько психолог, высвобождающий из-под житейских напластований истинно человеческие черты своих героев. Он ищет за различиями характеров их общие, национально-исторические корни.

В. Распутин не скрывает своей привязанности к делам и людям трудовой деревни. «Я пишу о деревне, потому что я вырос там, она вскормила меня, и рассказать правду о ней теперь мой долг», — говорит писатель. Повседневная жизнь села прочно вошла в его творчество. О причинах выбора материала для своей литературной работы Распутин мог бы сказать словами Н. Рубцова: «В деревне виднее природа и люди». Судьба земледельца у него — точка опоры, плацдарм изучения глубин народной души.

В 1967 году появляется новая «деревенская» повесть Распутина — «Деньги для Марии». В ней поднимаются проблемы порожденные коренной перестройкой условий труда и быта советского крестьянства. Устойчивость нравственных принципов, жизнестроительных идеалов человека деревни под напором изменившихся обстоятельств — вот над чем размышляет Распутин в своей повести.

В центре сюжета — несчастье, выпавшее на долю простой деревенской женщины, матери четырех детей. Воспитанная сельским коллективом, Мария верит в справедливость его социальных законов. Она готова выручить земляков и потому встала за прилавок «проклятого» магазина, из-за которого многие в деревне уже «пострадали». Но Мария тоже становится жертвой. Доверчивая доброта героини побеждена своекорыстием тех, кто использует трудности сельского быта. Казавшийся таким прочным деревенский мир раскололся, когда у Марии, отдававшей всю душу людям,

обнаружилась недостача в тысячу рублей. С этого момента все внимание переключается на поиски денег. Повесть строится как поток напряженных раздумий Кузьмы — мужа несчастной Марии, прерываемый рассказом о его попытках собрать нужную сумму. Все, что происходит потом, происходит в течение пяти дней дарованного сердобольным ревизором рокового срока.

Активным началом выступает в «Деньгах для Марии» устная народная проза. Повесть выстроена из обычных звеньев русской сказки (неожиданная беда, ряд испытаний героя и т. д.). Однако сюжет хождения за правдой В. Распутин использовал по-новому, обосновывая идею духовной солидарности в человеческих взаимоотношениях.

Мир деревни для Распутина не есть нечто неразлично однородное. Рядом с Гордеем и Натальей, теми, кто «свековали век свой у земли», показаны пройдоха-бухгалтер, скарденная Степанида, двуличный директор сельской школы.

Неизменно в поле зрения В. Распутина — короткий отрезок времени, самая крайняя точка на линии человеческих судеб, картины «последнего срока». «Последний срок» — название повести В. Распутина, захватывающей читателя своей психологической и философской глубиной. Она стала самым значительным произведением русской прозы 1970-х годов в нравственно-философском жанре

Все содержание «Последнего срока» (1969–1970) просвечивается через тему противоборства жизни и смерти. От этого бытийного центра идут лучи к ведущим образам повести, как бы выхватывая их из круговерти действительности. Восприятие жизни и смерти дается здесь таким, каким оно вышло из недр народного сознания. Решая в «Последнем сроке» тему связи человека с землей, Распутин отобрал, проработал и возвел в степень художественности нравственные заветы и пророчества своего народа. Поиски жизненного идеала становятся у него поиском истоков национального характера, яркие черты которого несет в себе Анна Степановна — героиня повести. В образе старой матери, побеждающей смерть силой любви к жизни, воплощены стержневые идеи творчества Распутина.

Начало повести возвращает нас к традиционному мотиву русской литературы. Предсмертный апофеоз человека, испытание его духовности на пороге смерти описывали Л. Толстой и Бунин, А. Платонов. Эта тема привлекала Ф. Достоевского и И. Тургенева, Н. Лескова и М. Шолохова. Кажется, невозможно после них открыть здесь что-то новое, своеобычное. Но В. Распутин сумел сказать свое слово.

Умирая, старуха Анна наталкивается на равнодушие своих взрослых детей, которые собрались проводить ее в последний путь. Долгожданная встреча с родными людьми лишь приблизила конец героини. Она бессильна перед нравственной болезнью, поражающей ее

наследников. Матери не удается прикрепить к стволу родового дерева отсыхающие ветви, добиться единодушия в семье. И происходит это не потому, что старухины дети оказались за чертой деревенского мира, оторвались от него. Еще в детстве они не смогли найти того родника, испив из которого однажды мы получаем запас живой воды навсегда. Они забыли «совсем, до пустоты» радость работы на покосе и пашне. Им неведомо чувство артельности, связи с другими людьми.

Драма Анны Степановны, верящей, что «для того и приходит в мир человек, чтобы мир никогда не скудел без людей и не старел без детей», — источник обобщающей мысли Распутина. По его убеждению, рано лишая себя корня и опоры, не добрав из «родительской сумы», люди многое теряют в своем духовном развитии. Чувства, вовлекающие человека в поток истории, складываются из сыновнего долга перед матерью и отчим домом, родиной. «И не стоять человеку твердо, не жить ему уверенно без этого чувства,— говорит В. Распутин, — без близости к деяниям и судьбам предков, без внутреннего постижения своей ответственности за дарованное ему место в огромном общем ряду быть тем, кто он есть».

Образ Анны из «Последнего срока» — живой пример несокрушимости характера труженицы, ее неисчерпаемой духовной мощи. Русская женщина, изображенная «то ли в самом конце жизни, то ли в самом начале смерти», одухотворена, как бы поднята над бытом. В то же время она предстает во плоти житейских мелочей, в привычном для себя окружении. Распутин находит в духовной жизни старой колхозницы большое философское содержание, несколько неожиданное для сельской среды. В этой неожиданности есть доля художнического риска: героиня повести возносится на такие вершины бытия, что ее думы о мире и человеке можно принять за вторжение в текст инородного для деревенской темы материала.

В последней главе повести В. Распутин обратился к одной из самых древних форм устного слова. Печально и торжественно звучит здесь плач по матери. Красота и смысловая выразительность этого жанра народного творчества дают Распутину возможность больших обобщений. Строки причитания — Анна учит забытому обряду старшую дочь — связаны с развитием темы духовного наследия. Все дети, кроме Михаила, покинули мать, так и не дослушав плача — ее завещания. Горькая участь старухи не затрагивает их сердец. Как далеки они от мысли, что разрыв в цепи поколений обернется для каждого духовной немочью.

«Живи и помни» (1973—1974)—это правдивое повествование о далекой от фронта жизни сибирской деревни в последние месяцы Великой Отечественной войны. Смертельное дыхание битвы с фашизмом опалает судьбы центральных героев повести — Настены и Андрея Гуськовых. В натуре Настены сошлись, как в фокусе, идеи крепости нравственного склада,

жизненной правды. Путь Андрея, ставшего дезертиром, — это путь утраты социальных связей, распад народного, человеческого в человеке.

«Для меня самого,— признается Распутин, — эта книга прежде всего о женщине, о прекрасном, чисто русском характере, готовом к самопожертвованию, исполненном добра, самоотверженности, искренности, ответственности за близкого человека». Действительно, все персонажи повести группируются вокруг образа Насти, ее трагические переживания и гибель составляют основу сюжетного движения.

На поверхностный взгляд, две разные женщины сжились в Настене. Одной половиной своего сердца она «просится на люди», другой рвется к мужу, скрывающемуся после побега из госпиталя в заброшенном зимовье. В этом разломе получает выход драматизм участи молодой сибирячки. Свои заветные мечты о счастье она связывала с материнством. Но как быть, если на твоего ребенка «падет слава», «что отец ему—бегляк с войны»?

В. Распутин заостряет сложившееся противоречие. За природным назначением женщины-матери стоят вековые инстинкты и нравственные нормы. В силу обычая Настена должна смириться со своей разбитой долей. Однако Распутин не изменил правде образа.

Внимание к такому характеру, в котором сочетается традиционная психология крестьянки со свободным движением души, тягой к большому социальному миру, присуще Распутину как никому другому из современных писателей. Его Настена разделит вину с мужем-оборотнем, но не покорится жестокой воле обстоятельств. Она бросится в Ангару, унося с собой последнюю надежду Андрея на прощение – нерожденное дитя. Трагический уход героини повести — приговор правдой памяти тому, кого она любила и жалела, кого разом спасает и судит.

Подход В. Распутина к военному материалу оказался несколько иным чем в современной ему прозе о войне. Ведь у Ю. Бондарева, В. Богомолова или В. Быкова не встретишь такой погруженности героев в природу, какую показывает Распутин в «Живи и помни». На всем протяжении действия повести ее центральные образы сопровождаются сменяющимися друг друга яркими картинами зимы, весны и лета. Распутин словно перебрасывает мост от движений природы к человеческим страстям, к общенародному восприятию исторической схватки с врагом.

Вот как многозначительно звучит пейзажный запев повести: «Зима на сорок пятый, последний военный год в этих краях простояла сиротской, но крещенские морозы свое взяли, отстучали, как им полагается, за сорок. Прокалившись за неделю, отстал с деревьев куржак, и лес совсем помертвел, снег по земле закрип и покрошился, в жестком и ломком воздухе по утрам было трудно продохнуть. Потом снова отпустило, после этого отпустило еще раз, и на открытых местах рано

затвердел наст». В природном прологе к «Живи и помни» слышится жизнеутверждающий мотив повести. Одновременно картины пробуждения тайги вводят читателя в напряженную психологическую атмосферу войны. Такое свойство природного зачина у Распутина роднит его с Шолоховым — мастером психологического пейзажа.

Связь человека с природой становится для Распутина средством познания героев «изнутри», со стороны их душевных качеств. Если характер Настены сближается с природным миром, то Андрей, теряя почву под ногами, проходит мимо примет живой действительности. А когда Гуськов, охваченный жестоким одиночеством, убил бычка (вспомним, что Настя уже носит под сердцем ребенка), он превратился в душегуба.

В. Распутин старается дать ответы на вопросы, мучившие его героев, постоянно сталкивая их в незримом нравственном поединке. Настена и Андрей — песчинки одной человеческой реки, но глубоко различные натуры. Светлый образ молодой женщины, достигающий эпического звучания, противопоставляется осужденному на смерть в памяти народа отступнику. Отсюда известное сходство и более резкое отличие духовно-социального опыта главных персонажей повести. Отсюда и контрасты их житейской философии.

Свои мысли и надежды Настена и Андрей выражают в духе народной психологии. Земля, вода, небо, деревья — все окружающее вовлечено ими в мир собственных переживаний. Вода — символ неудержимого бега времени. Земля, напротив, — твердь, которая принимает в себя человека, кормит и храпит. Соперничество этих стихий отразило смысл конфликта «Живи и помни».

«А ему ведь было не Ангару переплыть — почище», — говорит Настена о преступлении мужа. Андрей Гуськов тоже роняет символическую фразу: «У тебя была только одна сторона: люди. Там, по правую руку Ангары, А сейчас две: люди и я. Свести их нельзя, надо чтобы Ангара пересохла». Героиня Распутина боится воды, а казнит себя ею («концы в воду»). На стрежне реки Настена оказывается лицом к лицу с историческим временем. Истинно национальное чувство земного притяжения окрашивает ее думы. Она боится «потерять береги». Смятенный внутренний голос героини Распутина вливается в многоголосый хор поколений: «На душе было от чего-то тоже празднично и грустно, как от протяжной старинной песни, когда слушаешь и теряешься, чьи это голоса — тех, кто живет сейчас, или кто жил сто, двести лет назад. Смолкает хор, вступает второй... и подтягивает; третий...»

Река — это место, где восстанавливается связь с историей народа, арена трагедии женщины, выразившей своей смертью одно из его глубинных откровений. Не случайно в финале повести небо сойдется с водой, отразившись в том месте Ангары, где погибла

Настена. Главный смысл несут в этом эпизоде мотивы плачей, эпических песен: звон колокольчиков, слитое с рекой небо. Писатель переработал элементы народной фантастики, чтобы изобразить живой облик своей героини. Настена — «русская душой», поэтому симпатия автора к ней ярче всего раскрывается через область народно-поэтической культуры.

Повесть «Живи и помни» показала, как вырос талант Распутина. Творческая самостоятельность писателя оказалась в соединении диалектики души героев с объективным рассказом о социальных конфликтах эпохи. Это качество было достигнуто активным вторжением Распутина в противоречивый мир нашей действительности. В работе над повестью обрисовались и другие важные стороны художественного мира Распутина. Это – мировоззренческая глубина образов, народность эстетической позиции, способствующие серьезной разработке человеческих характеров. Язык Распутина богат эпитетами, метафорами, пословицами, почерпнутыми из сокровищницы фольклора. Просторечие стоит «на равных» с языком писателя, емким и живописным. Да и все пространство его повестей держится на связи с народной мыслью и словом.

Сама бурная многогранная реальность подсказала В. Распутину сюжет новой книги «Прощание с Матёрой» (1975–1976).. На родине писателя, в краю с богатыми земледельческими традициями, развернулось мощное строительство. Бывшие места декабристской ссылки, таежная глухомань стали сегодня одним из самых развитых в стране промышленных районов. Села, потесненные стройплощадками, водохранилищами ГЭС, отступили в тайгу. Многие деревни «переехали» или исчезли совсем вместе со своими полями, угодьями, избами.

В событиях, которые легли в основу «Прощания с Матёрой», Распутин привлекает само состояние кануна исторического поворота, определяющего судьбу советского крестьянства, будущее всех людей. С первых строк повести перед нами встает двуединый образ деревни-острова. Назвав остров посреди Ангары и старожильческое поселение на нем одним именем — Матёра, Распутин сохраняет за этим словом его исконное значение: середина, глубь, русло. Матёра— до осязаемости реальная земля, но в то же время она, подобно сказочному Беловодью или Буян-острову, олицетворяет исторический уклад жизни деревни. Распутин изображает трагическую ломку нравственных устоев крестьянства и трудности обретения новых жизненных ориентиров.

Эпический строй повести заставляет вспомнить изустное слово сказа. В. Распутин не скрывается за образ рассказчика, а словно подхватывает прерванное каким-либо житейским делом повествование. У лица, ведущего рассказ, нет характерных черт. Но читатель сразу ощущает вполне определенный склад ума и речи. Нетрудно представить себе облик такого сказителя. Им мог быть коренной житель

ангарского села, толкователь народного календаря, правдолюбец, тот, кто чаще всего вел за собой крестьянскую артель.

Показывая последние дни Матёры перед затоплением, Распутин уводит читателя в глубь истории. Ему необходимо поведать, «откуда есть и пошла» материнская земля. Повествование не раз возвращается к прошлому, к местным легендам и преданиям. Видела Матёра бородатых казаков, пливших по Ангаре ставить Иркутский острог. Не миновали ее ветры гражданской войны.

Но старая Матёра с ее древним бытом «откоренилась, сошла с привычного хода». Последние жители острова поставлены временем в особые условия: они находятся на стыке уходящей деревни с индустриальным веком. На самом «сгибе» — героиня повести Дарья Пинигина. Обостренно, до душевных надрывов воспринимает она разлад между нравственным состоянием современников и размахом их преобразовательных дел. Это одна из замечательных фигур в веренице распутинских женщин-матерей. Писатель, доказывает правоту взгляда Дарьи на людей, на окружающую действительность. Сколько незаемной истины в ее реплике: «Эта-то земля всем принадлежит — кто до нас был и кто после нас придет». Заботы Дарьи касаются не только ищущего свою дорогу Андрея. Родительская заботливость переросла у нее в тревогу за всю «материнскую рать», за остров, где испокон веку стояла Матёра, за судьбу человечества. Тревожные думы старой труженицы являются отражением общей, пусть не у всех ее односельчан прояснившейся мысли: «На спечется ли, глядя на Матёру, вся остальная земля?»

Характер Дарьи освещен у Распутина уважительным сыновним чувством. Писатель рисует свою героиню, опираясь на глубоко залегающие пласты знаний о мире и человеке. Именно у женщин, у матерей, сохраняется, по слову В. Распутина, в первоизданном виде «житейская мудрость, наследованная от поколения предков, потому что женщина, оставаясь с семьей, не могла растерять ее по ближним и дальним дорогам».

В «Прощании с Матёрой» В. Распутин продолжает традиции русского реализма, совмещая высокое и бытовое. Большая остро-современная тема повести — тема урона, наносимого природе и человеческой нравственности, — взаимодействует с бытовыми реалиями, прозой жизни. С малого, с забот о хлебе насущном, начинаются размышления героев повести Распутина. Малый мир деревенского жителя с его кажущейся замкнутостью (изба, поскотина, пашня) входит в большой социальный мир, в котором нет для матёринцев чего-то непознаваемого. Близки и понятны Дарье и Павлу природа и законы, движущие время. Для них ясны и перемены на селе, поскольку эти народные характеры включаются в общий круговорот, где все имеет «свой срок и службу». Вот почему образы старой Дарьи и других

обитателей Матёры, «заземленные», погруженные в густой деревенский быт, находятся на неизмеримой высоте.

Если на первых страницах повести Дарья Пинигна только переживает вторжение на землю Матёры «чужеродных» сил, то в конце она сама сострадает современнику технической революции. «И про людей я разглядела, что маленькие оне» – так понимает героиня «Прощания с Матёрой» основное противоречие нашего времени. Современный человек, по ее суждениям, остается «маленьким», не защищенным перед лицом разбуженных механистических сил, когда не умеет ими управлять. В споре о человеке Дарья утверждает народную точку зрения. В истоках этих взглядов мысль: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни».

По существу, впервые в литературе последних лет В. Распутин вместе с показом социальных перемен воссоздает саму систему жизненных представлений русского земледельца. Образ русской крестьянки, созданный на высокой трагической ноте, позволил писателю собрать воедино историческую мудрость многоликой крестьянской массы. Дарья Пинигина заставляет читателя задуматься о самой возможности хозяйственного уклада и жизненного ритма старой Матёры в конце XX столетия. Мир духовных помыслов Дарьи обнимает все многообразие реальности: общее и отдельное, возвышенное и приземленное, рукотворное и природное. Владимир Крупин так определил данное качество прозы Распутина: «Все последние работы Валентина Распутина говорят одно: спасение России в возрождении традиционных духовных и культурных ценностей. Все остальные пути перепробованы. Неужели мы не прислушаемся к голосу крупнейшего писателя XX и начавшегося XXI века. Или опять обойдемся без пророка в своем (в своем!) Отечестве?».

Художественное мышление, поэтика произведений Распутина предрасположены действию на них очистительной силы русской классики. Основное в его литературной позиции – стремление захватить бытие людей в национально-конкретном проявлении

Так выстроено художественное пространство «Пожара», рассказов «Век живи – век люби», «Изба», его публицистических книг «Сибирь, Сибирь» и статей «Из глубин в глубины», «Смысл давнего прошлого Религиозный раскол в Росси», «Интеллигенция и патриотизм» о которых верно сказал В. Курбатов, что они «обнаружили не просто глубокое знание предмета, но и деятельно-практический интерес: он (Распутин, – А. Д.)» искал в минувшем опыте народно-необходимые, духовно-существенные черты» [1].

В одном из последних своих произведений – повести «Дочь Ивана, мать Ивана» («Наш современник», 2003, № 11) – Распутин, сохраняя приверженность нравоописательному жанру, создал едва ли на самое душевно-ранящее, пронзительное свое произведение. Уже ставший для него привычным сюжет *преступления и наказания* на этот раз перерос в

сюжет национальной судьбы. Над дочерью жестоко героини надругались, и мать, не найдя справедливости и сочувствия у своекорыстных судебных арбитров, убивает насильника в помещении суда.

Потрясает не бездушие окружающих Тамару Ивановну людей, а их беспомощность, безвольность, неспособность отстаивать честь человека, семьи, страны. «Вот нравственный, духовный эпицентр повести В. Распутина: – утверждает А. И. Ванюков, – поиск и утверждение истины национального бытия» [2].

В типологическом плане реализм Распутина восходит к двум разнящимся и, в то же самое время, пересекающимся тенденциям: к философско-психологическому реализму Ф. Достоевского к эпико-психологическому художественному методу Л. Толстого. Близко оно и творческим поискам А. Платонова, М. Пришвина и Л. Леонова природным фокусом исследования человека, проникновением в нравственную сущность русского характера, способностью подниматься на высоты национального самосознания.

«Русская литература с XIX века особенно расцвела и украсилась художественно и чувственно, отыскала для выговаривания невыговариваемого слова тончайшей выразительности, но осталась продолжением древнего отечественного летописания под первенством народописания <...> – скажет Распутин. – Народной судьбой была Отечественная война 1812 года, описанная Толстым, народной судьбой была духовная Русь Достоевского. И чем гениальнее явились в них авторы, тем более они стали народными, сотканными по-пчелиному в ульях национального духа» [3]. Творческая личность Распутина сформирована этими же качествами – она «внутри» России, «соткана из ее клеток» [Там же].

Как и книги отечественных классиков, проза Распутина запечатлевает сегодняшний опыт духовного восстания человека из хаоса действительности, утверждая по сути, тот же подвижнический опыт свободы духа в вере, в любви к миру и людям, к родной земле.

¹ Курбатов В. Свидетель// В. Распутин. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М. 1994, С. 17.

² Ванюков А. И. Метафизика национальной жизни в русской повести рубежа веков// Мир России в зеркале новейшей художественной литературы. Сб. науч. Трудов.– Саратов: Изд-во Саратов. Ун-та, 2004, с. 62.

³ Распутин В. Мой манифест. – Наш современник. – 1997. – № 5. – С. 4.

РАЗДЕЛ III НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

§1. ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ: ЖАНР И СЮЖЕТ

Споры о том, кто лучше пишет, возникали в литературных кругах с самого начала прошлого века. Тогда Александр Куприн высказал свою точку зрения на творчество Тэффи: «Нередко, когда Тэффи хотят похвалить, говорят, что она пишет, как мужчина. По-моему, девяти десятым из пишущих мужчин следовало бы у нее поучиться безукоризненности русского языка»¹. Во второй половине 20 века суждения стали резче, а роль женщины в литературе несколько изменилась. Так, например, о Людмиле Петрушевской ее коллега по перу Мария Розанова сказала, что та пишет «как два мужика плюс три крокодила вместе взятые»².

Собственно и понятие «феминизм» появилось сравнительно недавно – в 1940-е гг. «С одной стороны, «феминизм» (от латинского femina – женщина) означает широкое общественное движение за права женщин, с другой – комплекс социально-философских, социологических, психологических, культурологических теорий, анализирующих ситуацию в обществе»³.

Вот как о своем мировосприятии говорят сами писатели. Н. Садур в одном из интервью заявила: «У меня нет мужененавистничества – это ущербность какая-то. Хотя женщины мне сейчас стали нравиться больше: они хитроумнее, тоньше. Мне даже стало казаться, что они духовно как-то выше. Но то, что они не ровня, – это точно, хотя социально должны быть равны. Мужчина и женщина – это разные планеты, как разные планеты Америка и Россия. Женщина чрезмерно сильно чувствует все происходящее вокруг. Если образно сравнить – как тигрица в клетке, которой к лапе положили добычу, но взять не дают»⁴.

Только в середине 80-х гг. XX века женская проза оформилась и начала заявлять о себе. Она объединила писательниц разных поколений с разным жизненным опытом, иногда с диаметрально противоположными взглядами и художественными пристрастиями.

Женская литература как литература написанная женщинами – сложный и противоречивый феномен. Она существует внутри всего объема литературы. Определить, что ту или иную книгу можно отнести к данному явлению легко. Для этого нужно всего лишь прочесть имя автора на обложке. Хотя и это не всегда является правдой. В эпоху мистификаций писатель-женщина может скрыться под псевдонимом (для примера можно упомянуть феномен Макса Фрая, под именем которого плодотворно работает Светлана Мартынчик). Литературный критик А. Молчанов пишет в статье о творчестве Людмилы Улицкой: «Я глубоко убежден, что любой мужчина пишет мужскую прозу, а любая женщина женскую. И те, и другие могут делать ее плохо или хорошо. И могут устраивать мистификации, выдавая себя за лицо другого пола с помощью фамилии на обложке. Все возможно, но по-настоящему хорошая проза получается тогда, когда человек рассказывает о сокровенном, о том, что пережил, о том, что любит и знает изнутри, глубоко, детально»⁵.

Сложность и противоречивость явления обнаруживается именно на уровне идентификации. Воспитанные в условиях пренебрежения к миру феминистических ценностей, писательницы пытаются открыть этот мир в себе. Идентифицируя себя с женской прозой – как воплощением идеи феминизма, – авторы в то же время испытывают всю меру отчуждения от нее не только под воздействием внешних сил, но и потому что в целом сами бессознательно являются носителями патриархальной культурной традиции. Это усугубляется тем, что женщина психологически и исторически привыкла идентифицировать себя с ролью хранительницы и защитницы сложившегося уклада, готовой формы и здравого смысла.

«Внутренняя связь через организм с природным, стихийным определяет женское сознание в целом. Отсюда и неперемный пантеизм, склонность к мистике, чертовщине, гаданиям, заговорам, и преувеличенное внимание к плотской любви, и чувственный интерес к быту, комфорту, материальному. В нем – отчаянное стремление закрепиться, зацепиться за нечто простое и кажущееся незыблемым внешне, вопреки прущему изнутри стихийному неконтролируемому. Если обратиться к классическому разделению мужского и женского начал, то Мужчина – это Человек дневной, явный, общественный, а Женщина – ночной, потаенный, природный. <...> Название-формула замечательной повести Н. Садур «Девочка ночью» распространяется далеко за пределы ее сюжета»⁶.

Ярко проявляется в женской прозе процесс поиска внутренней идентичности. Он реализуется через творческую рефлексию и духовные поиски героинь или самоидентификация. Писательницы начинают путь

обретения Самости, мучительный и пугающий неизбежностью погружения в себя. Они словно повторяют сходение Орфея в царство Аида за Эвридикой (символ души), а это чревато встречей с собственными страхами и предубеждениями, неожиданными открытиями, потерей иллюзий и конечным обретением гармонии.

К настоящему времени мы пришли с более чем солидным багажом научных и художественных концепций, центром которых стала женщина. Яркое подтверждение этого явления – то, что женская литература уже дала не только целый ряд талантливых писательниц, но и создала новые жанры (женский детектив, женское фэнтези, женский сентиментальный роман и пр.) и новые формы творческих объединений. Трудно представить себе, что пятнадцать-двадцать лет назад женская проза только начала становление в отечественном литературном пространстве и вызывала в лучшем случае реакцию недоумения.

В концепции постмодернизма заложена мысль о расширении предметного поля искусства, где растворяются идеи, а также критерии художественного и антихудожественного. Именно постмодернизм активизировал идею феминизма (и движение, и науку), поскольку отказался от принципа построения жестких ценностных вертикалей и признал горизонтальную, многополюсную связь более продуктивной и актуальной.

При всей многовариантности явления женской прозы можно найти уровни слияния: в определении проблем, в освещении специфически женского опыта, эмоциональных и чувственных переживаний, в особенностях освоения мира. Здесь множественность проявляется как форма единого. Так, совершенно несхожие между собой Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Валерия Нарбикова, Нина Садур, Нина Горланова, Людмила Улицкая, Марина Палей, Светлана Василенко и другие создают единое эстетическое пространство, в котором образ женщины становится объемным и ярким.

Лариса Васильева в статье «Женщина. Жизнь. Литература» пишет: «Не женского засилья мы хотим в литературе. Не отделения от литературного процесса, а своего места и обозначения в этом процессе. Не женскими темами заполнить книги и средства массовой информации, а утверждением женских начал мира, добра, милосердия и терпимости»⁷. Это формулировка одной из главных идей феминизма «а ля рюс» – не воинствующего прозападного, а исконного русского, опирающегося на древние традиции.

Многих из представительниц женской прозы не печатали долгое время. Единственным способом дойти до читателей – как только появилась возможность – стало издание специфических сборников, альманахов («Женская логика» (1989), «Не помнящая зла» (1990), «Чистенькая жизнь» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Абстинентки: сборник современной женской прозы» (1991), «Чего хочет женщина...» (1993) и др.). Светлана Василенко говорит о невыносимых условиях существования в нашей

стране пишущих женщин: «Галя Володина, ученица Юрия Трифонова, работает дворником, не печатается, Нина Садур, прекрасный драматург и прозаик, работает уборщицей в театре, ее не печатают, Ирина Полянская судится с редактором, который не публикует ее книгу, стоящую в плане издательства, где-то бродит ненапечатанная Валерия Нарбикова, хотя все ее друзья по андеграундной тусовке напечатаны, и не раз, потому как – мужчины, где-то в Перми голодает Нина Горланова с четырьмя детьми, хотя в столе у нее лежит несколько романов, которые издательства не хотят печатать, сторожем работает Елена Тарасова, чья повесть «Не помнящая зла» тоже нигде не напечатанная и написанная еще до Литинститута, сделала ей громкое имя...»⁸.

Предисловие к сборнику «Новые амазонки» стало настоящим эстетическим манифестом женщин-писателей. В нем рисуется коллективный творческий «автопортрет» – образ амазонки, крушащей все на своем пути в поисках справедливости и, в то же время, сострадательной матери своим детям и своим произведениям. Миф о новой амазонке созвучен мировоззрению авторов особого направления – феминистской прозы.

Ее яркий представитель – Мария Арбатова. Беллетризованная автобиография писательницы под названием «Мне сорок лет» стала настольным пособием для каждой русской женщины, желающей состояться в качестве Ирины Хакамады или Валентины Матвиенко. Арбатова – не только успешная беллетристка, но и общественный деятель, кандидат во всевозможные депутаты, участник предвыборных президентских кампаний, член многих гуманитарных фондов и многое другое. В своих «записках сорокалетней» Мария Арбатова создает портрет универсальной эмансипе, современной мадам де Сталь, которая с блеском играет в мужские игры и выходит из них победительницей, пряча в ладонях израненное женское сердце. Попадая на ее сайт в Интернете⁹, чувствуешь себя гостем женского Рима, где прекрасный пол демонстрирует лучшие свойства своего человеческого, интеллектуального и морального «я». О положении женщины в современном обществе Арбатова говорит прямо, откровенно: «Все это произошло со мной только по той причине, что я - женщина. И пока будут живы люди, не считающие это темой для обсуждения, это будет ежедневно происходить с другими женщинами, потому что быть женщиной в этом мире не почетно даже в тот момент, когда ты делаешь то единственное, на что не способен мужчина»¹⁰.

Использование личного опыта восприятия мира, мыслей и переживаний выходит за рамки литературного приема. То, что традиционно классифицируется как чрезмерная эмоциональность, отсутствие логики, женские причуды и пр., то есть все то, что отличает женщину от мужской культурной нормы, здесь проходит путь от

восприятия как внутренней слабости до утверждения как проявления особенностей женского мира.

Позицию сильных женщин выражают книги русских писательниц. Многие их произведения по форме и содержанию – жестки и замкнуты сами в себе. Они не допускают ни сочувствия, ни жалости в ответ, только выражают позицию или передают внутреннее состояние автора, что читатель свободен принимать или не принимать. Эта тенденция нашла отражение в формуле Е. Каплинской: «думайте обо мне всё, что хотите»¹¹.

Все эти моменты, плюс выбор материала и способ его подачи позволяют охарактеризовать женскую прозу, как литературу преодоления. Эта тенденция актуальна для кризисного мироощущения авторов, особенно ярко проявлявшегося в литературе рубежа веков.

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА

У представительниц женской прозы не просто складываются отношения со словами, лексической и грамматической структурой языка. Их главная проблема в том, что номинативные и грамматические структуры отцовского языка не соответствуют смысловому содержанию, вкладываемому в них авторами-женщинами, а оттенки их чувств и переживаний не находят в языке подходящего выражения. Писательницы обнаружили, что существующий язык отражает реалии преимущественно мужского мира, где правят «фаллос» и «логос» («фаллогоцентризм»). Как следствие – появилось ощущение исчерпанности языковых средств при том, что мир остался не познан и не понят, а мысль недосказана.

«Я никогда не вела дневник. Все это невыразимо. Даже в кино. Даже совсем без речи. Без диалога»¹²;

«Нет такого чувства, которое нельзя передать словами, но нет таких слов, которыми можно передать чувство...»¹³;

«Слово для нас непочато и спит как в начале мира»¹⁴ – признаются героини Ольги Татариновой, Валерии Нарбиковой, Ирины Полянской.

Авторы привлекают внимание читателей к проблеме соответствия сути явлений и закрепленных за ними лингво-понятий. Даже верная традиции Татаринова подвергает сомнению истинность этой парадигмы: «Но как же так у нас нет другого слова – для обозначения реальности, этого грубого эгоистического захвата человека, как вещи, пока она свежа и чего-то стоит, с тем, чтобы потом от нее избавиться любой ценой, когда она испортилась и не оправдывает больше надежд?»¹⁵.

Проанализируем некоторые явления грамматики и словообразования, которые могут перенестись на другие уровни организации текста.

Однако в том же тексте можно встретить и несознательный отказ от использования женского рода: «Но если я останусь дома, я буду думать, а мне нельзя. Так же, как замерзающему спать. Ему надо двигаться,

ползти»¹⁷. В этом случае выбор мужской формы говорит в пользу единства всего рода человеческого.

Показателен еще один пример подобного обобщения во множественном числе в произведении Галины Щербаковой: «Он дует мне в волосы. Я дую ему в оторванную пуговичку. Два идиота»¹⁸. Здесь принадлежность к миру людей несовершенных задается грамматически с опорой на мужской род, а не реализуется, например, возможность сказать «идиот с идиоткой».

Соблюдения или нарушения семантического согласования уместны и при введении сравнительных конструкций: «Секретарша смотрит на меня, как на Мону Лизу-Джоконду, пытаюсь постичь, в чем ее секрет, почему всему миру нравится эта широкая, скорее всего беременная, большелобая мадонна без бровей»¹⁹ (подчеркивание женственности у женщины) – «Он похорошел прямо на глазах, как Золушка после прихода феи»²⁰ (подчеркивание женственности у мужчины).

В женских текстах наблюдается повышенный интерес к вопросам «пола», а, следовательно, прослеживается и акцентуация категории рода, которая приобретает функцию сексуализации, в том числе и игровой. Так, Валерия Нарбикова пишет, что язык является «как бы материализацией перехода пола» – а именно, «кофе (если с молоком, то было, если без молока, то был)»²¹. У Татьяны Толстой в романе «Кысь» слова «кысь», «мышь», «жизнь», «ржавь», «клель», «марь» (3 скл., жен. р.), создают целую парадигму женского рода. Такая акцентуация объяснима тем, что женское начало оказалось сгущенным почти до точки в мужском пространстве и потому сверхконцентрированным.

Однако часто писательницы находятся в поисках «середины», (особенно Нарбикова, которая во время письма чувствует себя просто «существом» среднего рода), или пишут о «бесполом».

Например: «За окном была бесполоя луна, и кончал беспольный дождь»²². Возможно также, что подобные случаи характеризуют некий «гермафродитизм», воплощенный в русском языке средним родом: «Русское гермафродитное солнце надолго засело за русским андрогинным морем»²³. Либо идет игра в «мужской» род: «...вместо крыши - низкое небо, потому что «осен»²⁴.

«Бесполое» начало, которое в сознании носителей русского языка связано со средним родом и категорией «обезличенности», у Нарбиковой затрагивает и сферу имен собственных. Так, парадоксальным образом оказывается, что новые имена можно создать, оформив их по среднему роду: «Как девочку назовем? <...> Все уже были. Имен нет, назвать никак нельзя. Назовем ласточка или солнышко. Ласточка Ивановна. Солнышко Ивановно – «ты готов усыновить всю природу!»»²⁵. Приписывание категории среднего рода человеку женского пола может приобретать и сюжетообразующее значение. Так, у М. Рыбаковой в романе «Анна Гром и

ее призрак» отказ от принадлежности к определенному полу подается как отказ от собственного «я». Героиня начинает писать о себе от лица рассказчика: «В один прекрасный день в институте появилось неловкое существо. Это существо владело лишь ломаным немецким <...> Одето оно было на редкость нелепо и безвкусно<...>; но существо было не робкого десятка (это была я) и вставляло по поводу и без повода свои замечания во время курсов д-ра Зайба»²⁶. Далее ощущение «среднего рода» усиливается благодаря аналогии с насекомым (слово среднего рода): «Но бок о бок возник и интерес - так гадкое насекомое привлекает нас своим странным видом. Существо, при всей своей неопрятности, выглядело лет на двадцать пять <...> и, будучи неотесанным, все-таки было женщиной. Мысль, что у меня есть пол, сначала показалась Зайбу извращением...»²⁷. Итак, в конце этого отрывка замечаем, что осознание своей половой принадлежности совпадает с переходом к повествованию от первого лица.

Действительно, согласовательные аномалии подчеркивает противоречивость наличия в одном существе общечеловеческих и женских признаков. К примеру, в повести Щербаковой «Косточка авокадо» мы встречаемся с целой последовательностью грамматических метаморфоз, которая все же находит разрешение в женском роде: Ср. род → Жен. род → Муж. род → Жен. род:

«Я стала «собирать дух». Я не знала, что ко мне пришло. <...> Месяца декабря ко мне пришла малознакомая хорошо беременная женщина... <...> И вот – оказывается! – у меня сидит на стуле, одновременно неся в животе почти готового ребенка, человек – женщина, который любил писателя (*Булгакова. – Д.Р.*) не так, как все, – ля-ля, ля-ля! – а до кошмара конкретно. Пришла на Патриаршие, легла на скамейку...»²⁸.

Тем не менее стремление уклониться от идентификации с определенным полом или вести повествование от лица противоположного пола может быть выражено и глобально, на уровне организации всего произведения. Подобную тенденцию наблюдаем в творчестве О. Новиковой, которая, стремясь определить свою новую манеру письма по «полу», озаглавила свою книгу «Мужским романом» (в противопоставление ранее написанному «Женскому роману»). Что мы наблюдаем в тексте? Сразу бросается в глаза, что большинство глав о мужчинах написаны от первого лица («Тарас», «Рес», «Эраст о себе» и их повторы с разными подзаголовками), в то время как все главы «Об Аве» – героине – написаны от третьего лица. Правда, в «женских главах» в тексте появляются так называемые «эгоцентрические конструкции» – формально безличные формы, в которых подается внутреннее ощущение героини. Например: «Трудно было не заплакать, не сбросить все бумаги на пол и не выбежать из этого вмиг ставшего чужим дома», или «Стало ясно, что тут нельзя позволить себе роскошь лелеять или хотя бы помнить собственные невзгоды»²⁹.

Творческие натуры героев «Мужского романа» подогреваются особой любовью: «...это была любовь как стихия общего упоения внутренней красотой и обнаженной грацией каждого из собравшихся на сцене независимо от пола»³⁰. Перед нами предстает «театр жизни» Эраста, спроецированный на студию Романа Виктюка, да так, что иногда согласование по роду в пассажах о героях происходит в женском роде (ср. об Эрасте – «Эта от мороженая Расточка опять улетела!»³¹), а мужские имена взаимоотражены друг в друге, поскольку связаны перестановкой одних и тех же звуков (ср. [тарас] – [эраст] – [рэс]), при этом лишь последний из них исповедует чисто мужской «эрос», который в итоге и побеждает.

Героини Марины Вишневецкой отчетливо женственны и по роду, и по полу, и по внутреннему ощущению своего сексуального предназначения: «...вдруг ощутила вкус крови, а с ним, что – жива, что соков и сил – через край, как у грозди переспелой изабеллы, лопнувшая мякоть которой вот так же сочится, обещая еще бродить и бродить...»³². С точки зрения гендерной стилистики немаловажно, что все сравнения задаются существительными женского рода (гроздь, изабелла, мякоть). Подобные описания, видимо, рассчитаны именно на мужчин, так как лингвистические тестирования показывают, что мужчины более позитивно реагируют на имидж женщины, переданный с помощью определений и других языковых средств, имеющих резко выраженные признаки рода и пола.

Татьяна Никитична ТОЛСТАЯ

У Толстой интересная родословная: оба ее деда – люди известные в литературных кругах – писатель Алексей Толстой и переводчик Михаил Лозинский. Предполагается, что от одного она унаследовала замечательный литературный стиль, а от другого – аполитичность (первый дед, как известно, положил свою дворянскую честь за дело пролетариата, получив в знак признательности возможность быть дворянином в советской стране, второй же политики не касался и занимался переводами и все же снискал славу интеллектуала, педанта и книгочея).

Сама писательница начала творить достаточно поздно. В основном, писала рассказы, занималась творческой журналистикой. В газете «Московские новости» у нее была колонка «Своя колокольня». По мнению Толстой, то, что она создавала, было вполне художественными произведениями. Только потом стала пробовать себя в более объемных жанрах (роман).

Н. Лейдерман и М. Липовецкий писали о Толстой: «Обращает на себя внимание демонстративная сказочность ее поэтики. В прозе Толстой происходит метаморфоза культурных мифов в сказки культуры. <...> Последовательно осуществляется демифологизация мифа Культуры и ремифологизация его осколков. Новый миф, рождающийся в результате этой операции, знает о своей условности и необязательности, о своей

сотворенности – и отсюда хрупкости. Это уже не миф, а сказка: гармония мифологического мироустройства здесь выглядит крайне условной и заменяется сугубо эстетическим отношением к тому, что в контексте мифа представлялось отрицанием порядка, хаосом»³³.

Толстая о мужском-женском в литературе: «Я не люблю всякие теории, которые на этот счет существуют: пол, гендер и всякие прочие вещи... я не очень понимаю, что они имеют ввиду под гендером. Т. е. я понимаю, но не хочу об этом думать. И я считаю, что разницы между мужчиной и женщиной в плане творчества нет. Потому что чем лучше литература, тем больше эта грань стирается. Самый крайний пример — это история лошади в «Холстомере» Льва Толстого: что, Лев Толстой лошадью, что ли, был? Он писал об ощущениях лошади, никогда ею не будучи. Но его гений позволяет ему это сделать. Точно также и в литературе — если личность всеобъемлющая, то мужчина может быть женщиной, женщина может быть мужчиной, там все сливается. Другое дело, когда литература низовая. Тогда имеется женская тема, мужская тема, два пола сосуществуют, это два мира. Мужчина и женщина имеют точки пересечения, а имеется такое пространство, где нет никаких точек пересечения. Потому что люди должны сосуществовать и дополнять друг друга. А писатель, как и любой художник, это трансцендирует, он должен быть всюду и всем: клоп пополз, он и клоп. В этом смысле он — такой маленький бог: кривой, подслеповатый, хромающий на одну ногу, но все-таки бог. Он все создает, все называет и дает первотолчок. А по факту имеется пишущая женщина и пишущий мужчина и по факту они занимают два разных лагеря»³⁴.

Начавшая с публикации сборника рассказов «На золотом крыльце сидели» в 1987, мелькнувшая в перестроечном мареве с фантазмагорическими остротами о Ленине и пропавшая затем на годы в американском университетском инобытии, сегодня Толстая вновь вернулась в литературу. 2001 год был отмечен невиданным успехом четырех ее книг. Кто-то даже сказал, что ей удалось изобрести новый тетраграмматон – да не один, а целых четыре: «Кысь», «Ночь», «День», «Двое» (последнее – в соавторстве с сестрой Наталией). Толстая не просто напомнила о себе, но и неожиданно для многих вошла в число представителей «актуальной литературы». Тираж перечисленных книг в совокупности составил около 200 тысяч экземпляров. Это значит, что произведения писательницы не только попали в руки творческой интеллигенции, но и стали достоянием широких народных масс.

Подробнее стоит остановиться на ее романе «Кысь», посшибавшим все возможные рейтинги. Правда, Букеровскую премию он не получил, уступив книге Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого», зато удостоился премии «Триумф».

Сюжет «Кыси» фантастичен: на Земле произошел некий Взрыв, уничтоживший цивилизацию. Вместо Москвы теперь промерзлая деревня Федор-Кузьмичск. Мракобесие, азиатчина, регресс: мутанты тренькают на балалайках и играют в «удушилочку», книги пишут от руки, а в лесу страшная кысь живет. Герои ее боятся, но это не мешает им общаться и звать друг друга в гости: «Приходите: мышь – свежайшая».

Вместо русского литературного языка – что-то непонятно-дремучее, то ли из сказок Афанасьева, то ли из повестей про Ваньку Каина. Грамматика тоже непередаваема: вместо обычных глаголов – так называемый «русский перфект»: «я поемши, а он свалимшись». Слог «Кыси» – это не стилизация под древний язык, а вполне оригинальная разработка ненавистного писательнице деградировавшего языка, не тронутого ни одной культурой. Язык придает роману особую форму сказа, когда повествование льется неспешно и гладко.

Среди мутантов и перерожденцев доживают еще «прежние»: люди, заставшие культуру, кто-то вроде интеллигенции после революции. Они мышей не ловят и изъясняются по-старинному, и есть противоядие против надвигающейся тьмы.

««Кысь» – это «Хождение по мукам» от внучки автора, сделанное по литературным технологиям конца века: оригинальная языковая среда (что-то вроде компьютерной программы, позволяющей быстро и эффективно изменять попадающие в нее инородные языковые фрагменты; у Пелевина то был бандитский новорусский дискурс, у Акунина – язык прозы XIX века), сюжет, шутки-юмор. «Кысь», похоже, сконструировалась из двух романов: антиутопического и сатирического»³⁵.

Роман строится на тезисе: «Вы все не умеете читать, а стало быть книги – сколь угодно замечательные - вам не впрок». Потому главы его носят имена русских букв (от «аза» до «ижицы»), самый симпатичный персонаж – из «прежних» – Никита Иваныч печалится об исчезновении «фиты», а незадолго до развязки отвечает на вопрос главного героя, ищущего истину («Книгу-то эту где искать? <...> Где сказано, как жить!«): «Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь!»³⁶.

А что обозначает слово «кысь»? Что это заветное, звучащее по-финно-угоро-коми-пермяцки словечко может значить? Скорее всего, это концентрация народного страха и омерзения. Не случайно в финале Кудеяр Кудеярович называет кысью главного – и вроде бы положительного – героя Бенедикта. Это то темное, что живет в каждом из нас и в любой момент может выбраться наружу: «а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хресь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет»³⁷.

Толстая о творчестве: «У меня так устроена голова, что я должна произносить слова, то есть я смотрю на красивую природу или на забавную сценку, я не могу просто смотреть, я её должна проговорить, я её

должна назвать, понять как это делается. Вот передо мной стеклянная ваза, в ней розовая роза — это значит ничего не сказать. Что значит «розовая роза» — розовых ведь миллион оттенков. И вообще это уже было. Значит, надо так сказать, чтобы эта роза из своей живой жизни каким-то образом и на бумаге, в тексте была. Чтобы человек даже не заметил, что он её увидел. Надо придумать такие слова, чтобы она снова там жила. И пока не придумаешь — как-то вроде и не видишь ничего»³⁸.

В предисловии к одной из первых книг Толстой «Любишь – не любишь» В. Новиков написал: «Гатьяна Толстая сумела подслушать и передать словами тот бессловесный диалог, который люди ведут со своими собственными судьбами (если угодно – с Богом). Этот уровень человеческого сознания засекречен в гораздо большей степени, чем любые откровенные признания, высказанные вслух, чем самые смелые разговоры о политике и власти. Чтобы в эту глубину проникнуть, необходима большая духовная работа и изощренная писательская техника»³⁹. Все это мы в избытке находим у Толстой.

Нина Николаевна САДУР

Когда в 1987 году вышла первая книга Нины Садур – сборник пьес «Чудная баба», сразу стало ясно – появился новый, совершенно зрелый драматург. Вскоре выяснилось, что и прозаик она отменный. Так что походить в «начинающих» Садур даже не пришлось.

Спустя 10 лет, в 1997, на прилавках книжных магазинов появился томик прозы писательницы под названием «Сад». Выходные данные его были весьма загадочны – книга издавалась в Вологде. Этот библиографический парадокс можно объяснить странными взаимоотношениями Нины Николаевны с отечественными издателями. Издатели не рассчитывают возместить свои затраты с помощью продажи книг и отчасти побаиваются Садур за некий демонизм ее творчества. Кроме того, издатели, консультанты магазинов и даже литературоведы не знают, в какую графу «литературной классификации» вписать ее произведения.

По поводу места Нины Садур в отечественной словесности до сих пор существует неразбериха. Если говорить о ее прозе, а не драматургии, то ее жанр трудно назвать одним словом. В общих чертах – это лирическая проза, несмотря на то, что личные местоимения она употребляет крайне редко. Некоторые вещи автора по степени концентрации так приближаются к поэзии, что можно брать целые куски и издавать не постранично, а построчно.

Например: «Как фантастична твоя душа. Неразгаданна осталась. А как хорошо было в те синие предрассветные сумерки, когда мы с тобой познакомились. И особенно нравилось, опережая погоню, врываться ногами вперед в окна. Веселили взрывы стекол. Какой восторг – лететь в потоке стекла! Сидели мы, сжавшись, в чужой квартире под самым

подоконником, сдували свист погони. Мимо! Восторг! Взял, чтоб еще сильнее все чувствовать, повозил рукой в битых стеклах. Кровь еще больше взбодрила, красивая. А потом ночная вода, берега. Рыжий какой-то, отчаянно ветреный остров, выгоревший аж в начале лета, зачем-то пустые ныли качели на ржавых цепях. Любовь и земля. Ах, не понять ничего! Никогда, никогда не привыкнуть, что вода отражает все небо»⁴⁰.

Разумеется, подобное языковое великолепие можно выразить только в прозе, а не в драматургии, законы которой не позволяют особо разгуляться.

Что является темой произведения Садур, сказать трудно. Ее прозу когда-то справедливо сравнили с осколками странного зеркала, отражающего жизнь не прямо, а с искажениями, так, что в любой маленькой истории угадывается большая. Это проза маргинальных состояний и странных героев, которые, как кажется сначала, появляются из ниоткуда – из сна или бреда. Скоро становится понятно, что по сути бредова сама жизнь, а герои сражаются с этим кошмаром – в одиночку, без какой-либо надежды на понимание. Их единственное оружие – искренность чувств, умение увидеть даже в самой безнадежной реальности некие «чудесные знаки спасения».

На высказывание о том, что ее книги – это не что иное, как женская проза, писатель говорит: «Я отношу его (*понятие «женская проза», – Д. Р.*) к веянию моды и вижу в нем некоторую дискриминацию. Я бы женскую прозу оценила как некое сведение счетов с мужчинами и вымещение комплексов. Конечно, любое творчество, и мое в том числе, не может не быть окрашено полом. Я женщина и исследую мир данными мне возможностями, но когда пишу, то об этом, естественно, не думаю»⁴¹.

Более всего Нина Садур получила известность как драматург. Ее пьесы идут практически в каждом крупном российском городе и даже за рубежом. Например, в сборник «Обморок» вошла большая часть того, что написано для театра: от хрестоматийной «Чудной бабы» до только что поставленного на сцене «Ленкома» «Брата Чичикова», включая «Чардым», где речь идет о финальном исходе русских в великую реку Волгу.

В драматургии легко угадываются мистические мотивы, на них замешана и проза. Мистика берет начало у ее любимого писателя – Н. Гоголя. Нина Садур даже живет по соседству с его памятником и последней квартирой.

Садур часто упрекают в том, что она не создает самобытную литературу, а по ролям расписывает уже существующую, составляющую нашу гордость (произведения Н. Гоголя, Н. Лескова, других известных писателей). Неизбежно возникает вопрос: «А творчество ли это?» Без сомнения, творчество. Садур по-своему проживает чужие произведения и, оставляя фабулу и текст другого автора, иначе трактует время и место действия. Это можно определить как литературоведческие изыскания в

форме драматургии. К примеру, «брат Чичиков» колесит по тем же самым селениям, что и у Гоголя, общается с теми же людьми и совершает те же самые махинации. В финале становится ясно, что он всего лишь нерожденное существо, эмбрион, находящийся в животе матери-России. Его, этот эмбрион, сотрясают сильные удары материнского сердца, заставляя плясать на сцене жизни. Это одна из возможностей реализации характера, один из миров, показанный с новой точки зрения.

Нина Садур использует в своем творчестве очень существенные, важные архетипические понятия, явления и образы. Любовь, материнство, дети, старики, птицы, калейдоскоп масок, жизнь, вплотную подходящая к смерти, милосердные хищники, мудрое безумие...

Садур о темах в искусстве: «В искусстве, безусловно, есть всего две темы: взаимоотношения мужчины и женщины и взаимоотношения человека и Бога. Других тем нет. Все остальное - сюжеты. Но любовь сама по себе неисчерпаема, и она возникает не только между мужчиной и женщиной. <...> Притом, что никакой краски для мира, кроме любви, я не знаю. Очень сильная ненависть – тоже любовь, только с обратной стороны»⁴².

Писательницу обвиняют и в том, что она забывает о добре. Один из сборников носит характерное название – «Злые девушки». Сама автор этого факта не опровергает: «Есть понятие «злоба», а есть - «злость». Важно не перепутать. Злоба – месть за то, что я некрасивый, за то, что у тебя длинные ноги, а у меня короткие. А злость – это высокое страдание. Писатель может быть злым, но злобным никогда. <...> «Злые девушки» - у них ведь души мятущиеся, их злость – реакция на то, что невозможно исправить, нельзя изменить. Душа блуждает, она чутка к проявлениям зла и дисгармонии мира. Она ищет, как нас спасти, как спасти себя, бессмертную. И, попадая в самые страшные низины, возносится к несказанным высям. Это ее естественное состояние, она не может быть инертным существом»⁴³.

Типы, интересные писателю, – чудачки, люди, не утратившие связи с детством, фантазеры и романтики с богатым внутренним миром. Автор говорит, что в жизни таких встречает мало, поэтому додумывает и досочиняет их сама, сама же проживает их жизни. Они появляются в ее пьесах и романах, чтобы писатель не была одна в своем мире.

Садур о творчестве: «Понимаете, творчество – это когда ты сидишь за машинкой, <...> полночь, все спят, перед тобой – запрещенная ночная чашка кофе и сигарета, и вдруг ты все забываешь, и – вот оно, приходит... И ты пишешь, и само по себе это – плата за все, что ты терпишь. Само творчество – плата, награда. Конечно, я ни на что это не променяю»⁴⁴.

Людмила Евгеньевна УЛИЦКАЯ

Родилась в 1943 году, на Урале, во время эвакуации. Выросла в Москве, в семье научных работников. Окончила биологический факультет МГУ. Работала в Институте общей генетики Академии наук. Три года, начиная с 1979, проработала заведующей литературной частью в Камерном еврейском музыкальном театре. В литературу пришла в 1980-е и писала в самых разных жанрах: начиная от детских пьес, инсценировок для детского театра и радио, заканчивая стихами и серьезными рассказами.

Выпустила книги: Сто пуговиц: Рассказы. – М., 1983; Бедные родственники: Рассказы, повесть. – М., 1995; Медея и ее дети: Повести. – М., 1996. Веселые похороны: Повесть и рассказы. – М., 1998; Лялин дом: Повесть, рассказы. – М., 1999; Казус Кукоцкого: Роман. – М., 2000; Сквозная линия: Повесть, рассказы. – М., 2002 и др.

Ее произведения переведены на французский, английский, итальянский и др. языки.

В 1994 году получила премию «Медичи» за повесть «Сонечка». В 1997 была удостоена международной премии «Москва-Пене», в 1999 - итальянской «Джузеппе Ацерби». В 2001 году стала лауреатом Букеровской премии за роман «Казус Кукоцкого». В 2004 на 17-й Международной книжной ярмарке в Москве была объявлена писательницей года («за рекордную популярность произведений некоммерческой литературы»).

Людмила Улицкая происходит из творческой семьи: один из ее дедов автор книг по теории музыки и по демографии. Сама рано начала сочинять стихи. Опубликовала одно стихотворение в подпольном еврейском журнале советского времени «Тарбут». Кроме него единственные напечатанные стихи – те, что вошли в роман «Медея и ее дети». «Стихов у меня три сборника, уже собранных, – рассказывает писатель. – Издавать я их не буду, <...> для меня это вопрос моей внутренней кухни, скажем так. Я имею в виду кухню жизни, а не творчества. Хотя это вещи сильно пересекающиеся, но не одно и то же»⁴⁵.

Улицкая вошла в сознание читающей публики в начале 1990-х гг. Причем, первые рассказы были опубликованы в переводе, во французском издательстве «Галлимар». Потом это же издательство напечатало первую заметную ее вещь – повесть «Сонечка». Сегодня издано около десятка ее книг, место писательницы определилось – в нише философско-психологической женской прозы, написанной «ароматным» языком.

Улицкая о мужском-женском в литературе: «В одном из интервью Улицкая призналась, что не считает возможным делить литературу на «М» и «Ж». Намеренно прибегнув к этой общественно-сортирной терминологии, писательница выразила явное раздражение в адрес тех, кто называет ее прозу женской»⁴⁶.

Тем не менее, литературные критики, все как один, говорят о ее творчестве, упоминая прилагательное «женский». Природу не изменить. «Творчество Улицкой можно смело назвать «женским»: половой признак дает о себе знать – в центре внимания находятся чувства, а не мысли человека, его личная жизнь, исторический фон вторичен, да и слабый пол предстает в весьма предсказуемом ракурсе взгляда изнутри»⁴⁷.

«Проза Людмилы Улицкой не просто женская, она очень женская. И по главным героиням (все сплошь представительницы прекрасного пола), и по мироощущению, и по кругу читателей (на то есть социологические опросы), и по логике построения сюжетов, и даже по стилю»⁴⁸.

Нашумевший роман Улицкой «Медея и ее дети» – своеобразная сага о судьбах поколения, управляемого мудрой и любящей женщиной – хранительницей домашнего очага. Имя героини объясняется тем, что

действие романа происходит в Крыму, где греческая диаспора существует с незапамятных эллинских времен. Улицкая сознательно связывает жизнь и судьбу своих персонажей ассоциациями с героями древнегреческих легенд и мифов. Они живут здесь и сейчас, но одновременно и не подозревая об этом, повторяют вечные сюжеты.

Ободренная успехом этого романа и европейской литературной премией Медичи, Улицкая окончательно перешла на писательские хлеба. И не прогадала. Ее следующий роман – «Веселые похороны» – обсуждался в международных литературных кругах и стал излюбленным чтением русских эмигрантов: его главные действующие лица – русские евреи, сражающиеся за место под солнцем Нового Света. Название романа, в котором присутствует оксюморон, вполне соответствует его содержанию: эмигрантский Нью-Йорк собирается у ложа умирающего художника Алика, чтобы прожить свои жизни. Болезнь его загадочна: на глазах у собравшихся он превращается из паралитика в живой труп. За душу умирающего состязаются русский священник Виктор, ортодоксальный раввин Менаше и белорусская знахарка. Те же, кто при жизни называл Алика близким человеком, становятся равнодушны к его судьбе.

Основу художественной ткани многих произведений автора составляет грамотно сплетенное кружево из хорошо усвоенных литературных традиций. «Сонечка», «Веселые похороны», «Медея и ее дети» – книги, написанные прекрасным языком с учетом классических канонов.

А удостоенный Букера «Казус Кукоцкого», еще в то время, когда его впервые напечатали в «Новом мире» (под заглавием «Путешествие в седьмую сторону света»), получил много нелестных отзывов. «Роман оставляет и радостное и горькое впечатление: с одной стороны, очевидно выросло ее мастерство, она обрела долгое, выдержанное дыхание, необходимое для романа; с другой стороны, углубились и, видимо, уже останутся непоправимыми ее пороки, художественные и духовные»⁴⁹.

«Ее скабрёзно-парфюмерные семейные саги аккуратно печатает «Новый мир», крутое «Эксмо» не зря увело Улицкую у растяпистого «Вагриуса», в третий раз попадает она в букеровский шорт-лист <...>. Продвинутые умники ловят кайф от Александры Марининой. Та же тоска по гладкому бесстилю влечет простодушного (но озабоченного сохранением «осанки благородства») интеллигента к благообразным (секс, нервы, ирония и «мудрости» по вкусу) опусам Улицкой. Все культурненько, все пристойненько»⁵⁰.

Это сага, рассказывающая о семье потомственного хирурга Павла Алексеевича Кукоцкого – его жизни, любви и работе. Кукоцкий разработал обширную программу по борьбе с подпольными абортами и добивался отмены постановления об их запрещении. Парадокс заключался в том, что он спасал женщин, но при этом становился соучастником убийства будущей нерожденной жизни.

Время действия – 40–80 годы XX века. События происходят на фоне исторического контекста – разгром генетики, лысенковщина, аресты и лагеря, похороны Сталина, «оттепель».

В романе несколько сюжетных линий: здесь и главная героиня, страдающая болезнью Альцгеймера, и наследство из Буэнос-Айреса, и братья-соперники, и даже маньяк-убийца. Но мимо всего этого «классического инвентаря бестселлера» Улицкая проходит очень осторожно, не позволяя конъюнктуре отвлекать внимание от вечных общечеловеческих ценностей – семьи, духовной близости, нравственного выбора.

Отчетлива в романе тема неизбежности смерти. Поэтому, чтобы написать его, писатель изучила почти все книги мертвых, используя их как священные руководства по переходу в другие миры. Такие книги были у египтян, индейцев майя, тибетских монахов.

«А пишу я о смерти, потому что это мне важно, – говорит Улицкая. – И очень многим важно. А самое в этом важное – работа против страха смерти. Мы, живые, очень боимся смерти, сама наша природа противится этой мысли. Каждый человек, будучи ребенком, переживает глубокий шок, когда впервые видит мертвого воробья или кошку. И второй, гораздо более глубокий, – когда приходит к мысли, что и сам он смертен. Это самый великий страх, который живет в человеке, но и его, как и все другие, человек должен осознать и «проработать»»⁵¹.

«Она (Улицкая – Д. Р.) пишет про смысл жизни – нет, не прямолинейно: постоянно подчеркивая неважность и необязательность авторского голоса, ее проза претендует на пересмотр базовых ценностей, аксиом. Видимо, именно поэтому столь велика ее популярность. Часто приходится видеть утомленных бытом интеллигентных женщин (на вид – библиотекарей, инженеров) с томиком Улицкой в руках. <...> Улицкая – женская писательница, которая пишет о серьезных вещах: страхе одиночества, вере-безверии и одновременно о мужниных носках и записках, спрятанных по всей квартире»⁵³.

§ 2. . ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Первые же опубликованные произведения: рассказ «Через поля» (журнал «Аврора», 1982), подборки из трех рассказов (журналы «Аврора» и «Нева», 1987), – вызвали, по меньшей мере, недоумение.

«Сразу же <...> обрушилась «Литературная газета», – вспоминает Виктор Топоров в статье «В чужом пиру похмелье...», – Помню, даже я, дурак, написал в газету возмущенное письмо: душите, мол, поразительный талант. Забыл, на каком свете живу»⁵⁵.

Все программные вещи писателя напечатали в конце «перестройки»:

- рассказ «Свой круг» – «Новый мир», 1988,
- антиутопия «Новые Робинзоны» – «Новый мир», 1989,
- повесть «Время ночь» – «Новый мир», 1992.

В 1988 году была издана первая книга Петрушевской – сборник рассказов «Бессмертная любовь». За повесть «Время ночь» автор была удостоена Букеровской литературной премии. Цитируя того же Топорова: «Слава пришла в тот момент, когда славы не стало ни у кого»⁵⁶.

Весной 1997 года вместе с Александром Солженицыным, Владимиром Войновичем и Андреем Вознесенским, писатель была принята в число баварских академиков Bayerische Kunstakademie. Лауреат премии Poushkin-prize (Фонд Топфера, Гамбург), премии имени С. Довлатова и «Москва-Пенне», литературной премии «Триумф-2002» и других. Член Союза писателей СССР (с 1977), Русского ПЕН-центра. Член творческого совета журнала «Драматург», редколлегии журнала «Русская виза» (с 1992).

В данное время занимает первые строчки по продажам ныне активно публикующихся книг. Вышли сборники: «Песни XX века: Пьесы» (М., 1988), «Три девушки в голубом» (М., 1989), «По дороге бога Эроса» (М., 1993), «Бал последнего человека» (М., 1997), двухтомное издание «Дом девушек» и «Настоящие сказки» (М., 1998), пятитомное собрание сочинений (Харьков-Москва, 1996), книга мемуаров, статей и эссе «Девятый том» (М.: Изд-во Эксмо, 2003), сборник повестей и рассказов «Богиня парка» и роман «Номер Один, или В садах других возможностей» (М.: Изд-во Эксмо, 2004). Многие произведения переведены на иностранные языки (английский, немецкий, французский, итальянский).

Людмила Петрушевская – «рисующий писатель». Ее персональные выставки прошли в Литературном музее на Петровке и в «Галерее Леонида Шишкина», совместная выставка с Юрием Норштейном и Франческой Ярбусовой — в Третьяковской и Художественной галерее. Кроме литературы и живописи увлекается музыкой, театральным искусством, изучением иностранных языков и культуры разных стран, поет (в 2003 году выпустила CD-диск «№5 Середина Большого Юлиуса» совместно с группой «Inquisitorium»).

Едва лишь первым рассказам и пьесам писателя удалось «пробиться» к читателю (начало 1970-х), как на Людмилу Петрушевскую обрушился шквал критики, обвинявшей ее ни много ни мало в литературной «чернухе» и чуть ли не короновавшей писателя как ее («чернухи») непосредственную родоначальницу. Прозу Петрушевской воспринимали как «натуралистическую», воспроизводящую кухонные скандалы и бытовую речь с «магнитофонной точностью». Но сама писатель в этих разбирательствах не повинна. Безусловно, ее произведения замешаны на абсурдных коллизиях. Но ее абсурдизм не похож на приемы Евгения Попова или Владимира Сорокина.

Петрушевская ничего не пародирует, хотя не скажешь, что она не замечает сложившихся в обществе мифов. Автор словно бы напрямую обращается к жизни, сформированной определенной эстетикой, доказывая, что правда жизни сложна и трагична.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА

Драма

Героев драматургических произведений можно разделить на две категории: реальные люди, проживающие в советском и постсоветском пространстве («Три девушки в голубом», «Уроки музыки», «Чинзано»), и абстрактные героини-маски, живущие в вечности (цикл «Темная комната», «Мужская зона», «Что делать»).

Как похвалил меня только раз за свою короткую жизнь Женя Харитонов, гений театра: «От «Уроков музыки» такое впечатление, что жизнь сама себя написала»⁵⁷.

«Мир драматургии Петрушевской абсурден и раздроблен, но в глубине распада всегда ощущается некое большее, чем бытовое, единство. Это единство парадоксально: оно опирается на образы вечности, начала и конца жизни (дети и старики), явленные не в возвышенном, а, скорее, в униженном виде; оно реализуется через диалогические созвучия между изолированными монологами одиноких героев; оно окрашено в оксюморонные тона вольным и не подчиняющимся никаким правилам языком ее персонажей. Но это единство вносит в жизнь ее героев измерение вечности, не отделимое от измерения бытовых войн и катастроф. По сути дела драматургия Петрушевской убеждает в том, что распад и разрушения, ненависть и жестокость в повседневной жизни на самом деле истребляют бытие и вечность, не менее. И только сострадание и самопожертвование способны укрепить тонкую ткань вечности, на поверхности которой идет смертельная борьба за выживание»⁵⁸.

Рассказ

Рассказ – одно из удобных наименований жанра, в котором часто работает писатель. Ей свойственно писать «сильно. Кратко. Жестко»⁵⁹. Петрушевская пишет короткие рассказы. Есть среди них такие, что занимают две-три страницы печатного текста. Это не этюды, не наброски для будущего произведения, не миниатюры, это рассказы, которые и короткими сложно назвать, ведь жизненный материал в них сверхсфокусирован.

Их с самого начала не публиковали, потому что считали слишком мрачными. Из тех, что она принесла в редакцию «Нового мира», в одном рассказе речь шла о самоубийстве («Грипп»), в другом – о сумасшествии («Бессмертная любовь»), в третьем – о проституции («Дочь Ксени»)...

Действительно, в своих произведениях Петрушевская описывает

современную жизнь, далекую от благополучных квартир и официальных приемных. Автор приглашает нас в ничем не примечательные служебные конторы и на лестничные клетки, знакомит с разнообразными человеческими бедами, с безнравственностью и отсутствием смысла жизни.

Петрушевская о рассказах: «Дело в том, что у меня была для прозы своя маленькая теория, свое правило: так называемый «переводной стиль». То есть абсолютная простота и, как следствие, никаких трудностей при переводе <...>. То есть, попутно: в рассказах я не должна была ничем завлекать и забавлять читателя. Никаких диалогов, остроумных сравнений и эпитетов. Если разговор, то спрятать его в кавычки внутри абзаца. <...> Мой читатель не должен был соблазняться легкостью чтения»⁶⁰.

В рассказе «Странный человек» описан момент, когда люди едут вместе в такси и герой дует героине на меховой воротник. Рассказчица то и дело возвращается к этому эпизоду, он кажется ей чем-то значимым, символизирующим «дух товарищества и душевной приязни»⁶¹. Этот знак для героини и для автора важнее разговоров, которых почти не было, всех недоразумений и ошибок.

Еще одно свойство рассказов – автор всячески скрывает, сдерживает и смиряет свои сильные чувства и переживания. Немалую роль в своеобразии ее рассказов играют повторы, создающие впечатление упорной сосредоточенности, которая владеет писателем до забвения формы, до пренебрежения «правилами» хорошего стиля.

Реквием

«**Реквием**» (лат. *requiem*, *вин. п.* от *requies* – «покой») означает католическое заупокойное богослужение или музыкальное оркестрово-хоровое произведение траурного характера⁶². Петрушевская употребляет это слово для наименования проникновенного рассказа о судьбе маленького человека, о котором некому вспомнить кроме писателя «с изъяном зрения»⁶³. Это последняя дань памяти близким и далеким людям, большинство из которых ушли неожиданно и рано. Нелепая смерть, а правильнее – погибшая жизнь – одна из главных тем цикла «Реквиемы».

«Природность у Петрушевской предполагает обязательное присутствие критерия смерти, вернее, смертности, бренности. И дело тут не в экзистенциалистских акцентах. Другое важно: вечная, природным циклом очерченная в мифологических архетипах, окаменевшая логика жизни трагична по определению. И всей своей прозой Петрушевская настаивает на этой философии. Ее поэтика <...> дидактична, поскольку учит не только сознать жизнь как правильную трагедию, но и жить с этим сознанием»⁶⁴.

Как и у экзистенциалистов, истинная сущность героев писателя получает проверку в пограничных ситуациях (измена, болезнь, смерть). Персонажи вынуждены совершать выбор, открывающий их истинное лицо. Герои и героини произведений писателя часто внезапно умирают от горя или выбирают самоубийство как ответ надоевшему бытию. Характерно,

что чаще всего у этих персонажей есть семьи, дети, то есть те, кто от них зависит напрямую («Упавшая», «Грипп», «Жизнь это театр», «Сережа»). И тем трагичнее финал, ведь семья и дети – главные ценности, которые дарит жизнь, по мнению Петрушевской.

Сказка

Любимый жанр писателя, по ее собственному признанию. Из них можно выделить **настоящие, «дикие животные» и лингвистические сказки.**

Настоящие сказки прочно базируются на богатом арсенале художественных средств народной волшебной сказки. Чудеса, магические предметы, злые колдуны и помощники, герой, который получает по заслугам, – все эти приметы сказок в наличии у Петрушевской. Намазавшись чудесной мазью, старушки превращаются в девочек («Две сестры»); колдунья дарит сестрам-близнецам дар волшебства («Крапива и Малина»); один колдун награждает красавицу длинным носом, а другой – маленьким, врач Анисим с помощью лекарства возвращает ей утраченный палец («Девушка Нос»).

Сказочные события происходят в наше, «неочарованное» время. Персонажи сказок проживают не в тридесатом царстве, а где-то рядом, на одной улице, в одном доме с читателями. Петрушевская показывает нам родной подъезд, где спят бомжи, молодежь пьет водку и привязывает пустые бутылки к ручке двери. Быт бедных, маленьких людей показан натурально. Действие разворачивается в нашей стране, и, казалось бы, чуда ждать неоткуда, но на то они и сказки, чтобы происходили чудеса.

Герои, которые по суровым законам жизни должны были погибнуть, остаются живы и становятся счастливыми. Незадачливый художник получает назад свою квартиру, а все персонажи размещаются по жизни, словно на полотне, рожденном его фантазией – так осуществляется мечта каждого художника об изменении всего мира («История живописца»). Несчастные старушки остаются молоденькими девочками, некрасивая девушка с длинным носом находит любовь, Елена Прекрасная встречает своего Менелая в образе современного миллиардера, но главное, она вовремя исчезает с помощью волшебного зеркала, и из-за нее не погибают люди. Складывается такое ощущение, словно волшебные сказки претерпевают некоторую доработку, корректуру современности.

Людмила Петрушевская очень любит сказочный язык, она им пользовалась долгие годы, когда рассказывала всевозможные истории на ночь: сначала детям, потом внукам. Поэтому ее стиль естественно-разговорный.

Петрушевская о сказках: «Я вообще-то писала сказки для детей, но моя задача была с самого начала такая: чтобы взрослый, читая ребенку книгу на ночь, не заснул бы первым. Чтобы бабушке, маме и папе тоже было бы интересно. Поэтому в сказках для детей я тоже прячу некоторые вещи посложнее, чтобы они были понятны разным людям по-разному»⁶⁵.

«**Дикие животные сказки**» – сатирические истории из жизни животных и насекомых (Таракан Максимка, Блоха Лукерья, Волк Семен Алексеевич, Муха Домна Ивановна, Медведь Володя, Свинья Алла и пр.), в которых без труда узнаются людские типы. Герои Петрушевской носят человеческие имена, поэтому непонятно, то ли животным снится, что они люди, то ли наоборот. Но это согласно восточной философии. В России есть свой опыт подобной традиции, славно начатой Иваном Крыловым. Разве что, для Петрушевской – иносказание и мораль не самоцель. Их название потому и ставится в кавычки, т.к. ничего дикого и, по большому счету, животного в них нет. Свинья Алла и Комар Витя – это те же самые Алла и Витя из рассказов, только более зримые и ярко очерченные. И проблемы у «животных» героев знакомые всем: зарплату не выдают вовремя, жена ушла, быт заел...

Цикл произведений прекрасно сочетается с «Морскими помойными рассказами» о похождениях Медузы и ее приятеля Окурка.

«Морские помойные рассказы» — тоже сказки, но осовремененные, они напоминают художественные инсталляции, выставленные в центре современного искусства. Откуда Людмила Петрушевская берет вещи, чтобы создавать оригинальные конструкции? Тут же, в морской помойке, много всякого добра. Медуза, как главная героиня, попадает, с легкой руки автора, в разные «инсталляционные» переделки: «Как-то раз медуза не вписалась в поворот и задела пластиковый пакет. Пакет тут же облепил медузу с трех сторон и стал говорить всякие слова про царапину на боку, поврежденный борт и про евроремонт за большие баксы. На пакете было написано «Обнинские авиалинии. Иссея Мияк»⁶⁶.

Марк Липовецкий так говорит о «диких животных сказках» Петрушевской: «Здесь как бы сублимирован тот пласт, который всегда присутствовал в подсознании ее поэтики. Этот пласт — мифологический. Странно, как до сих пор не заметили, что у Петрушевской при всем ее «жизнеподобии», фактически нет характеров. Индивидуальность, «диалектика души», все прочие атрибуты реалистического психологизма у Петрушевской полностью замещены одним – роком. Человек у нее полностью равен своей судьбе, которая в свою очередь вмещает в себя какую-то крайне важную грань всеобщей – и не исторической, а именно что вечной, изначальной судьбы человечества»⁶⁷.

С помощью лингвистических сказок автор вовлекает читателя в некую языковую игру. Понимание текста затруднено, но к нему существует ключ – знание русского языка.

Петрушевская не первый писатель, сочинивший текст из придуманных слов. Один из подобных случаев – стихотворение Льюиса Кэрролла «Бармаглот», включенное в книгу «Алиса в Зазеркалье». В русском переводе Д.Г. Орловской оно звучит так:

«Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве,
И хрюкотали зелюки,
Как мюмзики в мове»⁶⁸.

Далее в книге есть подсказка, помогающая разгадать непонятный текст:
« «Хливкие» – это хлипкие и ловкие. «Хлипкие» значит то же, что и «хилые». Понимаешь, это слово как бумажник. Раскроешь, а там два отделения. Так и тут – это слово раскладывается на два»⁶⁹, – объясняет Алисе Шалтай-Болтай.

Так слова можно сравнивать:

хливкие = хлипкие + ловкие (Кэрролл) и

обезвалдеть = обезуметь + обалдеть (Петрушевская).

Еще больше похожа на «Лингвистические сказки» фраза лингвиста Льва Щербы, придуманная для того, чтобы ярче показать значение аффиксов в русском языке. Фраза эта упоминается в рассказе Петрушевской «Про глокую куздру и бокренка»:

«А Калуша волит:

– Инда побирим про Щербу.

– Йоу Щерба? – бирят калушата.

– А Щерба, – бирит Калуша, – огдысь-егдысь нацирикал: «Глокая куздра [штеко] кудланула бокра и курдячит бокренка...»
– И курдячит бокренка! – бирит Калуша. – Ну и бирьте, кузяво ли, егды Канна, Манна и Гуранна курдячат Кукусю? А? Кудланули и курдячат?»⁷⁰.

Из цитаты становится понятно, что калуши и бутявки говорят на том же языке, на котором написано предложение про куздру.

Сборник состоит из 16 историй, случившихся с Калушей, Бутявкой, Ляпупой и другими. Главное, что обращает на себя внимание в характере повествования, – отсутствие описания места действия и героев. Все это похоже на миноритарный театр, где внешность артистов не очень важна, а двух-трех многофункциональных декораций хватает, чтобы наметить место действия. Таким образом, напушка – это сцена, с которой сходят и на которую поднимаются, а бурдысья – ширма, за которой можно спрятаться. Читатель, в свою очередь, – зритель, а книга – «Лингвистическая комедия» (название одного из рассказов).

ТИП ГЕРОЯ

Самое главное, что бросается в глаза, – сходство действующих лиц в их способности страдать. Страдание свое они переносят легко, смиренно, «они терпеливо несут свой крест. При этом, в отличие от реализма или критического реализма, это страдание не педалируется, не взывает к сочувствию или отмщению, а преподносится прозаиком буднично, как норма бытия»⁷¹. Наум Лейдерман и Марк Липовецкий в своем учебнике замечают, что сама жизнь у Петрушевской «тождественна страданию и мученичеству»⁷².

Главное качество «петрушевских» героев – их способность к страданию. Поэт Иннокентий Анненский заметил: «Нет страдания великого и малого, достойного и недостойного, умного и неумного, все страдания равно справедливы и священные»⁷³.

Для Петрушевской одинаково важно и страдание молоденьких девушек, и старух, и мелких служащих, мечтающих разбогатеть, и уже ни о чем не мечтающих конченных алкоголиков. Нечего есть, бедность, работа за гроши, тараканы в коммунальной комнате, муж пьет, бьет или ушел к другой, сын в тюрьме, мать в психбольнице, дочь неожиданно рождает и «нет денег, нет вообще денег, вот и все». В последствие становится понятно, что не только и не столько от голода и недостатка денег мучаются люди. Чаще всего страдания им доставляет холод душевный, холодность других по отношению к ним, мороз чувств, лед речей. Допустим, муж не понимает жену и ей изменяет, но жену по-настоящему истязает его неумение услышать и понять («Такая девочка, совесть мира», «Я люблю тебя», «Свой круг») или наоборот – «глухой» оказывается жена («Дядя Гриша», «Медея»). А еще чаще – страдают оба («Бессмертная любовь», «Грипп»). Родители и дети не в силах найти общий язык и, ютясь в маленькой квартирке, находятся как бы по разные стороны баррикад. Братья и сестры ненавидят друг друга, а тещи и свекрови вообще готовы сжить со свету («Я люблю тебя», «Младший брат», пьеса «Опять двадцать пять»).

И все же героям присущи сила и смелость легко переживать, легко нести свой крест. «Какая-то даже беззаботность, характерная для персонажей Петрушевской, – не от того ли, что дальше уже некуда падать? «Ниже не понизят», – как говорят в одном рассказе продавщицы, судача промеж собой в обеденный перерыв, «высказав всё» в глаза презираемому им директору»⁷⁴. С Мирзой Бабаевым так и хочется поспорить. Ниже? Разве падает тот, кому постепенно, страданием, приоткрывается самый смысл бытия? Если и находится он в невесомости, то, скорее, – по направлению вверх.

В ее книгах существует четкое деление на мир мужской и мир женский. Причем у ее мужчин незавидная роль: они способны проявить слабость, отступить, всё бросить и любить чаще не умеют. Мир мужчин статичен, не всегда жизнеспособен, даже слаб. Сюда относятся герои рассказа «Я люблю тебя» – «божество» без алтаря, и рассказа «Младший брат» – вечное «чудо в три с половиной кило, с длинными ресницами, кудрями и нежным голоском уа-уа», мужчины «Своего круга»: стукач и импотент Андрей, верный бессловесный муж Коля, «гордость и величина» тесной компании, мэнээс Серж, «ядовито-вежливый» Боб с волчьими зубами из рассказа «О, счастье». Сюда же можно отнести и дядю Гришу из одноименного рассказа – существо сильное в своей слабости, «дай да подай»; непутевого Казанову Петрова из «Такой девочки...» и даже ничтожество в яме Иванова из «Бессмертной любви».

«...Архетипическая пара у Петрушевской: Он и Она. Причем мужчина и женщина интересуют ее <...> в сугубо родовом, извечном и мучительно неизбывном значении. По сути, Петрушевскую все время занимает лишь одно – перипетии изначальных природных зависимостей в сегодняшней жизни людей. И в ее прозе вполне нормально звучат мотивировки, допустим, такого рода: «Собственно говоря, это была у Лены и Иванова та самая бессмертная любовь, которая, будучи неутоленной, на самом деле является просто неутоленным, несбывшимся желанием продолжения рода...» И то, что повествование у Петрушевской всегда идет от лица женщины (даже когда это безличный автор), на мой взгляд, отнюдь не родовая примета «женской прозы» с ее кругом семейных тем, а лишь воплощение постоянного в такой поэтике отсчета от природы в сугубо мифологическом понимании этой категории»⁷⁵.

Мужские типы

Рассмотрим рассказ «Дядя Гриша». Его главный герой – казалось бы, ничем не примечателен, но значит для автора необычайно много, неслучайно она выносит его имя в заглавие.

Кто такой дядя Гриша? Во-первых, семьянин (можно сказать, он прежде всего семья: «тетя Сима глава в доме, Владик любимый сын, Зина старшая дочь, а Иришка внученька») и только потом, не во-вторых, а в-пятых, «дядя Гриша тихий человек, который дай да подай, да не ходи по мытому полу, - тихий человек, слесарь на заводе, пятьдесят пять лет». До поры до времени лирическая героиня не видит или просто не замечает своего хозяина, общаясь исключительно с его семьей. Их первая встреча весьма символична: тетя Сима посылает мужа на крышу сарая, чтобы подтянуть провисший там провод. Дядя Гриша топчется на крыше, вздымая руки к небу, словно молясь какой-то высшей силе. В результате, на радость героине, судьба спасает его, находящегося «в десяти сантиметрах от смерти». (Но, как потом выясняется, дается ему лишь один шанс). Возможно, все гораздо проще – хозяин мал ростом, неумел и несообразителен, даже с проводом не может справиться.

Перед самым финалом автор говорит о смерти дяди Гриши: да, он мучился, когда его «убили ножом в живот», но не это выделяет его из толпы. Перед смертью герой впервые в рассказе заговорил, сказал жестоко и резко зеленым подросткам, которые попросили у него закурить: «Сопли надо утереть». Оказывается, что у тихого робкого человека тоже было чувство собственного достоинства, гордость, даже бесшабашность: не побоялся один противостоять толпе пьяных парней. Заключение рассказа лаконично. В нем, в трех предложениях, отражено значение всей жизни дяди Гриши. Как выяснилось, именно он был настоящим хозяином, главой дома, без него нет и семьи («Семья... распалась»). Его жена, тетя Сима, всю жизнь державшая его под каблуком, не вынесла потери и сошла с ума.

Только после его смерти она, возможно, поняла, сколько он для нее значил и как нужно было его любить все эти годы.

Женские типы

Главные роли почти во всех произведениях Петрушевской (за исключением романа «Номер Один, или В садах других возможностей») отданы женщинам. Женщина Петрушевской проявляет себя дважды: в отношении с мужчиной и – главное – в материнстве. Для анализа возьмем характеры героинь рассказов «Бессмертная любовь», «О, счастье» и «Я люблю тебя».

Лена, героиня «Бессмертной любви», – человек чувства, причем единственного на всю жизнь. Любовь ее сильна до такой степени, что она возводит своего избранника Иванова в ранг идола, кумира и поклоняется ему почти буквально: «Она встала на колени и молитвенно стояла, сложив руки и закрыв глаза, примерно в двух метрах от сидевшего за столом Иванова, который, в свою очередь, спокойно приводил в порядок бумаги, добродушно посмеиваясь, словно не видя, в какое состояние впала Лена. Видимо, она до самого последнего момента, до того как Иванов начал приводить в порядок свой стол, все еще надеялась, что что-то произойдет, какое-то помилование, что ведь не может даром пройти, окончится все это дело, и когда Иванов начал приводить перед уходом в порядок свое рабочее место, она, как бы горя безумием, встала на колени». Горе и отчаяние сопровождает героиню во время кульминации. Безумная любовь, нагнетаясь по ходу событий, перерастает в реальное безумие, коим и заканчивается жизнь Лены. Тем не менее: «И сама Лена также спокойно стояла, не подымая излишнего шума относительно своих чувств; и потом люди, присутствовавшие при этом, два или три человека, должны были сознаться, что единственное, что остается человеку в такой ситуации, – это его право стать на колени, и что это сладостно – стать на колени».

Всю свою жизнь Лена пыталась забыть, что была наказана свыше именно в продолжения рода, и это, скорее всего, было ее самым страшным горем. Тем не менее, даже для такого неподвижного и не говорящего ребенка (тем более для него) героиня должна была стать настоящей матерью. Но этого не произошло, а «матерью» для мальчика становится... отец, тот самый терпеливый и жертвующий Альберт. Мы отчетливо видим сверхзадачу произведения: Лена была бы счастлива, согласись она исполнить свой материнский долг.

Иначе изображает Петрушевская героиню рассказа «О, счастье». Главная из них – «блондиночка», «старуха двадцати двух лет», о которой читатель мало что узнает, – наделена некой особенной силой любви. Она «обожала свою Марусю до такой степени, что заодно влюбилась и в ее мальчика Боба», и вообще готова любить всех на свете. Автор открыто называет ее «мученицей»: «безумная ее любовь к этим двоим, <...>

безумная любовь к Бобу и такое чувство, что без Маруси невозможно существовать».

Другая героиня рассказа носит имя Маруся. (По поводу имени сразу же оговоримся: автор дает героине заветное для всех христиан имя «Мария», но в ласковом и истинно русском его варианте – Маруся.) Она же «русский смуглый вариант Брижит Бардо», «все в большом порядке и мальчики смотрят со значением», «высокая как трость, глаза прожекторы, посмотрит – осветит». На ее долю выпало наибольшее количество испытаний: крах отношений с Бобом, попытка суицида, опухоль, операция, смерть матери, неудачное замужество, трудные роды, да мало что еще... Прежде всего ее терзают душевные страдания: ее красота, старания и способности ничего не приносят и никому не нужны, кроме, разве что, той подружки-блондиночки. Конечно, и у Маруси все наладится, стерпится-слюбится, но как жить с тем, что «собственная ее красота так и останется при ней, никому не нужная, мужу тем более, опасная чувственная красота, приманка для автобусных знакомств, для служебных дней рождения и приключений в командировках и домах отдыха». Это она поняла уже в молодости, возможно, после того, как Боб ее жестоко бросил. Он, как искуситель, на многое открыл ей глаза, положил начало полосе Марусиных неудач. Рай утрачен. Потекла собственно жизнь со всеми своими горестями и радостями, но той майской ночи, когда просто хотелось плакать от счастья, так и не повторилось.

Для Маруси, «всеобщей матери», которая всех «пригревает, снисходительна ко всем», «жалеет всех вокруг», важно сострадание и всепрощение. И она простила Боба – и горько плакала на его похоронах, то были чистые слезы. Искуситель оказался слаб и нежизнеспособен, но она-то выжила, несмотря ни на что, потому что могла бескорыстно любить и страдать тоже умела.

Похожа на нее и безымянная героиня рассказа «Я люблю тебя», тоже «старая старуха», но уже «сорока с гаком лет» (снова – тонкая ирония). Кроме того, она жена-«сердечница», а это слово о многом может сказать: ее сердце болит неслучайно, только им она и живет. Она «клуша мать», установившая в семье настоящий культ отца, которого ни она сама, ни дети почти не видят.

ХРОНОТОП

Петрушевской присуще циклическое отображение времени. Поэтому в ее произведениях так часто появляется кольцевая композиция. Время в книгах писателя не движется хронологически, а словно замыкается в кольцо. По этой же причине, возможно, и не ощущается дискретности (прерывности) времени и пространства в ее рассказах: каждый эпизод как будто «увязан» общим ходом событий – своеобразной рекой времени и пространства. Отсюда же – отсутствие какой бы то ни было конкретики: пространство условно, чаще город, иногда деревня, стандартная (отчасти

безликая) квартира, обычное «место работы». Время читатель мгновенно определяет как «свое» (современность).

Рассмотрим время и пространство рассказа «О, счастье». Кольцо, замыкаясь на единственном майском дне, имеет выход в вечность: как вверх («майская ночь плыла всеми своими звездами над Москвой-рекой»), так и вниз («лагеря, ссылки, обыски, эмиграция, подполье в виде кочегарок...»). Неизвестно пока, кто и где окажется, но сейчас, 1 Мая в квартире Литвиновых, все живут в полную силу, когда «всё написано на лице, любовь, ревность, обида»⁷⁶... Этот майский вечер – своеобразная кульминация многих жизней так называемых представителей творческой интеллигенции. На «иные миры» выходит жизнь Боба – не жильца на этом свете, тогда как жизни главных героинь будто закрываются в маленьком пространстве семьи. Там они находят счастье.

Время рассказа «Я люблю тебя» течет: об этом говорится сразу. Тем не менее, в повествовании оно закручивается в спираль: намечены некоторые этапы, а начало далеко от конца. Мотив круга, кольца все же присутствует. Сначала герой-муж пытается вырваться из замкнутого пространства «гнезда», но не может, в финале же он этого и не хочет. В результате оказывается, что вся его жизнь, и вся жизнь его жены прошли внутри этого самого «гнезда», «где клубилась громоздкая неповоротливая семейная жизнь, где болели, сходили с ума и бесновались дети»⁷⁷ и т.д. Примет времени как таковых в тексте нет.

Интересен хронотоп рассказа «Дядя Гриша». Герой и рассказчица обитают в замкнутом мирке, находящемся «за линией». «Множество опасностей подстерегало одинокую женщину на пути от станции до дому, по улице без фонарей. <...> Полнейшая ночная темнота служила мне укрытием не хуже, чем любому человеку и преступнику. Но свет в доме я все-таки включала, хотя и представляла себе, что в полном ночном мраке на пространстве от станции и до конца улицы светится мой сарай, как мишень. Однако я включала свет, пела, ставила чайник на плитку и вела себя как ни в чем не бывало»⁷⁸. Мир героини вроде бы находится за границей опасности, но в то же время, сам представляет опасную приманку. Так Петрушевской удалось не только показать некую маргинальную сторону жизни (ни жизнь – ни смерть, ни рай – ни ад, ни реальность – ни условность), но и передать чувства на уровне подтекста. Этот мир, созданный усилиями дяди Гриши, ангела-хранителя, возможно, без его на то ведома, легко рушится с его гибелью.

Магия кольца, читаемая в рассказе «Свой круг» на уровне заглавия, конструирует и пространство, и время. Время движется от пятницы до пятницы (не случаен и выбор дня недели – последний будний день, в этот день распят Христос, своеобразное отношение в народе: именно «семь пятниц на неделе»), в остальные же дни словно замирает. Пространство – тот самый «круг», «впускающий» ограниченное число лиц, мать должна

выйти из него, чтобы ее место занял сын. «Круг» - маленький домик на тихой улице Стулиной. Все рушится, когда место действия меняется на трехкомнатную квартиру главной героини, и восстанавливается вновь: круг размыкается и переукомплектовывается. Время действия – Пасха, т.е. не просто воскресение, а Светлое Христово Воскресение, когда старое умирает, и просыпается надежда. Пасха – легко читаемый символ.

«Символический план Пасхи (нарочито сниженный до бытовых образов «пьяной и доброй толпы») не случайно возникает в этом финале: катарсис зависимой ответственности оказывается у Петрушевской единственным противовесом смерти, единственным обещанием воскресения – не буквального, естественно, но весомого в контексте архетипических образов и обывовленных мифологем, из которых соткана ее поэтика»⁷⁹.

Автора всегда занимают вопросы: как жить, что такое жизнь вообще и есть ли в ней смысл. Как начинается процесс творчества писателя? В интервью Георгию Вирену Петрушевская сказала, что импульсом к работе для нее служит чья-то проблема: «Кто-то мучается, не находит выхода, и ты начинаешь думать, что же ему делать, – и неожиданно пишешь. Причем не об этом человеке и не о себе, а о ком-то третьем, а в итоге получается, что и о нем, и о себе...»⁸⁰. Поэтому «не от мира сего» ее герои так легко узнаваемы – это типажи, в характерах которых непременно присутствует какая-нибудь мелкая черта самого читателя, его близких или знакомых. Сначала возникает вопрос: кто эти люди, откуда они? Но «постепенно, когда стараешься вживаться в их обстоятельства и судьбы, когда проникаешься их проблемами, ставишь себя на их место, начинаешь понимать – действительно, нормальные люди-то, обычные. В обстоятельствах жестоких, но не экстраординарных; драматичных, но не уникальных»⁸¹. В рецензии на книгу писателя находим: «С ужасом узнаешь в ее героях себя, поэтому в один присест книгу лучше не читать, разве что для профилактики катарсиса»⁸². «Людям недодано!» – говорил о таких Михаил Бахтин. Героям Петрушевской «недодано» добра и счастья, тепла и справедливости, а у писателя «хватило женской беспощадности и абсолютного слуха»⁸³ это подметить.

В ее героях тесно переплетено социальное и архетипическое, родовое начало, т.е. каждый «социальный тип» для писателя прежде всего платоновский «сокровенный человек».

Например, в рассказе «Бессмертная любовь» есть такой эпизодический персонаж «библиотекарь Тоня, очень милая и печальная блондинка»*, которая «на самом деле представляла из себя вечную странницу», или в рассказе «Бал последнего человека» главным становится не то, что герой «алкоголик» или «переводчик», а то, «что он

* Цит. по Петрушевская Л. Бессмертная любовь // Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 тт. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Т.1. С. 306 – 311.

опустошенный человек, что для него нет ничего святого». Родовое начало проявляется в отношениях между героями: автора более интересуют проблемы внутрисемейные, нежели социальные.

В области художественного языка для Людмилы Петрушевской характерно моделирование образа мира-диалога или полилога разных культур. По Н. Лейдерману и М. Липовецкому: «Парадоксальным образом, совмещение (ради диалога и взаимного испытания) мифологических и легендарных архетипов с натуралистически воссозданной повседневностью приводит к наиболее сильному эффекту не в многотомных романах, а в минималистском масштабе – как, например, в прозе и драматургии Л. Петрушевской»⁸⁴.

1. Цит. по: Тэффи Н. Причины и следствия // Чертик в баночке. М., 2000. С. 8.
2. Быков Д. Рай уродов // Огонек, 1993, №18. С. 34.
3. Трофимова И. О концептуальных понятиях и терминах в гендерных исследованиях и феминистской теории // Женщина в российском обществе. 2000, N 4. С. 32.
4. Ульченко Е. Нина Садур: «Я самый маленький человек в своем дворе» // Новое время, 2003, 19 октября (№ 42). С. 7.
5. Молчанов А. Настоящая женская проза или Феномен Людмилы Улицкой // Писатель.ру. 21 февраля 2003. // <http://writer.fio.ru>.
6. Дарк О. Женские антиномии // Дружба народов, 1991, №4, с.257-258.
7. Васильева Л. Женщина. Жизнь. Литература. // Литературная газета. 1989. 20 декабря. С. 4.
8. Василенко С. Новые амазонки. Женщины: свобода слова и свобода творчества. – М.: Эслан, 2001. С 83.
9. Сайт Марии Арбатовой: www.arbatova.ru.
10. Арбатова М. Меня зовут женщина. – М.: Эксмо, 2004. С. 145.
11. Чего хочет женщина...: Сборник. – М., 1993. С.60.
12. Татаринова О. Рита // Преображение, 1993, №1. С. 94
13. Нарбикова В. Около эколо // Новые амазонки, 1991. С.188.
14. Полянская И. Жизнь дерева // Не помнящая зла, 1990. С.166.
15. Татаринова О. Указ. соч.
16. Токарева В. Один кубик надежды. – М.: Эксмо, 1998. С. 189.
17. Там же. С. 201.
18. Щербакова Г. Уткомесь, или Моление о Еве. – М.: Вагриус, 2001. С. 76.
19. Токарева В. Один кубик надежды. – М.: Эксмо, 1998. С. 190.
20. Там же. С. 205.
21. Нарбикова В. Избранное или Шепот шума. – Париж-Москва-Нью-Йорк, 1994. С. 90.
22. Там же. С. 90.
23. Там же. С. 91.
24. Там же. С. 11.
25. Там же. С. 119.
26. Рыбакова М. Анна Гром и ее призрак. – М., 1999. С. 41.
27. Там же.
28. Щербакова Г. Косточка авокадо // Щербакова Г. Уткомесь, или Моление о Еве. – М.: Вагриус, 2001. С. 193-195.
29. Новикова О. Женский роман. – М., 2000. С. 74.
30. Новикова О. Мужской роман. – М., 2000. С.15.

31. Там же. С. 96.

32. Вишневецкая М. Вышел месяц из тумана.– М.: Вагриус, 1999. С.100.

Т. Толстая

33. Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир, 1991, №7. С. 58.

34. Толстая Т. Автография // Настоящая литература. Женский род. Персона Недели: Татьяна Толстая // <http://www.litwomen.ru/autogr1.html>.

35. Данилкин Л. Рецензия на роман Т.Толстой «Кысь» // Афиша. // <http://www.afisha.ru/knigi-review.phtml?id=82896>.

36. Толстая Т. Кысь: Роман. – М.: Эксмо, 2004. С. 314.

37. Там же. С. 7.

38. Толстая Т. Автография // Настоящая литература. Женский род. Персона Недели: Татьяна Толстая // <http://www.litwomen.ru/autogr1.html>.

39. Новиков В. Наедине с вечностью: Вступ. ст. // Толстая Т. Любишь – не любишь: Рассказы. – М.: Оникс, ОЛМА-ПРЕСС, 1997. С. 6-7.

Н. Садур

40. Садур Н. Запрещено – всё // Проза новой России / Сб. под ред. Е. Шубиной. В 4-х тт. Т. 3. С. 356.

41. Ульченко Е. Нина Садур: «Я самый маленький человек в своем дворе» // Новое время, 2003, 19 октября (№ 42). С. 8.

42. Там же.

43. Там же. С.7.

44. Писательница Нина Садур в гостях у Людмилы Дубовцевой // Радиостанция «МАЯК», 2001, 1 декабря // <http://www.radiomayak.ru/schedules/11/40.html>.

Л. Улицкая

45. Улицкая Л. Автография // Настоящая литература. Женский род. Персона Недели: Людмила Улицкая // <http://www.litwomen.ru/autogr23.html>.

46. Молчанов А. Настоящая женская проза, или Феномен Людмилы Улицкой // Писатель.ru, 2003, 21 февраля // <http://writer.fio.ru>.

47. Тяпков М. Поэтика красивой лжи // Лит-ра. Литературный портал нового поколения. http://ruslit-ra.narod.ru/nowadays/lie_poetry.htm.

48. Молчанов А. Настоящая женская проза, или Феномен Людмилы Улицкой // Писатель.ru, 2003, 21 февраля // <http://writer.fio.ru>.

49. Кириллов И. Среди зерен и плевел // Завтра, 2000, 17 октября // <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/denlit/046/52.html>.

50. Немзер А. Окисление. К счастью, не полное // <http://www.ruthenia.ru/nemzer/short-list.html>.

51. Людмила Улицкая: Жизнь перед лицом смерти // Центральный еврейский ресурс «7.40» // <http://www.sem40.ru/interview/hot/14505/>

52. Там же.

53. Масштабный представитель женской прозы. 2005, 28 августа // <http://cursorinfo.co.il/culture/2005/08/28/book1/>

Л. Петрушевская

54. Петрушевская Л. Любовь / С предисловием Арбузова А. // Театр, 1979, №3. С. 183.

55. Топоров В. В чужом пиру похмелье // Российское первоиздание Букеровской литературной премии // Звезда, 1993, №4. С. 191.

56. Там же. С. 192.

57. Петрушевская Л. Лекция о жанрах // Петрушевская Л. Девятый том. – М.: Эксмо, 2003. С. 323.

58. Лейдерман Н., Липовецкий М. Людмила Петрушевская // Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература (1950 - 1990-е годы). В двух томах. – М.: АCADEMIA, 2003. Т. 2. С. 116.

59. Михайлов А. Ars Amatoria, или Наука любви по Л. Петрушевской // Литературная газета, 1993, № 37 (15 сентября). С.4.
60. Петрушевская Л. Лекция о жанрах // Петрушевская Л. Девятый том. – М.: Эксмо, 2003. С. 321-322..
61. Петрушевская Л. Странный человек // Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 1. – Харьков: Фолио; М.: ТКО «АСТ», 1996. С. 120-122.
62. Словарь иностранных слов. – М.: Советская Энциклопедия, 1964. С. 554.
63. Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...» // Новый мир, 1996, №4. С. 218.
64. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир, 1994, №10. С.44.
65. Петрушевская Л. Лекция о жанрах // Петрушевская Л. Девятый том. – М.: Эксмо, 2003. С. 324.
66. Петрушевская Л. Морские помойные рассказы // Петрушевская Л. Дикае животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи бятые. – М.: Эксмо, 2003. С. 57.
67. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир, 1994, №10. С.43.
68. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М.: Наука, 1979. С.47.
69. Там же.
70. Петрушевская Л. Пуськи бятые // Петрушевская Л. Дикае животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи бятые. – М.: Эксмо, 2003. С. 203.
71. Швец Т.П. Традиция древнерусской литературы в прозе Л.С.Петрушевской // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Четвертые Веселовские чтения. Сборник научных трудов. – Ульяновск, 2002. С. 90.
72. Лейдерман Н., Липовецкий М. Постреализм: Формирование новой художественной системы // Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. Новый учебник по литературе: в 3-х книгах. Кн.3: В конце века (1986-1990-е гг.). – М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 103
73. Анненский И. Странная история, рассказанная Тургеневым // Анненский И. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988. С.549.
74. Бабаев М. Эпос обыденности. О прозе Л.Петрушевской // Интернет-версия газеты «День за днем», 14 сентября 1998.
75. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир, 1994, №10. С.44.
76. Петрушевская Л. О, счастье // Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 тт. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Т.2. С. 70.
77. Петрушевская Л. Я люблю тебя // Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 тт. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Т.2. С. 8.
78. Петрушевская Л. Дядя Гриша // Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5 тт. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Т.1. С. 206.
79. Лейдерман Н., Липовецкий М. Людмила Петрушевская // Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. Новый учебник по литературе: В 3-х кн. Кн.3: В конце века (1986-1990-е гг.) – М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 122.
80. Вирен Г. Такая любовь // Октябрь, 1989, №3. С.208.
81. Там же.
82. Интернет-версия газеты «Коммерсантъ», 2000, №229 (6 декабря).
83. Быков Д. Рай уродов // Огонек, 1993, №18. С.35.
84. Лейдерман Н., Липовецкий М. Постреализм: Формирование новой художественной системы // Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: В 3-х книгах. Кн.3: В конце века (1986-1990-е годы): Учебное пособие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 101.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебники, монографии, сборники научных трудов

- Голубков М. М.* Русская литература XX века. После раскола. – Учебное пособие.- М.: Аспект-Пресс, 2001,
- Лейдерман Н., Липовецкий М.* Современная русская литература (1950–1990-е годы). В двух томах. – М.: АCADEMIA, 2003.
- Русская литература XX века. Школы, направления – СПб., 2002.
- Мир России в зеркале новейшей художественной литературыСб. Науч. Трудов. – Саратов: СГУ, 2004.
- Дырдин А. А.* Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века. – Ульяновск: УлГТУ, 2004,
- Дырдин А.А.* В. Распутин и традиция одухотворения мира. Учебная лекция. – Ульяновск: УлГТУ, 1999.
- Хрулев В. И.* Художественное мышление Л. Леонова.– Уфа: Гилем, 2005, – 536 с.

Тексты

1. Проза новой России. В четырех томах. – М.: Вагриус, 2003.
2. Арбатова М. Меня зовут женщина. М.: Эксмо, 2004..
3. Вишневецкая М. Увидеть дерево. – М.: Вагриус, 2000.
4. Вишневецкая М. Вышел месяц из тумана. – М.: Вагриус, 2000.
5. Горланова Н. Дом со всеми неудобствами. – М.: Вагриус, 2000.
6. Нарбикова В. Около эколо: Повести. – М.: Слово, 1992.
7. Новикова О. Мужской роман. – М.: Вагриус, 2000.
8. Палей М. Long distance или Славянский акцент. – М.: Вагриус, 2000.
9. Петрушевская Л. Собрание сочинений в пяти томах. – Харьков: Фолио; М.: ТКО «АСТ», 1996.
10. Петрушевская Л. Номер Один, или В садах других возможностей: Роман – М.: Эксмо, 2004.
11. Петрушевская Л. Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи бятые. – М.: Эксмо, 2003.
12. Рубина Д. Несколько торопливых слов о любви. – М.: Ретро, 2003.
13. Рубина Д. Холодная весна в Провансе. – М.: Эксмо, 2005.
14. Садур Н. Чудная баба: Пьесы. – М., 1989.
15. Садур Н. Обморок: Книга пьес. – Вологда: Полиграфист, 1999.
16. Садур Н. Чудесные знаки: Романы, повесть, рассказы. - М.: Вагриус, 2000.
17. Толстая Т. Любишь – не любишь: Рассказы. – М.: Оникс, ОЛМА-ПРЕСС, 1997.
18. Толстая Т. Кысь: Роман. – М.: Эксмо, 2004.
19. Толстая Т. Не кысь. – М.: Эксмо, 2004.
20. Толстая Т., Толстая Н. Двое. – М.: Подкова, 2001.
21. Толстая Т., Смирнова А. Кухня «Школы злословия». – М.: Кухня, 2005.
22. Улицкая Л. Бедные родственники: Рассказы, повесть. – М., 1995.
23. Улицкая Л. Казус Кукоцкого: Роман. – М.: Эксмо, 2004.
24. Улицкая Л. Люди нашего царя. – М.: Эксмо, 2005.
25. Щербакова Г. Уткомесь, или Моление о Еве.- М.: Вагриус, 2001.

Учебное издание

ДЫРДИН Александр Александрович
РЫКОВА Дарья Викторовна

**РУССКАЯ ПРОЗА 1950-х – НАЧАЛА 2000-х ГОДОВ.
ОТ МИРОВОЗЗРЕНИЯ К ПОЭТИКЕ**

Учебное пособие для студентов вузов
по курсу «Современный литературный процесс»

Компьютерная верстка Ю. В. Егоровой
Подписано в печать 26.12.2005. Формат 60 х 84/16.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 7,21. Уч.-изд. л. 7,00. Тираж 100 экз. Заказ

Ульяновский государственный технический университет
432027, Ульяновск, Северный Венец, 32.
Типография УлГТУ. 432027, Ульяновск, Северный Венец, 32.

