

Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный университет
имени В. Н. Каразина

Т. А. ШЕХОВЦОВА

ПРОЗА Л. ДОБЫЧИНА

МАРГИНАЛИИ
РУССКОГО
МОДЕРНИЗМА

Харьков – 2009

УДК 821.161.1 – 3 Добычин.09
ББК 83.3 (4 Рос) 6 – 4 Добычин
Ш 54

*Рекомендовано к печати решением Ученого Совета
Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина
(протокол № 10 от 24 октября 2008 г.)*

Рецензенты:

А. Ю. Мережинская – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы Института филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко;

И. Я. Лосиевский – доктор филологических наук, профессор кафедры библиотековедения и социальных коммуникаций Харьковской государственной академии культуры;

А. И. Лагунов – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина.

Шеховцова Т. А. Проза Л. Добычина: маргиналии русского модернизма: Монография. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2009. – 312 с.

ISBN 978-966-623-575-9

Проза Л. Добычина (1894–1936) рассматривается в аспектах онтологии и поэтики как художественная реализация маргинальной ментальности и оригинальная составляющая русского модернизма. Выявляются инварианты творчества писателя, исследуются формы выражения авторского сознания, специфика интертекстуальных взаимодействий. Творческое наследие Л. Добычина анализируется в контексте предмодернистской, модернистской и постмодернистской литературы.

Для научных работников, преподавателей-филологов, студентов гуманитарных факультетов.

УДК 821.161.1 – 3 Добычин.09
ББК 83.3 (4 Рос) 6 – 4 Добычин

ISBN 978-966-623-575-9 © Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, 2009
© Шеховцова Т. А., 2009
© Макет обложки Литвинова О. А., 2009

Содержание

Вместо введения. ПИСАТЕЛЬ Л. ДОБЫЧИН.....	5
Глава I. «И ЭТО ВСЕ О НЕМ...»: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Л. ДОБЫЧИНА.....	21
Глава II. КОНСТАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА...	36
1. Aqua permanens, aqua perennis.....	36
2. Репрезентации принципа зеркальности.....	47
«Двойники» и «нарциссы».....	47
<i>Аматор от соцреализма, или Искусство как отражение («Ерыгин»)</i>	57
3. Феномен женственности.....	66
<i>Бабы, дамы и старухи (женский вопрос в рассказе «Конопатчикова»)</i>	67
<i>Женская тема Л. Добычина, или Дискурс влюбленного в отсутствие любви</i>	74
4. Гастрономические основы бытия.....	87
<i>Еда в присутствии любви и смерти</i>	87
<i>Чашитие по-добычински</i>	96
5. Сказочно-мифологические модели.....	105
<i>Сказки для детей пионерского возраста</i>	105
<i>Миф о Городе и город-миф</i>	120
Глава III. «НЕ СКЕПТИЦИЗМ, А ЧТО-ТО ПОБОЛЬШЕ...»: АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ И ФОРМЫ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ.....	131
1. Маргинальная ментальность как основа творческой личности.....	132
2. «Я и хотел, чтобы было очень смешно...».....	151
<i>Иронический modus vivendi</i>	151
<i>Козлиная песнь, или Модуляции трагикомического...</i>	158

3. Моченые яблоки райского сада, или Аксиологическая вертикаль профанного мира («Встречи с Лиз»)	169
4. Трансформация жанровых моделей	178
<i>Ленин из цветов, или Розы без ножек (жизнь как антиутопия)</i>	178
<i>Город Эн по имени Самара, или Путешественники по степи (две версии романа воспитания)</i>	186
Глава IV. ДОБЫЧИН И ДРУГИЕ	198
1. Добычин и Чехов	199
<i>О свободе и границах иронии</i>	199
<i>«Мне казалось, что это я сам написал...»</i>	205
2. «Под сенью девушек в цвету...» (эрос возможного и невозможного в прозе Добычина и Пруста)	215
3. В литературном Петрограде	226
<i>Добычин и Зоценко, или Сентиментальные повести несентиментальной эпохи</i>	226
<i>Добычин и Мандельштам, или Тоска по мировой культуре</i>	236
<i>Проза Добычина в контексте петербургской поэтики</i>	250
4. «Наследника нам не оставит он», или Эхо добычинской прозы	263
Заключение	287
Литература	291

**Моему отцу
Анатолию Федоровичу Шеховцову**

**Вместо введения.
ПИСАТЕЛЬ Л. ДОБЫЧИН**

Надо запомнить имя Добычина: это, может
быть, будет замечательный писатель.

Г. Адамович

...был он непреклонным каллиграфом с окоченевшими
руками, замерзшей тушью и твердостью к исполнению
преданности, к соблюдению обета, залога, зарока.

А. Гольдштейн

Он хотел, чтобы его имя печатали именно так: «только
“Л. Добычин”, а не “Леонид”, как некоторые мерзавцы неизвестно
на каком основании практикуют» [5:315].

Он написал двадцать три рассказа, небольшую повесть и роман,
который измерял не постранично, а пословно: «Готово 700 слов»
[5:298].

Он ушел из жизни в сорок два года, и этот своевольный уход
породил легенды: одни утверждали, что его тело было найдено
в Неве, другие – что он скрылся где-то в провинции (обе версии
не нашли подтверждения). Последним человеком, с которым До-
бычин общался и которому доверял, был тайный осведомитель,
завербованный НКВД. Род Добычиных прервался: мать и сестру
Леонида Ивановича немцы во время оккупации сожгли в брян-
ских лесах, остальные члены семьи были репрессированы. При-
вычный писательский архив, мемориальные реликвии – всем
этим не избалованы добычиноведы. Однако выжившие в блокаду
и уцелевшие в репрессиях ленинградские знакомые Добычина
почти полвека хранили его немногочисленные письма и рукопи-
си, пока они не оказались востребованы временем.

«Другая жизнь» писателя Л. Добычина началась в 1971 году,
когда в девятом номере журнала «Звезда» В. Каверин опублико-
вал его рассказ «Отец» и свои воспоминания. Посмертное призна-

ние, однако, так же заставляло себя ждать, как и прижизненное. Только через девять лет, вновь по инициативе Каверина, был напечатан второй рассказ – «Пожалуйста». Затем последовали публикации в Нью-Йорке и Станфорде и некоторое оживление интереса в отечественной печати. Переломным можно считать 1989 год: в серии «Забывтая книга» выходят роман «Город Эн» и большая часть рассказов с предисловием Вик. Ерофеева. В течение последующего десятилетия подвижническая деятельность ленинградского фольклориста и литературоведа В. Бахтина открыла для читателя ранее не публиковавшиеся произведения Добычина, а также хранившиеся в частных архивах письма писателя. Творчество забытого автора начинает привлекать внимание ученых. В 1990 году в Даугавпилсе (Латвия) проводятся первые Добычинские чтения. Число научных публикаций растет. В 1996 году в Санкт-Петербурге выходит сборник «Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма».

Важнейшим событием для исследователей добычинского творчества становится появление в 1999 году Полного собрания сочинений и писем писателя. Все наследие Добычина уместилось в одной книге. Публикации, ему посвященные, на сегодняшний день могут заполнить многие тома (библиография, составленная исследователем из Обнинска С. Королевым, включает более 400 наименований). Произведения писателя переведены на немецкий, английский, французский, итальянский языки. Англоязычный перевод «Города Эн», выполненный Р. Борденом и Н. Беловой и опубликованный в 1998 году в одном из американских издательств, вышел в серии «Литературная классика». Защищены несколько диссертаций. И все же имя Л. Добычина по-прежнему известно немногим, а его творчество как-то ускользает от обобщающего литературоведческого ока: анализируются конкретные тексты, предлагаются все новые аспекты исследования, отыскиваются истоки и аналоги, но Добычин продолжает оставаться одним из самых загадочных авторов первой трети XX столетия.

Обращение к творчеству такого писателя требует хотя бы краткой биографической преамбулы. Леонид Иванович Добычин родился 5 (17) июня 1894 года в маленьком городке Люцине Витебской губернии (ныне г. Лудза, Латвия). Его отец, Иван Адрианович (1855–1902), был уездным врачом, мать, Анна Александровна, в девичестве Орлова (1868–1943?), – акушеркой. Детство будущего писателя прошло в Двинске (ныне Даугавпилс), куда семья переехала в 1896 году. Через шесть лет Иван Адрианович умер от гнилостного заражения крови. «Отличаясь нестяжанием» (как было сказано в некрологе), он оставил жену и пятерых детей

практически без средств. Старшему, Леониду, было восемь лет, Дмитрию – семь, Ольге – пять, Николаю – четыре, младшей дочери, Надежде, – полтора месяца. Анна Александровна, овдовевшая в 33 года, обладала, по-видимому, решительным и твердым характером. Новый этап своей жизни она обозначила весьма своеобразным способом, переименовав младшую дочь из Надежды в Веру [3:28] (поступок явно символического значения). Вдова устроилась акушеркой на станции Риго-Орловской железной дороги, сумела поставить детей на ноги и дать им образование. Однако впоследствии никто из братьев и сестер Добычиных не создал семьи и не имел потомков.

Окончив в 1911 году Двинское реальное училище, Леонид Добычин уезжает в Петербург, где поступает на экономическое отделение Петербургского политехнического института. Учебу приходилось совмещать с работой: с 1915 года Леонид Иванович служил статистиком в различных учреждениях. Из-за длительных командировок (в Область Войска Донского, в бассейн реки Сыр-Дарьи) ему удалось пройти только три курса. Сведений о жизни Добычина во время революционных событий 1917 года нет. Весной 1918 года, так и не закончив институт, будущий писатель приезжает в Брянск, где к тому времени поселилась мать (в Брянске она нашла работу, здесь же жили родственники покойного мужа). Летом Леонид Иванович работает на «курсах для переэкзаменовочников», затем вновь устраивается статистиком. В различных статистических и экономических учреждениях Брянска Добычин проработает 15 лет. Служебные занятия, как и провинциальная жизнь, действовали на него удручающе: «Что я делаю в Брянске? Убиваю уже шесть с половиной лет и не надеюсь, что когда-нибудь это изменится» (из письма к К. Чуковскому от 24 ноября 1924 года) [5:250]. Однако не исключено, что профессия статистика, язык деловых документов наложили некоторый отпечаток на манеру Добычина-писателя – лаконичную, скрупулезную в деталях, особо упорядоченную.

В 1923 году Добычин пишет свои первые рассказы – «Тимофеев», «Кукуева», «Нинон», «Евдокия», «Письмо». Объединив их в цикл «Вечера и старухи», начинающий автор в мае 1924 года отправляет этот рукописный сборник в Ленинград писателю М. Кузмину с таким письмом: «Милостивый Государь Михаил Александрович! Я позволил себе переслать на Ваше рассмотрение несколько беллетристических изделий и очень прошу Вас, если Вы не найдете этого ненужным, дать мне о них Ваш отзыв. Л. Добычин» [5:325]. Письмо написано в старой орфографии, с «ятями» и «ерами», которые Добычин нигде больше не употреб-

ляет, – то ли это знак почтения, то ли стилизация под «серебряный век». О причинах обращения именно к Кузмину можно только догадываться. Автор скандально известного романа «Крылья» мог привлечь внимание «уездного сочинителя» не только свободой в обращении с табуированной сексуальной тематикой (вопрос о нетрадиционной ориентации Добычина биографы решают достаточно однозначно, хотя прямых тому подтверждений не найдено), но и неприятием писательской корпоративности, а также безусловным художественным новаторством. Ответа от «мэтра» не последовало, однако рукопись сборника сохранилась в архиве Кузмина.

Выждав два месяца, начинающий прозаик делает новую попытку. 12 августа 1924 года он посылает в ленинградский журнал «Русский современник» два рассказа – «Встречи с Лиз» и «Козлова». К. Чуковский, один из руководителей журнала, печатает «Встречи с Лиз» в четвертом, декабрьском номере. Следующий выпуск журнала был запрещен цензурой, и Чуковский передал рассказ «Козлова» М. Слонимскому в журнал «Ленинград». Там же вскоре была опубликована и «Савкина». В 1926 году в литературно-художественном альманахе «Ковш» напечатаны «Лидия», «Ерыгин» и «Сорокина». «Встречи с Лиз» дали название первому сборнику, вышедшему в 1927 году в ленинградском издательстве «Мысль» по инициативе Слонимского и состоящему из девяти рассказов («Козлова», «Встречи с Лиз», «Ерыгин», «Савкина», «Лидия», «Сорокина», «Сиделка», «Лешка», «Конопатчикова»). Сборник принесит «нечто вроде славы» («На улице ко мне подошел человек и сказал: – Вы, кажется, являетесь автором одной из книг» [5:295]) и вместе с тем неудовлетворенность («в ней 60 опечаток и за нее до сих пор не платят» [5:295]).

Проза Добычина обратила на себя внимание узкого круга искусственных читателей. Она казалась необычной и по форме, и по содержанию – даже на фоне всевозможных литературных экспериментов той поры. Минималистская манера письма была доведена автором до логического предела: крохотные рассказы, членимые не на абзацы, а на синтагмы; редуцированность повествования: короткие инверсированные фразы без придаточных предложений, без эпитетов; особый способ введения прямой речи, когда реплики не выделяются графически, а пишутся сплошной строкой; расстановка ударений (в рукописях их чуть ли не втрое больше, чем в печатных изданиях), призванная подчеркнуть то ли ритмическую организацию текста, то ли бережное отношение к слову, то ли авторскую иронию; частое использование кавычек и прописных букв (также один из способов выражения авторской позиции). Беспощадное обнажение всех бытовых и языковых

несообразностей послереволюционного времени, «какофонии советского новояза» [9:20], закрепило за автором репутацию сатирика-обличителя, хотя ведущим его пафосом была, безусловно, ирония. Для рассказов Добычина характерно отсутствие фабулы, характеров, авторских оценок (исследователи применяют к добычинским текстам термины «нулевое письмо» и «минус-проза»: легче определить, чего в них нет, чем обнаружить то, что есть). Упрощение формы на самом деле иллюзорно: прозе Добычина присущи лейтмотивность, ритмическая, фонетическая и графическая упорядоченность, многозначность деталей, скрытый мифологизм, явная и неявная интертекстуальность.

Неизвестно, что побудило уже далеко не юного провинциального статистика к занятиям литературой, но именно творчество становится для Добычина смыслом и оправданием жизни. Он запомнит день, когда отправил рассказы в «Современник», и навсегда сохранит благодарность Чуковскому: «ведь это Вы подобрали меня с земли» [5:254]. Условия жизни в Брянске мало способствовали творческим успехам: в доме барачного типа в одной комнате жили четыре-пять человек (к Анне Александровне постепенно съезжались дети), письменный стол заменяла швейная машинка, писать удавалось только по выходным или в дни болезни, поскольку служба отнимала много времени. Число работников в Брянском губстатбюро было раз в десять меньше, чем по штатному расписанию, так что, к примеру, на 144 «законных» рабочих часа в марте 1920 года приходилось 100 часов сверхурочных [3:36].

В 1919–1920 годах Добычин занимает должность заведующего секцией статистики, руководит проведением переписи населения. Несмотря на такой «карьерный рост», отзыв комиссии по «чистке соваппарата» характеризует Добычина как «не вполне соответствующего этой работе» [3:38]. По-видимому, служба и литературная деятельность плохо уживались друг с другом. Добычин неоднократно менял место работы. Семья, в особенности мать, всячески противились его литературным занятиям. В письмах к питерским писателям проскальзывают жалобы на тоску и одиночество: «Не сердитесь, что я к Вам пристаю: ведь Вы мой единственный читатель» [5:252], «Мне очень скучно. Если требуется выразиться текстом из Евангелия, то “душа моя скорбит смертельно”. <...> Я напишу когда-нибудь подлинней, а сейчас я – в унынии» [5:283]. То со скрытым отчаянием, то с горькой иронией повторяются в переписке и вопросы о гонораре: «...будут ли мне высланы какие-либо деньги. Я не беспокоил бы Вас этим, но, к сожалению, мне это очень интересно» [5:327].

При любой возможности Добычин пытается вырваться в Ленинград хотя бы на короткое время, мечтая остаться там навсегда. Две попытки оказались неудачными, третья увенчалась успехом – и привела к гибели. Судьба писателя определялась не только внешними обстоятельствами – внутренний трагизм, присутствующий его характеру, был достаточно очевиден. Эту добычинскую черту отмечает в своих воспоминаниях М. Чуковская: «Ничего примечательного в его внешности не было. Невысокий, довольно плотный, опрятно одетый, с гладко, до глянца выбритой головой, этот тридцатилетний человек походил на рядового совслужащего той поры... Светлые глаза, прикрытые старомодным пенсне без оправы, глухой голос, смех, похожий не то на клекот, не то на рыдание, – все было обыкновенным. И только горькие, обидчивые складки опущенного рта да манера неожиданно с хрустом трещать пальцами выдавали трагичность его характера» [13:7].

Переписка Добычина свидетельствует как о крайней, порой болезненной щепетильности в вопросах чести и достоинства, так и о подчеркнутой независимости суждений и оценок. Он всегда называет вещи своими именами, неспособен даже слегка покривить душой или хотя бы смолчать, если речь идет о не понравившемся ему произведении, кем бы ни был его автор. О нашумевшем романе Дж. Дос Пассоса «Манхэттен» отзываясь иронически-сдержанно: «Я прочел уже 54 страницы “Мангетена”, но интереса еще не почувствовал. Удручает КРАСОТА эпитетов: ВИННАЯ заря, ЗВЕЗДНЫЕ НАРЦИССЫ и тому подобное» [5:305]. В. Каверин вспоминает о реакции Добычина на его роман «Художник неизвестен»: «Он пришел надувшийся, расстроенный, долго молчал, а потом сквозь зубы пробормотал, что ему понравилась только одна фраза: “Он пил чай с деревянной важностью крестьян”» [8:305]. Повесть Л. Рахманова «Базиль» Добычин, напротив, оценил высоко, но даже в комплиментарном письме автору он «выговаривает» всю правду: «Я прочел “Базиля”. Очень хорошо. Я не ожидал даже, что так будет. После этого я попробовал “Племенного” (роман Л. Рахманова «Племенной бог». – Т.Ш.), но оставил. Это – действительно плохо (простите). “Базиля” я после этого всем расхваливал, а мне говорили “сухо”. А я не понимаю, что значит “сухо” или “мокро”. По-моему, может быть хорошо или плохо...» [5:322].

Промедление с ответом на письмо Молоденький Сочинитель (так он себя назвал однажды) воспринимает как личное оскорбление и на два года прерывает переписку с М. Слонимским – самым верным своим помощником и путеводителем в издательских делах. Хорошо знавший Добычина В. Каверин даст ему парадоксально-верную характеристику: «Благородство его было режущее, непримиримое,

саркастическое, неуютное... Душевное богатство его было прочно, болезненно, навечно спрятано под семью печатями иронии, иногда прорывавшейся необычайно метким прозвищем, шуткой, карикатурой. Впрочем, он никого обижать не хотел. Он был зло, безнадежно, безысходно добр» [13:18].

Убийственная точность и беспощадность добычинской иронии заметна уже в письмах: «Сегодня день скорби¹, и базар утыкан флагами, как карта театра войны, какими обладали иные семейства» [5:260]; «Посылаю Вам портрет Федора Гладкова из “На посту”: больше похоже на тов. Крупскую в детстве» [5:291] и т.д. В то же время переписка Добычина свидетельствует и о тайном запасе нерастроченной нежности, вдруг прорывающемся неожиданной и наивной сентиментальностью: «Корней Иванович, миленький, не рассердитесь на меня за эту просьбу» [5:255]; «Примите произведение местной флоры, как-то: 1) вербовая ветвь с барашками и 2) вербовая ветвь же с сережками» [5:256]; «Ничего, что я Вам дарю эту славненькую открыточку?» [5:266]. Правда, свои «чувствительные» порывы он сам же и пресекал: «Я один раз написал Вам письмо с множеством картинок <...> и для Мадам вложил вербочку с барашками, но не послал, чтобы вы не сказали, что это уже СЛШЖКОМ» [5:284]. Быть может, и свое имя Добычин редуцировал, чтобы избежать претенциозных ассоциаций (Леонид – «подобный льву», Леонид Андреев – знаменитый писатель и т.п.).

Даже самым близким друзьям Добычин крайне мало рассказывал о себе и своей семье. В переписке и мемуарах можно найти лишь скудные сведения о его образовании, литературных пристрастиях, сфере культурных интересов: знал языки (по крайней мере, французский, немецкий и латынь), любил Диккенса (особенно «Записки Пиквикского клуба»), а Бальзака не принимал, ценил хорошую музыку. Из современных авторов признавал только Ю. Тынянова и – с оговорками – М. Зощенко. Круг литературного общения Добычина был достаточно узок: Чуковские (Корней Иванович и его сын Николай), Геннадий Гор, Вениамин Каверин, Михаил Слонимский, Николай Степанов, Леонид Рахманов, Елена Тагер, Николай Тихонов, Юрий Тынянов, Евгений Шварц, Мария Шкапская, Вольф Эрлих. Когда И. Слонимская спросила его в одном из писем, к кому он хорошо относится, Добычин назвал четырех человек – Чуковского-младшего, Шварца, Тагер и Эрлиха [5:308].

¹Вторая годовщина со дня смерти В.И.Ленина.

В 1929 году Губстатбюро, где служил Добычин, было упразднено, и писатель оказался без постоянной работы. Он продолжал время от времени наезжать в Ленинград по издательским делам. Рассказы с трудом проходили цензуру, многое было отвергнуто, несмотря на все «реформы», которые автор предпринимал «для смягчения» *Добрых Начальников* [5:271] (эти слова он иронически писал с заглавной буквы). Уже в 1925 году начинающий писатель замечает: «Если Начальники не пропустят Ерыгина, мне, увы, по-видимому, больше ничего не придется печатать: то, что я буду писать впредь, будет тоже недостойно одобрения» [5:270]. С 1927 по 1930 не напечатано ни одного произведения. В 1931 году выходит второй сборник – «Портрет», куда вошли все рассказы из первой книги и семь новых: «Прощание», «Лекпом», «Отец», «Хиромантия», «Пожалуйста», «Сад», «Портрет». Автор отозвался о сборнике так: «...может быть, это собрание сочинений и последнее» [5:310]. «Литературная газета» тут же называет «Портрет» «позорной книгой», обвинив Добычина в клевете на советскую действительность. С 1931 по 1935 – вновь ни одной публикации. Подготовленный к печати в 1933 году, но неизданный сборник «Матерьял» включал все 16 рассказов «Портрета» и два новых: «Чай» и «Матерьял».

Осенью 1934 года Добычин переезжает в Ленинград, где Союз писателей выделил ему комнату в большой коммунальной квартире на Мойке. Немногочисленных посетителей поражали бедность и безытность этого обиталища: «Комната у него была совершенно пустая. Я сидел на ящике...» [5:19]. Однако ленинградский период стал самым плодотворным в творчестве писателя (обычно он писал медленно и трудно, свои крохотные рассказы обдумывал месяцами). Соседом Добычина по квартире оказался молодой рабочий Александр Дроздов, из бывших беспризорников. Устные воспоминания Дроздова легли в основу рассказа «Дикие» и повести «Шуркина родня». Добычин был очень привязан к «Шурке» и посвятил ему роман «Город Эн», а рассказ «Дикие» подписал двумя фамилиями – своей и Дроздова. По свидетельствам современников, Дроздов ничего написать не мог – это был «здоровый и туповатый малый», «решительно ничем не примечательный», но «уверенно занимающий свое место в жизни» [5:11]. Дружба с таким человеком еще больше подчеркивала одиночество Добычина.

Из литературных объединений той поры Добычин оказывается ближе всего «Серационовым братьям» с их декларацией творческой свободы. Переселенца из Брянска особенно активно опекают и поддерживают М. Слонимский и К. Федин. Однако говорить об эстетическом сходстве можно лишь с натяжкой: Добычин реши-

тельно отвергал «захватывающую фабулу», о которой так радели «серапионы».

Обэриуты собирались включить добычинские рассказы в свой сборник «Ванна Архимеда», задуманный в 1929 году, в отдел прозы – рядом с В. Шкловским, Ю. Тыняновым, В. Кавериним и Ю. Олешей. Сборник так и не увидел света, но с его подготовкой связан забавный эпизод, о котором рассказал Г. Гор: будучи строгим пуристом в вопросах языка и письма, Добычин отказался знакомиться с Д. Хармсом, увидев написанное его рукой «одел» вместо «надел» [15:415]. О формалистах – соседях по сборнику – в одном из добычинских писем упоминается также достаточно уничижительно: «Я похвалил при них Тагерия², так они подняли такое твяканье, какого я никогда еще не слышал. Даже Лидия Тынянова протягивала что-то. Отсюда видно, что у них – мозги набекрень» [5:305].

Выразительно характеризует Добычина и история его «отношений» с самым, пожалуй, известным из «серапионов» – М. Зощенко. «Летом мне попался один его рассказ, – сообщал он 17 января 1925 года К. Чуковскому, – и с тех пор мне было приятно о нем думать <...>, а теперь он... в “Бузотере”» [5:252]. По-видимому, публикация в сатирическом журнале «Бузотер» была для автора письма несовместима с «высоким» искусством. Позднее Добычин будет считать Зощенко своим антагонистом, отвергая его юмор как слишком упрощенный, ведущий к дешевой популярности [4:249]. Слава Зощенко между тем росла, и в письмах Добычина зазвучали ревниво-иронические нотки: «Зощенко здесь нравится девицам <...> Фамилия главной любительницы – Ольга Пояркова. Впрочем, она сказала, что была бы очень польщена, если бы к ней зашел (даже!) я (на безрыбьи и рак рыба)» [5:280] (И. Слонимской, январь 1926). В другом письме к Слонимским фамилия Зощенко написана прописными буквами, после чего следует комментарий: «Зощенку я особенными буквами написал из почтения, чтобы Михаил Леонидович не сказал, что у меня нет вкуса (есть у Ольги Поярковой)» [5:284]. В Ленинграде Добычин и Зощенко старались не встречаться. По воспоминаниям Г. Гора, «если оба случайно появлялись на одной улице, то спешили разойтись, чтобы не наговорить друг другу дерзостей» [4:249]. Когда же «нечаянная встреча» все-таки состоялась, результат был неожиданным для окружающих: «Зощенко отнесся к знакомству с Добычиным благоприятно, – вспоминала И. Слонимская, – а Леонид Иванович неизвестно почему вдруг оцетинился, вцепился в спинку стула,

²Е.М.Тагер.

стал говорить дерзости и ушел. Мы все остались в полном недоумении – какой резус-фактор, какая реакция?!» [13:177]. Много лет спустя М. Слонимский признавался, что он опасался взрыва: «Тогда еще не употреблялось взятое напрокат из физики слово “аннигиляция”. Но я боялся, что от присутствия рядом этих двух антагонистов произойдет нечто такое, что происходит от столкновения вещества с антивеществом» [4:250].

В 1935 году Добычин публикует свой главный труд – роман «Город Эн» (86 машинописных страниц), над которым работал около семи лет – почти столько же, сколько Пушкин писал «Евгения Онегина». Сравнение с Пушкиным здесь не случайно: Добычин мерил себя и свое произведение самой высшей меркой. В 1930 году, в разгар работы над романом, он мечтал оформить обложку для своего сборника «Портрет» именно по «пушкинскому» образцу: «Я видел замечательную обложку: “Пушкин” – черными, “Письма” – красными. Если бы мне такую сделали, то – ах, после этого можно хоть и помирать!» [5:315]. Для большей убедительности в письме приведен и рисунок обложки.

Обычная медлительность Добычина усугублялась объективными трудностями советского быта 1920–30-х годов: отсутствием электричества и керосина, бесконечными очередями, поисками работы или сверхурочными заработками. Лишь с учетом этих обстоятельств удается представить, например, какой творческий импульс писателю могло дать такое прозаическое событие, как расширение жилплощади: «Я живу теперь, – сообщает он М. Слонимскому в 1927 году, – <...> на новой квартире, где есть место для сочинения романа, и собираюсь оный сочинить» [5:294]. В одном из писем 1928 года нечаянная у Добычина самопохвала (почти что «Ай да Пушкин!») соседствует с довольно пессимистическим прогнозом: «Роман этот будет аховский и, возможно, к моей смерти будет кончен (потому что я пишу по воскресеньям – и не каждое воскресенье)» [5:299]. Только переезд в Ленинград дал Добычину возможность закончить роман.

Название «Город Эн» автор вписал в белой автограф полного текста перед самой сдачей в набор. Первые тринадцать глав под заглавием «Начало романа» были напечатаны в майском номере журнала «Красная новь» за 1934 год. Эта публикация сопровождалась примечательным эпизодом. Всегда бескомпромиссный в оценках, Добычин допустил какое-то резкое высказывание в адрес журнала, что вызвало возмущение его редактора В. Ермилова. В конфликт вмешался М. Слонимский, давший в письме Ермилову замечательную характеристику личности и творчества Добычина: «Человек же он вообще весьма странный, я таких, кроме

него, больше не знаю. Если б Вам довелось встретиться с ним, Вы убедились бы, что с него просто нельзя спрашивать как с нормального – руки опускаются. Это – нечто, стоящее в ряду Хлебникова. <...> Добычин заинтересовал меня своеобразием своих писаний, в которых каждое слово поставлено не случайно. Это – чрезвычайно тонкая и искусная словесная ткань, пронизанная лирикой, и какой-то ожесточенной иронией. Очень пронзительно пишет, если читать внимательно. Это – не скептицизм, а что-то побольше, и о прошлом, о том круге, в котором он вырос, о типичной русской провинции он пишет с лаконизмом истинного отчаяния. Беда его в том, что редко дает он хоть какой-нибудь просвет, выход, – получается иной раз, что состояние отчаяния – нормальное состояние человека. <...> Извиняться он, кажется, не умеет, но я сделал ему резкое внушение, которое он как будто воспринял серьезно. Может быть, он просто удивился категоричности моей “нотации” – он старше меня на три года. Вообще “молодым автором” трудно его считать. Это провинциальный статистик, экономист, оставивший службу для литературы, материально совершенно худо обеспеченный, не похож на обычного “молодого автора”. Даже за то, что он бросил службу, трудно упрекать его, тем более, что он вновь ищет ее. Страннейший человек! Я помянул Хлебникова. Могу Вам напомнить еще биографию Гогена» [13:175].

Несмотря на негативные (большой частью) отзывы в прессе, «Город Эн» достаточно высоко оценивают в писательских кругах. Кроме К. Чуковского, М. Слонимского и К. Федина, таланту Добычина воздавали должное Ю. Тынянов, В. Каверин, Е. Шварц, Ив. Катаев. Каверин писал, что «в литературном Ленинграде двадцатых годов Добычин был заметной фигурой. О нем много спорили» [13:16]. Тем не менее автор «Города Эн» не питал иллюзий относительно ближних и дальних перспектив своей творческой судьбы, все острее переживая собственную не востребованность. Еще в 1927 году он писал М. Слонимскому: «Мне суждены всего два читателя: 1) Вы, 2) Корней Иванович» [5:294].

Добычин ждал, что его роман станет крупным литературным событием, и признание узкого круга читателей его не удовлетворяло: «Ничего нет, что побуждало бы писать, а время (даже уже Средний Возраст) уходит. Деньги это дает совершенно ничтожные, а шуму – больше бывает, когда лягушка в воду прыгнет» (из письма к М. Слонимскому от 9 апреля 1928 года) [5:297]. «Разговор с современностью» у него явно не получался [12:3]. Точности ради следует заметить, что сам Добычин стремился быть злободневным автором: его рассказы и письма насыщены конкретными, узнаваемыми реалиями советской действительности. По поводу рассказа

«Савкина» писатель сетует: «Она вышла какая-то пустопорожняя. Это потому, что – без политики» [5:273]. О рассказе «Сорокина» пишет: «сам я в ней ничего не могу понять и не знаю, может ли быть такой рассказ. Политики в нем ни на грош...» [5:276].

Из донесений осведомителей мы узнаем об «опасных» высказываниях и поступках их «подопечного»: «Касаясь своего отношения к советской системе, ДОБЫЧИН Л.И. <...> заявлял, что – «у него есть “шило в мешке” против современности». В беседе с писателем БОРИСОВЫМ Л.И. и касаясь работы последнего по истории фабрик и заводов, ДОБЫЧИН говорит: «Приходится писать о рабочих, приходится спрашивать их о жизни и в результате писатель должен показывать не того, кого хотел он, а кого нужно, чтобы выполнить кампанейский заказ» [7:224]. После того, как были арестованы и осуждены «за контрреволюционную деятельность» писатели Д. Остров, И. Уксусов и др., Добычин «принимал активное участие в организации им материальной помощи, давая деньги сам и обращаясь к ряду писателей» [7:224]. В беседе с агентом по кличке «Морской» «ДОБЫЧИН говорил: “Такого бюрократизма, как сейчас, – никогда не было. Четыре года был на Брянском заводе, но не нашел там ничего, о чем можно было бы писать. Если тут ничего не выйдет, в смысле улучшения материального положения, уеду в Брянск и буду кончать лавочку. Тут я не хочу этого делать, ибо доставлю удовольствие любопытным. В жизни сейчас мало что интересует меня. Да и все равно, конец один, не все ли равно когда. Служить не буду ни под каким видом”» [7:224].

Трагизм мироощущения Добычина усугублялся и его одиночеством в семье. Мать прислала ему из Брянска вырезку из газеты «с очередной порцией брани»: «вот какой ты писатель!» [5:16]. Предчувствие беды ощущается в письмах этого периода. Один из самых пронзительных документов добычинского эпистолярия – письмо писательнице М. Шкапской: «Дорогая Марья Михайловна. Если у Вас найдется время, напишите мне немножко. Следовало бы извиниться, что я обращаюсь с этим к Вам, и прочее, но я думаю, Вы это примете без извинений. Мне как-то очень неспокойно, хочется немножко жаловаться, а народу мало. Кланяюсь Вам. Л. Добычин» [5:325]. Однако катастрофически близкого финала ни сам писатель, ни его друзья не ожидали.

28 января 1936 года в «Правде» была напечатана статья «Сумбур вместо музыки», разоблачавшая «формалистические изыски» Д. Шостаковича. Эта статья открыла кампанию борьбы с формализмом и натурализмом в искусстве. 6 февраля «Правда» публикует статью «Балетная фальшь» (вновь посвященную Шостаковичу), 1 марта – «О художниках-пачкунах». В марте-апреле в каждом

крупном городе прошли так называемые «дискуссии», а на самом деле – публичные бичевания «формалистов» и «натуралистов», как правило, из рядов последних представителей формальной школы и писателей-попутчиков. 25 марта 1936 года на собрании ленинградской организации советских писателей также развернулась дискуссия «О борьбе с формализмом и натурализмом», продолжавшаяся еще на нескольких заседаниях – 28, 31 марта, 3, 5, 13 апреля. О тревожной атмосфере первого дня вспоминала М. Чуковская: «Помню переполненный Дом Маяковского³. Все растеряны, напуганы. Кого будут казнить? Кто окажется искупительной жертвой?» [13:12]. Центральной фигурой этой дискуссии неожиданно оказался Добычин. Участники собрания, как видно из реплик и выступлений, сочли это трагической случайностью – ведь кроме «Города Эн», в литературе тех лет были и другие произведения, не вписывавшиеся в советскую парадигму и подвергнутые критике. Кроме того, Ленинград считался колыбелью ОПОЯЗа, и удара ожидали, в первую очередь, бывшие формалисты. Биографы Добычина объясняют выбор жертвы, в частности, тем, что писатель «был удобной фигурой для битья, поскольку стоял вне литературных партий и кружков, был человеком что называется “сам по себе”, гордым и независимым» [7:219], дружил с невлиятельными людьми. Во всяком случае, травили Добычина свои же собратья по перу. Редактор газеты «Литературный Ленинград» критик Е. Добин обрушился на писателя с политическими обвинениями, назвав его автором глубоко враждебных произведений. «Город Эн» был представлен как «концентрат формалистических явлений» и «любование прошлым, причем каким прошлым? Это прошлое выходца из самых реакционных кругов русской буржуазии – верноподданных, черносотенных, религиозных» [5:13].

По прошествии многих лет В. Каверин смог ощутить комизм той страшной ситуации, заметив, что Добин «...был не литературно-партийной, а партийно-литературной фигурой – и фигурой немного смешной, может быть потому, что его очень маленький рост не соответствовал значительности, с которой он старался держаться» [8:198]. Однако в марте 1936 года зал Дома писателей был парализован страхом, и этот страх породил странные и жуткие инициативы. Если Е. Добину было поручено выступить с докладом, то Н. Берковского никто брать слово не заставлял. Тем не менее его выступление оказалось столь же убийственным и агрессивным: «Добычин – это такой писатель, который либо

³Заседание проходило в Доме писателей им. Маяковского, где собралось около 400 человек.

прозевал все, что произошло за последние девятнадцать лет в истории нашей страны, либо делает вид, что прозевал <...> Профиль добычинской прозы – это, конечно, профиль смерти» [5:14].

Потрясенный Добычин смог произнести только несколько слов, отвергая все обвинения («К сожалению, я с тем, что здесь было сказано, не могу согласиться» [13:19]), и покинул зал. В ночь на 26 марта с ним разговаривала по телефону М. Чуковская. 26-го днем позвонил В. Каверин, впоследствии вспоминая: «...разговор начался, как будто ничего не случилось. Все же он хотел – и это почувствовалось, – чтобы речь зашла о вчерашнем вечере, и я осторожно спросил, почему он ограничился одной фразой. – Потому что я маленького роста, и свет ударил мне прямо в глаза, – ответил он с раздражением. Он говорил о лампочках на кафедре, поставленных так, чтобы освещать лицо докладчика» [8:199]. В книге «Л. Добычин» (если воспользоваться выражением М. Золотоносова) эта удивительная реплика порождает подтекст не менее значимый, чем знаменитая фраза из чеховской пьесы о жаре в Африке. За ней видна и попытка скрыть свою боль, и трезвое понимание безнадежности, безвыходности своего положения, и последний протест против любого насилия над личностью, и то, опять-таки чеховское, неиерархическое мироощущение, когда бытовая мелочь может стать судьбоносной в какой-то иной, отличной от общепринятой, системе координат.

После 28 марта Добычина ни живым, ни мертвым никто не видел. Не дожидаясь легко угадываемых последствий такого рода «разборок», он, по-видимому, решил сам распорядиться своей судьбой. Отдал мелкие долги, на своем столе разложил не принадлежавшие ему книги с записочкой в каждой – кому возвратить, некоторые личные вещи отправил матери в Брянск, ключи и паспорт отдал одному из знакомых, уже упомянутому агенту НКВД, который зафиксировал в своем донесении точное время – 11 часов 30 минут 28 марта. Вероятно, не желая ни с кем говорить, отнес рукописи «Города Эн» и неопубликованной повести «Шуркина родня» на квартиру ленинградскому литературоведу А. Григорьеву, зная, что тот находится в отъезде. Последняя деловая записка, посланная Н. Чуковскому, заканчивалась словами: «А меня не ищите – я отправляюсь в далекие края» [13:14]. Через несколько дней встревоженные Чуковские получили письмо от Анны Александровны: «Слыша о Вашем дружеском отношении к моему несчастному сыну, умоляю сообщить, что Вы знаете о нем. Я получила от него посылку, в которой были кое-какие вещи и военный билет» [13:15].

После безуспешных поисков друзья пришли к выводу, что он кончил жизнь самоубийством. Современники и позднейшие био-

графы по-разному пытались объяснить мотивы этого рокового поступка. В. Каверин писал: «Мне кажется, что Добычин покончил с собой с целью самоутверждения. Он был высокого мнения о себе. “Город Эн” он считал произведением европейского значения. <...> Его самоубийство похоже на японское “харакери”, когда униженный вспарывает себе живот мечом, если нет другой возможности сохранить себе честь» [13:19]. М. Золотоносков истолковал самоубийство Добычина как реализацию «романтической мифологемы гениальности», проявление «романтического своеволия человека, желающего освободиться от земных мук и страдания. При этом своеволии осложнено самомнением, вполне рациональным осознанием своего значения, может быть, своей гениальности... Такой гений мстит своим уходом» [13:64].

Э. Голубева считает первопричиной поступка то, что Добычин отчетливо ощущал опасность расправы [3:57]. Свидетельство тому – слова самого писателя, зафиксированные в донесении приставленного к нему осведомителя: «Добин на дискуссии меня угробил, объявив классовым врагом, подвел к НКВД». По сообщению агента, перед уходом из квартиры 28 марта Добычин сказал ему, что «револьвера у него нет и он попробует покончить с собой более примитивным способом» [7:224]. В архиве НКВД сохранились выразительные свидетельства, фактически исключающие возможность благополучного исхода для намеченной жертвы: «Добычин прорабатывался нами как антисоветски настроенный автор ряда запрещенных органами цензуры произведений» [7:224]. Семейный опыт также не оставлял места для оптимизма: один из братьев Добычиных, Николай, к тому времени уже был расстрелян, второй, Дмитрий, побывал под арестом. И хотя «волевой ницшеанский уход непризнанного миром творца, с миром равнозначного и равновеликого» [13:64] применительно к Добычину все же выглядит преувеличением, нельзя не согласиться с мыслью М. Золотоноскова о сюжетном подходе писателя к собственной жизни, позволяющем интерпретировать биографический текст как художественный: «Превращение жизни в сюжетный текст с финалом – способ борьбы с культурным хаосом и чужими культурными кодами, средство перекодирования вездесущего символа смерти и внесения смысла в абсурдную реальность» [13:66]. Не случайно поступок Добычина оказывается соотносим с возрожденной в 1920–30-х годах концепцией смерти как своеволия [13:65], и – шире – с жизнетворческими стратегиями, которые можно рассматривать как «эстетические формы жизни художника, стремящегося к высокой гармонии» [11:148].

М. Чуковская назвала свой биографический очерк, посвященный Добычину, «Одиночество». По-видимому, прав А. Арьев, отметивший, что «любые коллективистские формы общения Л. Добычину оказались противопоказаны» [1:205]. В. Каверин вспоминал: «...у него не было ни соседей, ни учителей, ни учеников. Он никого не напоминал. Он был сам по себе. Он существовал в литературе – да и не только в литературе, – ничего не требуя, ни на что не рассчитывая, не оглядываясь по сторонам и не боясь оступиться» [13:18]. В донесении агента госбезопасности запечатлены слова Добычина, в которых часть этой характеристики повторена дословно: «Каждый живет сам по себе. Все слои общества отделены друг от друга плотными перегородками. Вот почему трудно писать, трудно жить и понимать современных людей» [7:224]. С напряжением всех душевных сил Добычин делал то, что остальным давалось без особых усилий, – и жил, и писал. Вряд ли его утешало ироническое приветствие-напоминание, принятое у «серапионовых братьев»: «Здравствуй, брат, писать очень трудно». «Господи, сколько же Вам лет, что Вы столько успели?» [5:277] – чуть ли не с благоговейным ужасом спрашивал он у М. Слонимского, который был младше его на три года, но уже напечатал пять сборников рассказов. Время все расставило по местам, и проза Добычина органично вошла в культурное наследие его любимого города – петроградскую литературную школу, «требующую постоянного поиска единственных слов для выражения единственного видения и при этом внешней простоты, такой отделанности, чтобы казалось, что не сделано вовсе – само получилось» [10:367].

И. Бродский так охарактеризовал своеобразие «петербургской культуры», к которой он относил и творчество Добычина: «Это – ясность мысли и чувство ответственности за содержание и благородство формы <...> Если попробовать точнее, то это – трезвость формы. Трезвость сознания и трезвость формы, если угодно. <...> Эстетический вариант стоицизма – вот что такое Петербург и его культура» [2:292].

Творческое кредо Добычина удивительно вписывается в обобщающую формулировку Бродского: «эстетический вариант стоицизма». Не случайно именно представителю петербургской школы, И. Меттеру, принадлежит фраза, с какой, скорее всего, согласились бы и Добычин, и Бродский: «Литература – лучшее дело, которому может и должен посвятить себя всякий нормальный человек» [10:368]. Эта позиция и определила жизненный путь, который выбрал для себя писатель Л. Добычин.

Глава 1

«И ЭТО ВСЕ О НЕМ...»:

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ Л. ДОБЫЧИНА

В прижизненной критике Добычин получал редкие, в основном отрицательные отзывы. Уже в первом печатном отклике на рассказы «Ерыгин», «Лидия» и «Сорокина» автору вменялось в вину «отсутствие четко обозначенной идеологической линии» [23:236]. В дальнейшем обвинительный пафос неуклонно нарастал. Заметка О. Резника о сборнике «Портрет» была напечатана в «Литературной газете» (1931. 19 февраля. № 10) под названием «Позорная книга». Автор сборника именовался то «уличным фотографом», то «человеком, беспомощно зажмурившимся в страхе перед действительностью» [38]. В анонимном отклике, помещенном в бюллетене Библиографического института «Книга – строителям социализма» (1931. Март. № 9), тот же сборник был объявлен «новобуржуазной литературой» со следующей безотрадной характеристикой: «16 рассказов этой книги представляют, собственно говоря, разговоры ни о чем. Купола, попы, дьяконы, ладан, церковная благодать, изуверство, увечные герои и утопленники наводняют книгу. Рядом с ними, под их влиятельным шефством, пребывают “идеи” и люди. Конечно же, речь идет об обывателях, мещанах, остатках и объедках мелкобуржуазного мира, но по Добычину мир заполнен исключительно зловонием, копотью и смрадом, составляющими печать эпохи <...> Вся книга является опошлением лозунгов революции, издевательством над современным бытом, сплошным нанизыванием обывательских сплетен, злопыхательских анекдотов и опереточных эпизодов. В целом она отражает впечатления человека, беспомощно зажмурившегося в страхе перед действительностью, мещанина, насыщенного беззубой злобой» (Цит. по: [13:457–458]). Буквальные совпадения с заметкой О. Резника только подчеркивают заданность и шаблонность подобных инвектив.

Положительных откликов в печати Добычин получил всего два, и оба от молодого критика Н. Степанова. Свой первый от-

клик на выход сборника «Встречи с Лиз» Н. Степанов напечатал в журнале «Звезда» в 1927 году. Критик находил оригинальность рассказов Добычина «в их стилистической манере», видел в них «обрывки хроники, где случайные и, казалось, ненужные подробности (убедительные своей бытовой “фотографичностью”) дают почти бессюжетные “картины” провинциальной жизни». В ряду стилистических особенностей рассказов Н. Степанов выделял беспредметность, недоговоренность, отсутствие каких-либо переходов от одного момента повествования к другому, иллюзию объективности «случайных записей», уравнивание событий, людей и вещей [40:170].

Вторая рецензия появилась в «Литературном современнике» в 1936 году в связи с выходом романа «Город Эн». В ней был продолжен объективный анализ добычинского творчества. По мнению критика, Добычин «бесстрастно показывает скупыми штрихами тусклую жизнь, измельчание предреволюционной интеллигенции, мертвящую тупость старой провинции. Его “герои” – результат предельного измельчения ставших уже “классическими” провинциальных обывателей» [41:215].

Н. Степанов точно описал специфику авторской позиции: «Добычин выступает почти как мемуарист <...> Своеобразие Добычина в “авторском невмешательстве”. Автор является как бы наблюдателем, хроникером. <...> Добычин ничего не комментирует и не поясняет <...> Но наряду с приглушенной иронией через всю книгу Добычина проходит и затаенная где-то в глубине ее лирическая нота» [41:215].

Однако даже у благожелательно настроенного критика появились упреки в «формализме» и «объективизме». Н. Степанов писал: «Показывая этот замкнутый мирок глазами своего героя, Добычин не смог и сам выйти за его пределы. Поэтому его иронии, его наблюдательности недостает обобщенности и настоящей социальной сатиры <...> Для него нет “ценностей”, все одинаково бессмысленно и ничтожно. Близорукость героя возводится в творческий прием. Однако она мешает автору показать действительное соотношение предметов, найти подлинную историческую перспективу <...> Иронический скептицизм Добычина индивидуалистичен, его ирония съедает без остатка изображаемое им: вещи и объекты действительности теряют свое реальное соотношение, становясь равноценными, вернее, одинаково неясными в том выхолощенном мире, который изображен у Добычина. Книга Добычина принадлежит к числу книг экспериментальных <...> Однако в “экспериментальности” Добычина слишком много – от формалистических ухищрений и объективизма» [41:216].

Такого рода оценки были вынужденными. В одном из писем Добычина выясняется их подоплека: «Вчера вечером Коля Степанов сообщил мне <...> что ему только что позвонил Лозинский и объявил, что вычеркивает из сделанной Колей Степановым рецензии (для “Литерат. Современ.”) на “Город Эн” все похвальные места, так как имеется постановление бюро секции критиков эту книжку только ругать» [13:322]. Большинство рецензентов так и поступали, не стесняя себя в выражениях. В журнале «Октябрь» (1936. №5) была напечатана статья С. Герзона «Об эпигонстве» с уничижительными оценками добычинского романа. Автору ставились в вину отсутствие критических оценок, отчужденность от реальности, эгоистическое самолюбование. Верно подмечались некоторые существенные особенности «Города Эн»: «герой погружен в свои совершенно особенные, независимые от <...> обстоятельств дела и настроения», «впечатления бытия входят в сознание в какой-то умышленно подчеркнутой нелогичности», «характеристики людей сознательно плоскостные и схематизированные», «автор расставляет, где нужно и где не нужно, ударения» [10:214]. Интерпретировались же эти особенности в полном соответствии с «социальным заказом»: «объективный смысл всего этого фиглярства только один – показать, как он, Добычин, мало уважает читателей». В той же разнузданной манере комментировалась и важная литературная параллель: «в добычинской галиматье отдаленно и скверно звучат наименее удачные мотивы “Котика Летаева” Белого <...> мир, представляющий сплошной хаос, организуется в индивидуальном сознании. <...> Но то, что у А. Белого при всей его символической сверхтуманности отмечено печатью талантливости, у Добычина обращается праздным гримасничаньем» [10:215]. Вывод С. Герзона звучал, разумеется, приговором: «книга Добычина – хилое, ненужное детище, весьма далекое от советской почвы» [Там же].

Статья Е. Поволоцкой о «Городе Эн» в журнале «Литературное обозрение» (1936. № 5) называлась «Формалистское пустословие». Автор статьи обвиняла писателя в уже знакомых грехах – и в формализме, и в натурализме: «Самый способ мальчика выражать свои немногие мысли и чувства <...> выдержан под “маниловский стиль” <...> “Красоты” стиля <...>, избытие литературных реминисценций, назойливая расстановка ударений – вот основные “достижения” Добычина, и все это у него превращается в самоцель. Содержание, которое должно было бы лежать в основе сатиры, – в полном загоне. Неприятный, надуманный стиль расцветает на благодатной для этого почве – натуралистической, безразлично поданной семейной хронике рассказчика <...>

Читатель тонет в скучных, пустых мелочах натуралистического бытописания <...>, получается пустой, скучный перечень “дел и дней” ограниченного мальчишки. <...> Вывод ясен: “Город Эн” – вещь сугубо формалистская, бездумная и никчемная. Формализм тут законно сочетается с натурализмом» [33:9]. Развил эту мысль Е. Добин, назвавший свою заметку (печатную версию доклада, произнесенного на роковом для Добычина собрании ленинградских писателей) «Формализм и натурализм – враги советской литературы» (Литературный Ленинград. 1936. № 15).

На том же писательском собрании в Ленинграде литературовед Н. Берковский заявил: «Беда Добычина в том, что вот этот город Двинск 1905 года увиден двинскими глазами, изображен с позиций двинского мировоззрения <...> Дело все в том, что у него тема, содержание не работают. Они ему подарены, он их получил в подарок от старой литературной традиции, и ему ничего не остается, как вот этот подаренный материал оформлять. Конечно, ни в коей степени Добычин не новатор, это стилизатор» (Цит. по: [21:499]).

За исчезновением писателя последовало официальное запрещение его сочинений (так, сборник «Портрет» был изъят из употребления согласно приказу Главлита от 16. 06. 41 г. и «реабилитирован» только 07. 01. 87 г.) [6:446]. «Возвращение» началось с мемуаристики. Через сорок лет после смерти Добычина Г. Гор и В. Каверин написали краткие воспоминания, содержащие и некоторые замечания о творчестве писателя: «Крошечные <...> рассказы представляют собой как бы бесстрастный перечень незначительных происшествий. Однако они читаются с напряжением, и это не напряжение скуки. Это поиски тех внутренних, подчас еле заметных психологических сдвигов, ради которых автор взялся за перо» [21:192]; «Проза Добычина чем-то напоминала живопись знаменитого импрессиониста <...> Жоржа Сера, в которой поэзия совмещалась со зло и четко, почти карикатурно очерченными фигурами мелких буржуа. Добычин со свойственной ему насмешливой наблюдательностью увидел и изобразил крайнюю элементарность мышления провинциального обывателя, приспособляющегося к революционным будням. Человек, начисто лишенный духовного начала, – это автомат, чьи фразы – клише, штампуемые безликий мир обывательского существования» [11:393].

После публикаций в периодике, а затем в сериях «Забятая книга» и «Наследие» [2; 12], имя Добычина стало часто упоминаться в литературоведческих трудах. Пионерскими исследованиями творчества «возвращенного» автора стали работы В. Бахтина – одного из первых публикаторов и комментаторов произведений

Добычина – и В. Ерофеева, автора предисловия в серии «Забывтая книга». Критики сразу же верно выбрали точку отсчета: они рассматривали прозу Добычина «на равных» с лучшими достижениями русской и мировой литературы, в русле философско-эстетических исканий первой трети XX века [4; 5; 16; 17; 18].

Уже в ранних, неизбежно обзорных статьях ученые пытались определить узнаваемые инварианты добычинского творчества: изображение «массового человека», образ провинции как духовного захолустья, «невозмутимость» повествователя-наблюдателя, навязчивый интерес к водной стихии, сатирическое воспроизведение советского «новояза» и проч. [1; 2; 5; 16; 31]. А. Арьев в качестве художественных доминант отметил принцип изображения мира на расстоянии вытянутой руки и экзистенциальный характер авторской иронии. «Вопросом первостепенной важности» для разгадки феномена «Маленького Сочинителя» исследователь назвал вопрос о смысле его «провинциальности». Свой вывод об онтологической природе этой провинциальности А. Арьев обосновал тем, что провинция у Добычина представлена как модель мира [3:208].

Постепенно были выявлены и изучены особенности стилистической манеры Добычина, так называемые «добычинизмы»: краткость, редуцированность повествования, синтаксическая и лексическая бедность фразы и абзаца, полностью обходящихся без метафор и иных признаков литературности; «мозаичность», коллажность композиции; оксюморонное столкновение в пределах одной фразы лексических и образных рядов; констатирующая, нейтрально-сообщающая тональность повествования, «стертость» эмоциональной окраски; пристрастие к глагольным формам, которые, однако, утрачивают признаки действенности и динамизма; использование различных метрических схем силлабо-тоники и т.д. [22:20; 32:101–115, 130–160; 44:26–27].

В целом ряде исследовательских работ проза Добычина рассматривалась в свете «философии имени». Предметом анализа стала воплощенная в добычинской прозе «номиналистическая ситуация» (по определению В. Топорова), при которой «первенствующим оказывается имя, а смысл – вторичным, вызванным именем» [9:79]. По мнению А. Арьева, эта ситуация свидетельствует «об интимизации любого содержания, сведении его к сугубо личностному уровню». Разделение бытия на мир «единичных вещей» и мир «сущностей» приводит к тому, что «индивидуальным, “номиналистичным” остается одно имя» [3:202, 204]. В. Сапогов и В. Эйдинова обратили внимание на специфику добычинского ономастикона, «основой которого является личностно-пустое, полное,

“никакое” имя, превратившееся в “минус-имя”, в “антиимя”, в силу чего поэтика Добычина может быть охарактеризована как “поэтика безымянности”» [14:45–50; 32:261–266].

По мнению большинства исследователей, художественное новаторство Добычина проявилось, прежде всего, в повествовательной манере. На первый взгляд, произведения Добычина представляют как бы бесстрастный перечень происшествий. В. Ерофеев назвал данный тип повествования «нейтральным письмом», или, используя термин Р. Барта, «нулевой степенью письма» [16:194]. Д. Московская, подхватив этот термин, дала ему более подробное истолкование: «В отстраненно-объективном слове авторская позиция неуловима <...> Природа отчужденного слова такова, что она возбуждающе действует на читателя, привычно стремящегося наполнить смыслом то, что автор сознательно лишил смысла. Так называемое “нейтральное письмо” <...> вызывает к жизни явление интерактивности: читатель вовлекается в поиск смысла и наделяет текст подтекстом, но так или иначе остается в недоумении» [25:45].

Из наиболее содержательных работ, посвященных исследованию особенностей слова и повествования в прозе Добычина, следует отметить статью В. Эйдиновой «Слово Леонида Добычина (антидиалогическая позиция в прозе 20-х годов)» [32:117–129]. Автор статьи подчеркивает, что проза писателя формирует «образ антидиалогического слова и сознания», при этом сближение речи повествователя и речи героя рождает «эффект барьера (неслиянности, неконтактности, замкнутости голосов), эффект слова, которое может, но “не хочет” становиться двуголосым и диалогичным» [32:126].

К проблемам диалогизма и «чужого слова» обращались многие добычиноведы. А. Арьев утверждает, что «истинным героем и источником драматических коллизий» в прозе Добычина является именно «чужое слово», «захватанное и захваченное грубой существенностью жизни», но предстающее «очищенным и очищающим» с высот художественных творений [3:200]. По мнению Д. Московской, «чужое слово» в романе Добычина «никогда не актуализирует свой тайный смысл; оставшись навсегда “чужим”, оно сохраняет в целомудренной неприкосновенности свою тайну», выступает как «указание на таинственность мира, настоящее имя которого человек не знает» [25:48.] Автор одного из новейших исследований добычинского нарратива З. Попова обнаруживает в прозе Добычина тенденцию к нивелированию различий между субъектами речи, ведущую к размыванию границ «чужого слова» [35:192], однако интерпретирует эту особенность как указание на

невозможность адекватного вербального выражения и объяснения реальности вообще [34], солидаризируясь тем самым со своими предшественниками.

Публикации поздних текстов Добычина позволили осмыслить его наследие как целое. По утверждению В. Бахтина, «утраты невелики – два или три забракованных самим автором рассказа, один газетный очерк и письма ленинградским друзьям, в основном пропавшие либо в блокаду (у Н. Чуковского, В. Каверина, Е. Шварца), либо после ареста (у Е. Тагер, В. Эрлиха и др.)» [13:10]. Попытки уяснить динамику добычинского творчества довольно долго сводились к отдельным замечаниям и констатациям: В. Бахтин писал о постепенном отказе от злободневности и жесткого минимализма [13:5, 43], В. Ерофеев отметил переход от объективного повествования к повествованию от лица героя [17:193]. Более детально вопрос об эволюции добычинского творчества рассмотрел И. Сухих. В «большой прозе» Добычина исследователь увидел отказ «от бескомпромиссности эстетических установок ранних рассказов», резкое возрастание «сюжетной и предметной связности» [42:232], что ведет к отчетливым аналогиям: «Город Эн» включается «в традицию автобиографической прозы, романа воспитания», а «Шуркина родня» относится «к классическому варианту повести о босоногом детстве» [42:232]. Ученый истолковал судьбу Добычина как «драму детского бескомпромиссного авангардистского эксперимента»: автор должен «либо замолчать <...>, либо вернуться в прежнее эстетическое пространство», в противном случае его уделом станет «лишь количественное наращивание, голый повтор» [42:233]. После выхода за границу классической парадигмы «возможны два варианта: возвращение в привычную среду существования по какой-то новой траектории или самоубийственный жест разрушения, бросок в какое-то иное, неизвестное, неопределяемое пространство» [42:233].

Одной из важных проблем изучения добычинского наследия стал вопрос о его истоках и литературных связях. В «разгромных» статьях 1930-х годов в ряд убийственных обвинений неизменно включалось сравнение с Дж. Джойсом: «Творчество Джойса, выросшее на дрожжах фрейдистской философии, оказало известное влияние на Добычина, что могло привести только к печальным результатам...» (из передовой статьи «Литературного Ленинграда» 20 февраля 1936 года) (Цит. по:[21:497]). В докладе Е. Добина также утверждалось, что «Добычин идет всецело по стопам Джойса» (Цит. по:[21:499]). О литературных контактах Добычина задумывались и более доброжелательные современники писателя: А. Толстой сближал его с такими художниками, как М. Пруст и А. Франс, Г. Гор говорил о связи «холодного, закрытого» юмо-

ра Добычина с юмором Флобера [13:37]. Тему продолжили современные литературоведы. Б. Парамонов поместил Добычина в один ряд с Платоновым и Зощенко – «не стилистически, а тематически <...> Всех трех объединяет даваемая ими картина убывания, схождения на нет русской жизни» [29:214]. А. Белоусов писал о воздействии на Добычина мемуаров А. Белого «На рубеже двух столетий» [9:49]. С. Шиндин отнес «Город Эн» к «детскому тексту» XX века вместе с «Котиком Летаевым» А. Белого, «Шумом времени» О. Мандельштама, «Детством Люверс» Б. Пастернака, ориентированными на «раскрытие внутреннего, духовного мира ребенка <...> в процессе его динамического становления и взаимодействия с миром культуры» [9:52]. Н. Николина включила роман Добычина в широкий контекст русской автобиографической прозы, как художественной, так и нехудожественной [27:405].

И. Сухих дополнил сопоставительный ряд именами Ф. Достоевского, Н. Гоголя, К. Вагинова, М. Салтыкова-Щедрина, Ф. Сологуба, Ю. Тынянова, подчеркнув, что «главной для понимания добычинской прозы все-таки оказывается книга “Чехов”» [42:226]. Ученый обратил внимание на то, что чеховская поэтика становится не столько образцом, сколько точкой отталкивания для Добычина-рассказчика, и предложил рассматривать малую прозу Добычина «как бескомпромиссную борьбу с принципом связности на пространственно-временном уровне, как авангардистский подрыв, разрушение классического типа хронотопа», в котором Добычин сближается с «подлинным борцом» с захватывающей фабулой – Д. Хармсом [42:231]. Лейтмотив, повтор, акцентированная деталь, регистрация фактов, все новые и новые подробности, независимые от целого детали – вот, по И. Сухих, основные приметы добычинской прозы, в которой «принцип целостности отступает перед идеей фрагментарности» [42:229].

Анализируя стиль Добычина, В. Эйдинова обнаружила его функциональную близость с прозой Ю. Тынянова, И. Бабея, М. Булгакова, А. Платонова, Е. Замятина, М. Зощенко. По мнению исследовательницы, эти писатели, идя чрезвычайно специфическими путями, решают «общую формально-смысловую задачу литературной эпохи конца 20-х – начала 30-х годов, эпохи, которая востребовала литературу, опирающуюся на принцип дисгармонии, диссонанса, формирующий многими смысловыми путями образ пустого, призрачного, абсурдного мира» [32:242]. В. Эйдинова охарактеризовала стиль Добычина как стиль стереотипа, основанный на законе штампов, шаблонов, отождествлений: «стилевой закон творчества Добычина <...> открывается <...> как закон тождества, иначе – как закон уравнивания различных ве-

щей и явлений» [32:103]. Писатель творит «мир мнимой, перевернутой, ирреальной жизни, – жизни, убитой грудой похожести, повторяемостей, однотипностей» [32:241].

В центре внимания исследователей постоянно находилась главная книга Добычина – его роман «Город Эн». Изучались творческая история произведения, вопрос о религиозности автора, биографический и исторический контекст, различные аспекты поэтики, особенности цитирования и другие проявления интертекстуальности, историко-культурный подтекст и т. д. [9:45–75; 32:161–240 и др.].

В работах последних лет предлагается углубленное рассмотрение уже достаточно традиционных для добычиноведения проблем: исследуются формы воплощения авторского сознания, специфика повествования, затрагиваются вопросы стилистики, лексико-семантического и синтаксического своеобразия. Продолжается изучение исторического, литературного и культурного контекстов, символических и мифологических коннотаций [14; 15]. Первое фундаментальное исследование прозы Добычина появилось, однако, не в русскоязычном пространстве, а на Западе, во Франкфурте-на-Майне. Монография К. Шрамм «Минимализм: Проза Леонида Добычина в контексте тоталитарной эстетики» (Schramm C. Minimalismus. Die Prosa Leonid Dobycins im Kontext der totalitären Ästhetik. – Frankfurt/M.: Peter Lang, 1999) посвящена анализу способов и приемов добычинской эстетики краткости. Редукция на различных уровнях текста рассматривается автором монографии как основополагающий принцип добычинской поэтики. Истоки добычинского минимализма немецкая исследовательница видит в противостоянии официальной тоталитарной культуре с ее претензией на максимализм при минимализме содержания. В своем анализе К. Шрамм опирается на психоаналитические труды Лакана и достижения феминистской критики (См.: [8]).

Отечественные ученые также предпринимают попытки комплексного анализа творчества Добычина. В кандидатской диссертации Е. Радищевой «Художественный мир прозы Л.И. Добычина» обосновывается связь художественной практики Добычина с научной картиной мира начала XX века, исследуются символические доминанты добычинской прозы (сад, женщина, зеркало и др.), ее ритмическая организация [37]. В диссертационном исследовании З. Поповой предложен анализ добычинской поэтики как динамического целого в нарратологическом аспекте. Сборники рассказов, роман и последние произведения писателя представлены как этапы развития специфической нарративной системы. Важнейшими

характеристиками этой системы автор диссертации считает соотношение повествовательных инстанций, специфику рецепции чужих текстов и способы формирования связности текста [34].

Приведенный обзор свидетельствует о несомненных достижениях и вместе с тем о некотором спаде исследовательской активности в последние годы. Очевидно, однако, что современное добычиноведение далеко не исчерпало своих возможностей. Попробуем обозначить некоторые наиболее перспективные ракурсы изучения добычинского наследия, ставшего неотъемлемой составляющей русской «возвращенной» литературы XX века.

* * *

В изучении творчества «забытых» и «возвращенных» авторов можно выделить ряд этапов, которые характеризуются преобладанием тех или иных тенденций. На первой стадии исследователи, как правило, пытаются применить весь спектр имеющихся методологий и методик, подходя к новому материалу с «отработанным универсальным инструментарием анализа» [28:88]. Творчество «разбирается» на составляющие, из которых еще не складывается целостная картина. Стадия вторая – преимущественно компаративистская: путем соотнесения с чем-то уже известным выясняется степень оригинальности или вторичности данного художественного феномена. Стадия третья – глобализирующая, для нее характерен переход к обобщающим суждениям, стремление обозначить место данного автора в литературном процессе и выявить комплексные особенности его эстетической системы.

История изучения прозы Л. Добычина, по-видимому, вступает в свою третью фазу. Ни на кого не похожий автор был довольно успешно вписан в самые разные контексты: «Добычина уже включали в контекст кинематографа, примитива, детской темы, экзистенциализма и атеизма» [42:225]. Этот перечень можно продолжить: ритмическая проза, живопись – от французских импрессионистов до Кустодиева, японский театр Кабуки и т. д. Многообразие параллелей, однако, несколько настораживает, вызывая аналогии с исследовательской рецепцией наследия М. Бахтина: к чему только не применяли описанные им «полифонию», «карнавализацию» и «мениппею». Поражавшие своей оригинальностью добычинские тексты обнаружили удивительную способность «обрастать» родственными явлениями, порождать все новые и новые ассоциации. Однако модель этих связей носит не системный, а скорее ризомный характер, отражая не столько объективную природу творчества Добычина, сколько широту исследовательского кругозора и разнообразие критериев сопоставительного анализа.

Уже в 90-е годы в изучении творчества Добычина как составляющей русской прозы 1920–30-х годов были заявлены два направления, которые можно обозначить как «культурологическое» и «реконструктивное». Организаторы Добычинских чтений в Даугавпилсе ставили своей задачей соединить изучение творчества Добычина «с изучением того культурного мира, который оказал на его формирование определяющее воздействие, и через него с изучением российской провинциальной культуры» [30:6]. Отсюда столь весомый в добычинских сборниках пласт краеведческих исследований, выполняющий, безусловно, благородную миссию, но порой теснящий собственно литературоведческие штудии.

Второе направление наметила московская конференция 1994 года, приуроченная к столетию писателя и посвященная так называемой «второй прозе», или «прозе эн» – «неизвестной или мало известной и не нашедшей (пока!) подобающего места в корпусе русской прозы» [9:13]. По мнению участников конференции, основным качеством второй прозы является ее альтернативность, инакость: «для нас “вторая проза” – прежде всего *другая*. Это определение требует уточнения в том, что именно делает ее такой: *другой* чему-то, находящемуся *вне* ее, и одновременно *другой* чему-то, находящемуся *внутри* нее, соответствующему ее собственным, особым, присущим только ей свойствам» [9:14]. В качестве объектов «отталкивания» В. Топоров выделил официальную прозу, русскую классическую прозу XIX века и прозу русской литературы в эмиграции. Важнейшими задачами в изучении «прозы эн» были названы «восполнение до целого <...> того, что было деформировано, утрачено или оторвано от *своего времени и своего места*», подразумевающее, помимо аналитического прочтения и новых смысловых интерпретаций, «выяснение места исследуемого текста в контексте современной ему литературы (синхронический аспект) и определение его места в цепи исторической преемственности (диахронический аспект)», а также особого рода реконструкцию – «восстановление *п о т е н ц и а л ь н о й* истории русской прозы XX века как попытку представить себе наиболее вероятные пути ее развития, не будь того, что было и помешало их осуществлению» [9:21–22].

За тринадцать лет, прошедших со времени конференции, были достигнуты серьезные успехи в изучении как синхронического, так и диахронического контекста. Однако творчество Добычина соотносилось, как правило, с предшествующей и современной ему литературой. Между тем в литературном процессе конца XX – начала XXI веков участвуют писатели, многим обязанные художественным открытиям этого удивительного автора. Думается, что

именно изучение опыта добычинских «наследников» (Е. Харитоновна, А. Гаврилова, Дм. Данилова и др.) может помочь в решении труднейшей задачи восстановления «потенциальной истории» русской литературы XX века.

Хотя после прекращения «Добычинских чтений» в Даугавпилсе интерес к творчеству возвращенного автора несколько угас, а центростремительные усилия иссякли, в публикациях последнего десятилетия все же прослеживается объединяющая тенденция. Исследователи настойчиво обращаются к проблеме художественного метода писателя в его соотносительности с эстетической теорией и художественной практикой XX века. Первоначальная характеристика Добычина как представителя русского модернизма вскоре обнаружила свою недостаточность, и в литературоведческих трактовках актуализировалась авангардистская составляющая добычинской прозы.

В. Эйдинова включила творчество Добычина в контекст русской авангардистской прозы XX века, соотносимой с западно-европейской литературой абсурда [32:127]. По мнению Д. Угрешич, «Добычин вписывается в ленинградский авангардистский резерват конца двадцатых годов <...> , где основополагающий принцип авангардной литературы – принцип переоценки – входит в свою завершающую, самую артистичную фазу» [32:281]. В то же время исследовательница подчеркивает, что роман Добычина «стоит в стороне от главных авангардных течений и является, по-своему, произведением исключительным»: хотя он и «сделан» в соответствии с основными принципами авангардной прозы, «подобной модели в русской авангардной прозе мы не найдем» [32:282, 287]. В интерпретации И. Сухих Добычин также «оказывается одним из самых последовательных экспериментаторов, “формалистов”, авангардистов в нашей прозе двадцатых – тридцатых годов» [42:230].

К перечисленным концепциям примыкает версия А. Арьева, именующего Добычина художником постсимволизма [3:203]. Хотя феномен постсимволизма понимается современным литературоведением неоднозначно [7; 36; 39], большинство ученых говорят о множественности ветвей постсимволистской культуры, несводимой к какому-либо одному литературному направлению [36:4], о ее внешней бессистемности и ослаблении структурной упорядоченности [39:106, 138]. В таком контексте «постсимволизм» Добычина может интерпретироваться как синоним многосоставности, особой – экспериментальной – эклектичности его творчества, испытывающего и реализующего различные художественные возможности. Добавим, что постсимволизм порой трактуется и как синоним аван-

гарда: «Постсимволизм при всех (ставших теперь несущественными) различиях названий школ представляет собой единый европейский авангард, ставивший перед собой собственно эстетические задачи выработки нового языка при отказе от старого» [20:120]).

Продолжая поиски уточняющих дефиниций, Д. Московская охарактеризовала «Город Эн» как поставангардный роман, опровергающий «одно из важнейших допущений предшествующей русской культуры о необходимости активного творческого преобразования действительности согласно идеальным схемам сознания» [26:151]. Поставангард определяется исследовательницей как «последняя заключительная стадия процесса дегуманизации искусства» [26:143]. К художникам «постутопической, поставангардной эпохи» исследовательница относит, помимо Добычина, К. Вагинова, А. Платонова, Д. Хармса, чье творчество выполняло новую культурную миссию, «задачу, имеющую характер экзистенциальный, – преодоление всего сказанного о жизни во имя возвращения истины, какой бы страшной она ни была» [26:148–149]. Вызывает, однако, серьезные сомнения возможность объединения названных авторов (в рамках статьи к ним присоединяются также Е. Замятин, М. Булгаков, М. Зощенко и др.) следующим тезисом: «искусство писателей поставангарда явилось философско-эстетической реакцией на механизм человеческого мышления и жизнетворчества и выступило его противоположным полюсом – философско-эстетическим мистицизмом» [26:148].

Н. Лейдерман и М. Липовецкий усматривают в творчестве Добычина приметы «новой релятивной эстетики» XX столетия – «универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему» [24:97], воплотившийся в феномене так называемого «постреализма». В числе структурных принципов постреализма названы сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей, сочетание социальности и психологизма с исследованием родового и метафизического слоев человеческой природы, амбивалентность художественных оценок, моделирование образа мира как диалога или полилога далеко отстоящих друг от друга культурных языков. По мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, стратегия постреализма направлена на «восстановление космоса. Это новый релятивный космос, космос из хаоса. Этот космос открывает цельность мира в его разрывах, связность – в конфликте противоположностей, устойчивость – в самом процессе бесконечного движения»

[24:99]. Хотя концепция «постреализма» верно обозначает существенные тенденции литературного процесса, ее авторы пытаются охватить слишком широкий круг достаточно разнородных по своей эстетической природе литературных явлений (творчество И. Бабеля, Е. Замятина, К. Вагинова, Л. Добычина, А. Платонова, О. Мандельштама, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, М. Булгакова). Отличия «постреализма» от модернизма сводятся, по сути, к достаточно зыбкому размежеванию между «духовным релятивизмом» и «релятивной эстетикой» [24:98].

Еще один вариант интерпретации добычинского наследия в современной науке связан с его осмыслением в свете концепции необарокко. Так, Е. Радищева вполне справедливо относит к барочным чертам добычинского мирообраза его «недуальность», то есть «совпадение противоположностей, не противостоящих и не вступающих в борьбу» (например, профанного и сакрального), воспроизведение связи и единства мира, доминирование зеркального принципа организации как принципа универсальной аналогии. Однако конкретизация этих положений приводит к заключениям, не вполне адекватным «реальности» добычинского мира: по мнению исследовательницы, «духовное единство» художественной вселенной Добычина определяется «присутствием Женщины, носительницы божественного начала», путь героя «приобретает значение движения к раю, который таится в его душе», а «совмещение божественного и человеческого уровня бытия заставляет задумываться о продолжении существования вечной человеческой души после смерти тела» [37:114, 149, 153]. Ни один из этих тезисов не находит подтверждения в добычинских текстах. Изоморфизм барокко и литературных систем XIX–XX веков просматривается на самом широком материале [19; 24; 39 и др.]). Такого рода экстенсивность объясняется, по-видимому, эклектической природой барокко и его тяготением к художественному синтезу. Практически каждая культурная эпоха может обнаружить в барочной эстетике и барочных формах нечто родственное себе; в особенности это касается эпох переходных, в которых сходятся «концы» и «начала» различных художественных систем.

Как видим, ученые предлагают различные обозначения эстетической специфики добычинского наследия: модернизм, постсимволизм, постреализм, авангард, поставангард, необарокко. Думается, дело не только в терминологической нечеткости, присущей современному литературоведению, или в неоднозначности литературного процесса первой трети XX века, не укладывающегося в однозначные дефиниции. Исследователи творчества Добычина неоднократно отмечали особого рода переходность, промежуточ-

ность этого художника, его способность сопрягать противоположности – как на содержательном, так и на структурном уровнях. Так, А. Агеев назвал свою статью «Скепсис и надежда Леонида Добычина». Д. Угрешич усмотрела в «Городе Эн» «диалог, параллель или оппозицию между моделями романа реалистического и романа авангардного» [32:286]. В. Эйдинова, в свою очередь, обнаружила в прозе Добычина сопряжение абсурдистских структур, соотносимых с поэтикой Ф. Кафки и А. Камю, и лирических конструкций, идущих от русской эстетической традиции: «Это те лирические структуры, что соотносятся <...> с абсурдистскими структурами, привнося тем самым в русскую и западно-европейскую прозу первых десятилетий XX века сложный и обогащающий ее симбиоз полярных “строительных” начал» [14:50]. Здесь вновь напрашивается аналогия с барокко, характерными чертами которого являются именно переходность и эклектичность, что позволяет ученым говорить о «неотрывности» барочного типа культуры от классических парадигм [24:152].

Эти наблюдения исследователей намечают, на наш взгляд, еще одно перспективное направление современного добычиноведения – изучение эстетического феномена, обозначенного именем-псевдонимом «Л. Добычин», как результата взаимодействия и трансформации различных культурных моделей и кодов.

В основу нашего исследования положено стремление представить творчество Добычина с «внутренней» и «внешней» точек зрения. Взгляд «изнутри» позволит выявить опорные моменты, определяющие единство добычинской прозы, воспринимаемой как взаимоотражение субъекта и объекта. Взгляд «извне» даст возможность рассмотреть художественное наследие писателя как составляющую литературного процесса с учетом сложного соотношения преемственности и изменчивости. Мы попытаемся уяснить эстетическую природу и телеологию добычинского текста, привлекая контекст предшествующей, современной и последующей литературы, в котором с большей или меньшей степенью очевидности и деформации проступают добычинские универсалии.

Глава 2

КОНСТАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

1. *Aqua permanens, aqua perennis*⁴

В 1931 году, рецензируя второй сборник рассказов Л. Добычина «Портрет», О. Резник раздраженно писал: «...увечные герои и утопленники наводняют книгу...» [8]. В пылу гнева критик, возможно, и сам не заметил, как подключился к художественной парадигме разоблачаемого автора, украсив свою статью «водной» метафорой. На значимость сферы воды в жизни и творчестве Добычина не могли не обратить внимание и первые – после полувекового молчания – доброжелательные исследователи его «забытой книги»: «...она обнажает не только тела, но и души, она заманчива и опасна, она эротична и смертоносна. Стихия воды не явно, но определенно противостоит стихии огня, революционному пламени, стихии преобразования. Вода заливает весь этот огонь» [4:52]. В таком контексте исчезновение «заплывшего за поворот» в прямом и переносном смысле автора истолковывалось как символический жест протеста и акт слияния с единственной не чуждой ему средой (Добычин был отличным пловцом). Однако детальному исследованию «водный комплекс» Добычина до сих пор не подвергался, поэтому рассмотрим его подробнее.

Г. Башляя не без оснований утверждал, что «все четыре стихии имеют своих приверженцев, или, точнее говоря, каждая из них – глубоко и материально – уже является как бы системой поэтической верности. Стремясь их воспеть, поэты становятся приверженцами какого-нибудь излюбленного образа» [1:21]. Вода у Добычина – стихия явно господствующая, она не только противостоит огню, но оказывается самодостаточной и первичной субстанцией, вариацией *aqua permanens*, вездесущей и всепро-

⁴*Aqua permanens, aqua perennis* (лат.) – вода вечная, вода неиссякаемая.

никающей, трансформирующей и подлежащей трансформации [13:243, 307, 423]. По всему видно, что мир Добычина порожден именно водной стихией и в первый день его «творенья» дух автора-демиурга носился, в полном соответствии с каноническими источниками, «над водою».

Формы проявления и существования водной субстанции разнообразны: море, река (нередко с водоворотом или с прорубью), озеро, дождь, весенняя капель, облака и тучи, роса, лужи, фонтаны, колодцы, бассейны, бочка водовоза, баня и ванна, святая вода, слезы и т.д. Автор никогда не забывает отметить, что его герои умылись, напились чаю, попали под дождь или выкупались в речке. Наиболее часто встречающиеся эпизодические персонажи – прачки, рыболовы, водовозы, старухи, идущие в баню, купальщики. Река, мост, набережная или пляж, дамба – неперенные составляющие городского пейзажа.

Вода у Добычина предстает довольно мирной стихией: море не штормит, дождь гораздо чаще «моросит» и «накрапывает», чем льет, гроза случается крайне редко; лишь однажды упоминается о наводнении, да и то в неблизких краях – в Ленинграде. Водное начало присуще как реальной, так и воображаемой действительности. Мечты, идеальные грезы героев обрамляются водными мотивами: «Она взяла бы его за руку, и он ее повел бы: – Мы поедем в лодке» («Дориан Грей») [3:80]. Картины «сладкой жизни» (заимствованные из фильмов) включают швейцарские озера и виллы на живописных берегах, героиня протягивает «руки к пароходу, проплывавшему в ее мечтах» («Савкина»), герой-любовник «медленно отплывает на пароходе» (хотя учитель-француз, который в сознании героини ассоциируется с этим кинематографическим персонажем, наверняка отбыл более прозаически – поездом). О прощальной прогулке метафорически говорится: «Обратный путь полон излиятий» («Козлова»).

Водный мотив нередко связан с лунным: «Взошла луна, и души смягчились. Остановились над рекой и поглядели на лунную полосу и лодку с балалайкой: – Венеция, – прошептала Козлова. – “Венеция э Наполи”, – ответила Суслова» [3:52]. «Апостольский комплекс» Козловой (она преданная ученица мосье Пуанкаре, свято хранит верность наставнику и готова проповедовать его взгляды) также оформлен в водно-лунных мотивах. Добычинская героиня поливает всходы, что легко вписывается в евангельский контекст: «Козлова была любительница поливать. – Когда поливаешь, – говорила она, – душа отдыхает и погружается в сладостное состояние. Лила двенадцатую лейку (апостольское число. – Т.Ш.), и луна блестела в быстро исчезающих лужицах» [3:53].

Триада душа – луна – вода позволяет говорить о семантическом сближении водного топоса с «этической селенологией», имеющей прочную традицию в национальной литературе – от В. Жуковского до А. Блока [14:56-60]. Мотив воды дополняет исходную для «этической селенологии» пару «душа – луна», перенимая ответ сопутствующих этому дуэту образов и понятий («надежда, вера, покой, сердце, воспоминание, провиденье, любовь и т.д.» [14:55]). Следует, однако, отметить, что поэтизация как лунного, так и водного мотивов возможна лишь в сознании героев, автор же настойчиво снижает возвышенный ореол (достаточно вспомнить хотя бы «лодку с балалайкой»).

В то же время в истории Козловой обнаруживается архетипический прасюжет нисхождения – восхождения, связанный с водой. Комментарием здесь могут служить рассуждения К. Г. Юнга. Швейцарский психоаналитик считал, как известно, что архетип воды занимает важное место в системе бессознательного, и интерпретировал его как «жизненный символ пребывающей во тьме души»: «Путь души, ищущей потерянного отца, <...> – ведет к водам, к этому темному зеркалу, лежащему в основании души» [12:108]. Воскрешение прошлого для Козловой отождествляется с выходом из преисподней («Приезжий проповедник предсказал, что скоро воскреснет бог и расточатся враги его. <...> – Недолго мучиться, – радостно думала Козлова» [3:51,53]. За этой репликой и следует эпизод с поливанием, совпадающий с праздником Пасхи. Добавим, что окружающему ее аду, в котором жгут богатца, героиня мстит очень по-женски – стиркой в день Первого мая, – мечтая о возвращении к самой себе, к своему духовному отцу и учителю, к прежней жизни. Примечательно, что в последних произведениях Добычина «Дикие» и «Шуркина родня», где изображена крайняя степень одичания человека, оскудения его духовного начала, водный мотив будет связан лишь с движением вниз, падением, ведущим как к духовной, так и к физической смерти, ибо просветление и восхождение здесь невозможно: «Мы его суем в колодезь. Он хватается руками за края. <...> срывается, бултыхается в воду» [3:195]; «К обрыву вдруг гуськом примчались полные разбойников автомобили и поочередно, друг за другом, все свалились в воду» [3:229]; «Они несколько раз падали, а около Диесперихи, облезая по забору лужу, сорвались в нее и пролежали в ней до света» [3:232]. Лишь однажды в «Шуркиной родне» водная топика обретает семантику спасения, омоложения, очищения: бабка поит пострадавшего от теленка Шурку крещенской водой и берет с собой в баню. Однако даже физическое очищение не осуществляется, поскольку «мылись раствором, в котором мочили

овчины, и шерсть попадалась в нем» [3:221]. Идея духовного очищения также развенчивается: очередной заезжий проповедник, испив воды, возвещает о незримом присутствии господя, но становится жертвой скандала и вынужден отменить сеанс исцеления душ.

Вода предстает и как женское природное начало, символизируя одновременно осознанное и подсознательное влечение: «Проплывали лодки, женщины в цветных повязках нагибались над бортом и опускали в воду пальцы» («Матрос») [3:88]. В этом качестве вода опять становится частью лунного мира – мира бессознательного и женского. Наиболее эротичные героини Добычина постоянно соотносены с водой и с луной. Лиз Курицына («Встречи с Лиз») отправляется в баню, и возделующий Кукин мечтательно думает: «Пожалуй, уже разделась!». Затем герой спускается к реке, видит баб, сосущих воду из проруби, и презрительно именует их «животными», а сам, возвращаясь лунной ночью через яблоневый сад, воображает захватывающие сцены между собой и Лиз. Пространственная вертикаль соединяет сад с райскими яблоками и реку – стихию воды. Кукин перемещается вверх-вниз вдоль этой вертикали. Герою не везет: вместо райских ему предлагают моченые яблоки (иронический образ, тоже связанный с водой), а провинциальная Афродита, страдая после грязной бани от нарывов на спине, тонет в реке. Правда, в этом несчастье, по мнению обывателей, виновата сама Лиз: «Знаете ее обыкновение: повертеть хвостом перед мужчинами. Заплыла за поворот, чтобы мужчины видели» [3:60].

С разбитной барынькой Кукуевой местечковый дон-жуан Жорж знакомится во время катания в лодке («Кукуева»). Пока его намерения еще не определились, пейзажная картинка дана неотчетливо: «Луна белелась неопределенным пятнышком. В воде была гора с садами и церквами, расплывчатая, словно вышитая шерстью по канве» [3:333]. Когда герой принимает решение («Он побежал, боясь, что не застанет Кукуеву в саду»), пейзаж проясняется: «Из воды смотрело небо с облаками. Луна желтела и выравнивалась» [3:333].

Безымянная героиня рассказа «Сиделка», о которой известно так мало, что она превращается в некий условно-эротический образ, остается для героя (как и Лиз для Кукина) недостижимой мечтой. На пути к этой мечте Мухина сопровождают знаки воды, ночи и луны: «Таяла луна. <...> На лугах за речкой блестел лед» [3:82], «ночь синяя, снежинки», «светились звезды», «Спустились к речке: тихо, белая полоска от звезды. Зашли в купальню...», «Где вода дорога? – говорили за столиком» [3:83].

Вода – стихия преобразования, изменчивости. Она непостоянна, динамична, амбивалентна. Как природная первостихия, из которой происходит жизнь и в которую она возвращается, вода может нести смерть, гибель или возрождение, почти материнскую заботу. Рекой смерти оборачивается водная стихия для Лиз («Встречи с Лиз»), безмянного солдата-утопленника, погибшего в водовороте («Лидия»), или героя песни: «Платье бедняги за корни цепляется, ветви вплелись в волосы» («Матрос»). Возможным источником смерти оказывается колодец («Евдокия», «Дикие»). Мост через реку тоже может быть ненадежным: «Мост опасен», – предостерегала надпись». Иногда упоминание о реке прямо связывается с символикой смерти: «По брошенным вместо мостика конским костям Ерыгин перешел через ручей» («Ерыгин») [3:72]; «Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой» («Портрет») [3:104]. В то же время детскими кумирами, с которыми ничто не страшно, становятся матрос и отец-пароход, показанные в своей родной стихии («Матрос», «Отец»). Чтобы с дурной стороны охарактеризовать соучеников, маленький герой «Города Эн» сообщает приятелю, что у них всегда грязные ногти и они не чистят зубов (ко времени написания своего романа Добычин уже прочитал «Мойдодыра» К. Чуковского, отголоски которого слышны и в «Матросе»).

Кроме «Встреч с Лиз» и «Матроса», самыми «наводненными» рассказами Добычина являются «Лидия», «Евдокия» и «Сад». В «Лидии» водная тема проходит через все повествование, объединяя мотивы смерти и эроса. Зачином рассказа служит строка из пионерской песни, содержащая «водную» метафору: «Лейся, песнь моя...». Почти сразу же сообщается о главном событии, привлекающем внимание всех персонажей: «Утонул солдат!». Несчастный случай становится единственным развлечением для обывателей и совершенно не вызывает страха перед водой, все продолжают нырять и купаться в той же самой реке. Водоворот, погубивший солдата, может рассматриваться как губительная бездна, стихия хаоса (заметим, что она же и извергает утопленника, имитируя порождение, но в качестве мертвой воды способна только на мертворождение).

«Брачный» сюжет (поиски козлика для козы) завязывается на лунном фоне: «Выплыла луна». Заметим, что лунарные явления часто метафоризируются как водные. Связь мотивов луны, воды и смерти подчеркивается повторным употреблением того же глагола: «Утопленник выплыл». В мифологических представлениях, лунное сияние притягивает, «оживляет» утопленников: «лунный блеск вызывает в озаряемых им “мертвых” существах чисто кинетическую, марионеточную активность, делающую их своего рода

«зомби»» [10:109-110]. Группой, обладающей именно такой активностью, предстают в рассказе обезличенные пионеры, поющие песню с «водным» зачином и представленные метонимически – только марширующими ногами. В финале к маршировке подключаются «беспартийные» мальчишки, находящиеся на пути к «зомбированию». Еще один омертвевший персонаж, правда, лишенный уже и кинетической энергии, – статуя товарища Фигатнера, расположенная возле искусственного источника воды – фонтанчика, при этом (явно бесполезно и избыточно) поливаемая еще и естественной влагой – дождем.

Вода играет важную роль в судьбе главной героини. Зайцева попадает под дождь, укрывается в странной закуской «всех холодных закусок», где ее встречает толстая хозяйка с мокрыми распущенными волосами, а на столе стоит ладонь с окурками и в блюдечке плавают две розы без ножек. Согласно обрядовой символике, распускание-расчесывание волос высвобождает эротическую энергию, а мотив распущенных женских волос выполняет функцию эротического знака и «отмечает ситуацию матримониальную или близкую к ней» [6:211-212]. Где-то в глубине закуской находится невидимый печник – властелин огня, призванный починить печь. Сюда же вбегает мокрая девица «и, косясь внутрь комнаты, толстенькими пальцами» отдирает «от грудей прилипавшую кофту» [3:63]. Соединение мотивов воды, жара («Вчера поставила драчену – получилась сплошной закал», – жалуется хозяйка), холода, еды и питья, смерти и эроса, а также функция защиты характеризуют закускую как наземный антипод водворота с его достаточно однозначной символикой. В своей универсальной амбивалентности закусовая концентрирует бытийные первоосновы и оказывается благоприятным для жизни локусом. Не случайно над ней появляется радуга – доброе предзнаменование, символ счастья и радости, счастливого завершения какого-либо начинания, благополучного исхода. После дождя все три «ундины» выходят на улицу, и Зайцева обнаруживает желанных партнеров: вожатого – для себя, козлика – для своей козы. В финале возникает еще один символ, связанный с водой: путь героини пересекает соседка с ведрами в руках. Если ведра полные, это сулит удачу, так же, как и появление радуги; пустые ведра, как известно, – дурная примета. Автор, однако, оставляет читателя в неведении относительно дальнейшей участи героини, тем самым окончательно размыкая финал.

В рассказе «Евдокия» фабульной основой служит переименование речки Елдыжки в реку святой Евдокии. Заглавие, таким образом, фокусирует внимание на главной «героине». Речка является точкой

отсчета в городском пейзаже и в городском пространстве: «За речкой стоял на горе большой белый костел», «повернувшись спиной к реке, они свернули вправо» [3:338–340]. Героиня рассказа Катерина Александровна жаждет познакомиться с польской графиней, а облагороженное название речки – повод для знакомства. Когда же попытка общения заканчивается неудачей, Катерина Александровна пытается объединить «всех русских» и «дать отпор иезуитским хитростям» [3:345]. Погружаясь в свои тщеславные мечты, героиня раздвигает пространственно-временные границы и укрупняет водные масштабы: «Этот ветер, – говорила она, – дует с моря. Час назад он надувал какие-нибудь паруса... Помните, как сказано в Деяниях: – Ветер бурный, называемый эвроклидон...» [3:344]. В 27 главе Деяний Апостолов повествуется о плавании апостола Павла и его спутников в Италию на Александрийском корабле (отчество добычинской героини-«путеводительницы» – Александровна): «Подул южный ветер, и они, подумавши, что уже получили желаемое, отправились и поплыли по близости Крита. Но скоро поднялся против него ветер бурный, называемый эвроклидон. Корабль схватило так, что он не мог противиться ветру, и мы носились, отдавшись (волнам)» (Деян. 27, 13-15). Библейский фон иронически оттеняет притязания героини, прогнозируя как несбыточность ее личных упований, так и общую судьбу всех персонажей, чья жизнь совсем скоро уподобится утлому кораблю, носимому бурей.

Основные события рассказа происходят у воды. Действие начинается над речным обрывом и на берегу реки перед тем же обрывом заканчивается. Поскольку в основе сюжета – местечковая «война» одиноких женщин, а подтекстным мотивом становится ожидание настоящей войны (действие разворачивается в 1914 году), символика обрыва представляется особенно значимой. Финал рассказа знаменателен. Любые формы объединения (национальные, религиозные, патриотические и т.д.) оказываются мнимыми, если они основаны на групповых амбициях и противопоставлении «своего» «чужому». На фоне толпы с флагами (антивоенной манифестации) одна из героинь – Гаврилова, – минуту назад узнавшая об объявлении войны, в одиночестве стоит над водой, одеваясь трясущимися руками. Резкий переход от счастья к несчастью (только что Гаврилова и ее дачница «наплавались и, с счастливыми лицами, скрестив руки, тихо стояли в воде» [3:353]) подчеркивает непрочность положения человека, зыбкость человеческого благополучия и неизбежность одиночества (вспомним, что первое упоминание о Гавриловой в рассказе повествует о попытке самоубийства – после смерти мужа она бросилась в колодец). Вечной и постоянной остается только вода, в которой есть место для всех – молодых

и старых, людей и животных. Вода всех освящает и уравнивает, она всюду едина, какие бы имена не давали ей суетные люди.

В рассказе «Сад», актуализируя архетипическую символику райского сада, Добычин активно использует водные образы и мотивы. Согласно Библии, через райский сад протекали четыре реки. У Добычина сад и река разъединены и противопоставлены как среда естественная и рукотворная. Однако человек покусается и на природную стихию: над рекой блещут «золотые буквы водной станции окрэспэс» [3:96]. Идиллическая картина («за крышами видны были луга, стада пестрелись, голые мальчишки бегали вдоль речки») то и дело разрушается: «конартдив, резерв милиции и ассенобоз по очереди проскакали к речке» [3:95], «прилетела культотдельша <...>, требовала, чтобы все были в трусах» [3:96].

Вместо райских рек в добычинском саду плещет фонтан, и садовник Чау-Дин-Ши его включает и выключает. Эта прерывность действия фонтана превращает его в пародию на традиционный в символике мировой культуры *fonti perenni* – знак «вечной жизни», «вечный источник», «мистический фонтан», который соотносится с «образом души как источника внутренней жизни и духовной энергии» (См.: [2:263]). Как фонтан в саду далек от того, чтобы быть символом «духовной жизни и спасения» [11:592], так и коммунистический рай лишь пародирует Сад Эдемский. Фонтаны и клумбы, ставшие неотъемлемой частью садово-парковой культуры, – общее место городских пейзажей Добычина. Как символ процветания и благополучия, фонтаны присутствовали в большинстве литературных утопий, изображающих Город будущего, – от «Города Солнца» Т. Кампанеллы до «Что делать?» Н. Чернышевского [2:265–276]. В рассказах Добычина чаще всего упоминаются не фонтаны, а фонтанчики, что сразу же «понижает» символическую значимость образа.

В единственном романе Добычина водная образность представлена еще обильнее. В первой же фразе город Эн возникает на фоне дождя, а одна из героинь получает «водяную» фамилию: «Дождь моросил. Подолы у маман и Александры Львовны Лей были приподняты <...>. Блестели мокрые булыжники на мостовой и кирпичи на тротуарах. Капли падали с зонтов» [3:111]. С водой связываются центральные мотивы романа – отражения, света, движения и женского приоритета, недаром в именовании героини трижды повторен влажный «эль» (на «сродство» воды с движением и светом указывал еще А. Потемня [7:338–339]).

Зависимая позиция маленького героя, «отражающего» мнения взрослых, его скрытое стремление к свободе, тяга к идеальному, подростковое низвержение авторитетов, потребность в дружбе

– все получает выражение через водные мотивы: «Маман разрешила мне пойти с Шустером на реку <...> Я вспомнил, как когда-то с Андреем стоял у реки <...> Вдоль берегов на реке нагорожены были плоты. Перескакивая, мы добрались до воды и купались. Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба...» [3:158]. «Опасный возраст» и слабость зрения рассказчика также обнаруживаются «на воде»: «Шустер свел меня к бабьему месту, но я видел хуже, чем он, и купальщицы мне представлялись расплывчатыми белесоватыми пятнышками» [3:158]. Образ «расплывающейся» в воде женщины вызывает ассоциации с метафорическими пассажирами Г. Башляра: «Вода <...> предстает как растворенная девушка, как текучая эссенция девушки <...> Но сладострастная субстанция существует до возникновения конкретных форм сладострастия» [1:179]. Вода очищает (у реки евреи «отрясают грехи») и освящает (водосвятие). Прошлое, настоящее и будущее характеризуются эпизодами, связанными с водой: «Я рассказал кое-что из “Истории”, и мы подивились славянам, которые брали в рот для дыхания тростинку и сидели весь день под водой» [3:140]; о злободневных событиях узнают из газеты под названием «Двина»; модная шляпа называется «подводная лодка». Ход времени осознается по изменению реки, причем автор явно скептически настроен в отношении перспектив исторического развития (действие происходит в преддверии 1905 года): «Дни проходили. Уже на реке появились песчаные мели, и “Прогресс” маневрировал, чтобы не сесть на них» [3:147]. Если героя античной трагедии называют гибристом, то маленький рассказчик Добычина вполне заслуживает названия «гидриста» как носителя «гидрантной» психики («hydrant», по терминологии Г. Башляра [1:22]) – в его сознании «мысль о водах» буквально навязчива.

В соотношении с другими стихиями, прежде всего с воздухом и огнем, вода чаще всего доминирует. Воздушная сфера нередко уподобляется водной: «К концу дня облака принимали вид гор, обступающих воду» [3:151]; «Уже днем в теплом воздухе стали встречаться места, где вдруг делалось холодно, как над ключами, которые бьют иногда в теплой речке» [3:155]. Рассказ о празднике Ивана Купала (Иванов день) сопровождается описанием купальских обрядов, в которых важна связь огня и воды (См.: [5:147]). В добычинской версии праздника подчеркивается победа воды над огнем: «и огни были залиты» [3:142].

В других случаях вода прямо или косвенно связывается со светом – с его отблесками, отражениями: «серебряный дождик блестел», «во рвах вода блестела» [3:117, 122], приобретая позитивную семантику. В понравившейся герою Риге, которая

напоминает мальчику город его мечты, «деревья и улицы были только что политы» [3:175]. Вода скрашивает одиночество: «Один, я валялся на бревнах и слушал, как вода о них шлепается» [3:159]. Символическое значение приобретает фонтан, увиденный героем в фойе только что открывшегося чуда прогресса – «электрического театра» (кинотеатра): «Посредине его был бассейн, и в нем, огибая водяные растения, плавали рыбки. Со дна возвышалась скала, на которой стояли под зонтиком золоченые мальчик и девочка. Из конца зонтика била вода и стекала, как будто шел дождь» [3:155]. Символика этого фонтана достаточно прозрачна: здесь и отражение мечты героя о счастье и любви, и потребность в опоре, защите (отсюда скала и зонтик), и указание на идеально-утопический характер подобных надежд (золоченые фигурки), и даже скрытая опасность (на головы другой, реальной пары влюбленных обрушится золоченый окорок, висевший у входа в колбасную лавку). Вода выступает в своем субстанциальном, животворящем, эротическом, оплодотворяющем качестве. Показательно, что один и тот же предмет (зонтик) служит одновременно источником воды и защитой от нее, осуществляя своеобразный водный круговорот – аналог природного и вновь напоминающая об амбивалентности водной стихии.

Выполняет вода и естественную функцию очищения, при этом акцентируется ее витальная, живительная сила, противодействующая смерти. После «поклонения мощам» ученики долго моют губы: «они от мощей, нам казалось, распухли, и с них не смывался какой-то отвратительный вкус» [3:175].

На последней странице романа вооружившийся очками герой по-новому воспринимает мир и, конечно же, не может не подойти к реке. Одно из последних его визуальных впечатлений – голый человек, бегущий к воде, – вновь вводит мотивы воды и обнажения: «Быстро сбросив с себя все, коричневый, он остался в одной круглой шляпочке и побежал в ней к воде» [3:184]. Переключаясь с начальными строками книги, где упоминались «коричневые голые индейцы с перьями на голове» на мокрых вывесках [3:111], эти мотивы создают рамку романного повествования. Вода способна изменить представление о человеке, обнажить его подлинную сущность: «На взморье, очутясь без штанов и без курток, в воде, все вдруг стали другими, чем были в училище. С этого дня я иначе стал думать о них» [3:175]. Это особенно важно для героя, находящегося на пороге новой жизни, пытающегося самоопределиться и самореализоваться, обрести способность воспринимать истинную сущность явлений. Активизация архетипических символов и представлений играет в этом процессе не последнюю роль.

Для Добычина важен скорее субстанциальный статус, чем конкретная ипостась воды. Это позволяет уподоблять и уравнивать разномасштабные явления: «Я представил себе “Графскую пристань” – колонны и статуи и ступени к воде»; «В особенности нам понравилась ванная комната с окнами в куполе. В ванну надо было сходить по ступеням» [3:153, 159] («Город Эн»). Путь к воде – спуск вниз, нисхождение, допускающее, как мы видели, различные толкования, – в контексте романа обозначает прежде всего приобщение к первоосновам, сущность которых не зависит ни от изменения их формальной оболочки, ни от эволюции воспринимающего субъекта.

Как видим, система водных мотивов и водная символика в прозе Добычина представлены едва ли не исчерпывающим образом. В культурной традиции вода нередко интерпретируется в качестве символа бессознательного [12:109] (ср. *aqua regmanens* как внутреннее, потайное начало человека, символ дна души [13:232, 243, 307, 319]). Однако к творчеству Добычина можно применить известное выражение из Книги Иова, буквализируя его метафору: «объяли меня воды до души моей» – до души, но не дальше. У такого предельно «закрытого», «потаенного» человека и писателя, как Добычин, даже повествование от первого лица не предполагает исповедальности. Внутренний мир его героев, как правило, скрыт от читателя, как и «дно души» автора. Водная символика практически не касается проявлений душевной жизни. Соответствие между жизнью природы или природными образами и психической сферой человека внешне почти не обнаруживается и сознанием героя не отмечается. Стихия воды оказывается важнее для макро-, а не для микрокосмоса. Человек сосуществует с водной средой, как и с другими тремя стихиями, но вода ближе, органичнее для него, вероятно, в силу своей многогранности, универсальности, амбивалентности и изменчивости. В добычинском мире вода, как *aqua regmanens*, «соединяет враждебные друг другу элементы в единое целое» [13:29], «вода – своею символиккой – может связать собою все» [1:209] – верх и низ, небо и землю, жизнь и смерть, вечность и мгновение, святое и грешное, свет и тьму, явь и мечту, сознание и подсознание. Не случайно традиционный морской (речной) комплекс – море, волны, берег, дно, небо [9:577] – непременно дополняется мотивом связи берегов или воды и берега, переправы (паром, плот, лодка, пароход, мост и т.п.), обозначающим цельность и целостность мира.

Связность и целостность, как будто призванные компенсировать дискретность и разъединенность, поддерживаются и еще одним важным свойством воды – ее отражательной способностью.

Мотив зеркального отражения приобретает самостоятельное значение, оборачиваясь одним из ведущих конструктивных принципов добычинской вселенной.

2. Репрезентации принципа зеркальности

«Двойники» и «нарциссы»

Среди немногочисленных сохранившихся рисунков Л. Добычина есть набросок под названием «Старая дева перед зеркалом», датированный 1925 годом. К тому времени были написаны рассказы «Тимофеев», «Кукуева», «Нинон», «Евдокия», «Письмо» («Козлова»), «Встречи с Лиз». В каждом из этих рассказов (кроме первого) присутствует мотив отражения в различных вариациях. При переработке «Тимофеева» в «Тетку», а затем в «Прощание» автор также ввел два «зеркальных» эпизода: один из героев смотрит в зеркало, другой видит свое отражение в лакированной конторке. В более поздних текстах данный мотив становится практически «общим местом», что подтверждает его значение для добычинского мирообраза.

По мнению В. Эйдиновой, мотив зеркала репрезентует «вторичность “живого” в сравнении с “предметным”», «структуру отраженной жизни человека» [21:104,105], воплощая господствующий в прозе Добычина «принцип штампа, шаблона, стереотипа» [21:103]. Исследовательница выделяет мотив зеркала в его буквальном виде и косвенные «зеркальные» мотивы (различные варианты отражений), однако ни функционально, ни семантически их не разграничивает. Е. Радицева усматривает в доминировании зеркального мотива типологическое сходство с барочным принципом мироздания. Однако барочная трактовка зеркала как символа универсальной связи всех явлений применительно к Добычину получает неожиданное развитие: это прежде всего «связь Библейской истории и настоящего, человека и Бога» [16:129]. Создается впечатление, что речь идет о другом авторе: прозе Добычина подобная проблематика просто внеположна. При анализе столь отдаленных (и хронологически, и генетически) художественных явлений, как барокко и литература XX века, речь может идти о сходстве в «форме содержания», но не в его «субстанции» [18:120]. Добычинская «зеркальность» имеет, на наш взгляд, более разнообразную и сложную семантику.

Уже простой статистический подсчет оказывается достаточно впечатляющим: из 23 рассказов писателя мотив *зеркала* /

зеркальности / отражения присутствует в 20. Это своего рода «добычинский шаблон», но весьма продуктивный. «Зеркала» Добычина многочисленны и многообразны: обычное зеркало во всех возможных вариантах (карманное зеркальце, зеркало «в рост» человека, осколок зеркала), водная гладь, зеркалоподобные предметы: зеркальные кресты и шары, окна, мраморные стены, полированные столбы, лаковые столы, лоснящиеся скамейки, а также разные виды «двойников» и другие проявления симметрии.

Простейший вариант «зеркального» мотива – человек, смотрящийся в зеркало. В мире Добычина это в равной степени женское и мужское занятие: для персонажей важен взгляд на себя со стороны как подтверждение своей состоятельности и безупречности внешнего облика («Оглядывая друг друга, расхаживали по залу, мимоходом взглядывали в зеркало» [5:65] («Савкина»); «Ерыгин взял с комода зеркальце, поднес к окну и посмотрелся: белая рубашка с открытым воротом была к лицу» [5:69] («Ерыгин»); «Он, бравый, <...> стоял перед зеркалом и протирал стетоскоп» [5:78] («Дориан Грей»); «Взглядывая в зеркальце, положенное в стол, она закусывала» [5:99] («Портрет»)). Для женщин зеркало может стать причиной огорчений и беспокойства: «Сорокина смотрелась в зеркало: под глазами начинало морщиться» [5:78] («Дориан Грей»). Мужской взгляд в зеркало чаще всего оказывается проявлением эгоистических-нарциссических наклонностей («Ерыгин», «Кукуева», «Лекпом»). Правда, ни один из героев-мужчин не оказывается самодостаточным: им необходимо признание и восхищенное внимание окружающих. На эту особенность нарциссизма нового времени обратил внимание Ю. Левин, анализируя зеркальные мотивы у В. Набокова: «Нарцисс влюблен в свое отражение; он нуждается лишь в себе – и единственном зеркале; его трагедия – в невозможности слияния в акте любви со своим призрачным двойником. Он не озабочен ни умножением числа своих отражений, ни их увековечением.<...> Современный нарцисс экстенсифицирует и “этернизирует” влечения древнего: ему нужно обставить себя как можно большим числом зеркал и, по возможности, увековечить свои отражения в них, – причем этими зеркалами должны быть другие люди, и эти другие нужны лишь как зеркала» [7:21-22].

В минималистской прозе Добычина экстенсификация, подобная набоковской, невозможна, однако суть «современного нарциссизма» передана им точно. Таков фельдшер, гордо именующий себя «лекпомом» (рассказ «Лекпом»): сойдя с поезда на незнакомой станции, где его должны встретить, он первым делом вытаскивает зеркальце, а затем оглядывается по сторонам.

Очаровывая провинциалку рассказами о городской жизни, этот герой «заливался <...> и сам же заслушивался» [5:84], не замечая того, что молоденькая телеграфистка, озабоченная болезнью матери и сама нездоровая, оказывается не слишком благодарной слушательницей.

В рассказе «Кукуева» о зеркале прямо не упоминается, однако герой, зашедший домой перекусить, не забывает напудриться (надо думать, перед зеркалом). Эгоцентричный Жорж воспринимает явления внешнего мира только в соотносительности с собой: «У него мускулы как тряпки. Хотите посмотреть, какие у меня? <...> А я сегодня отчистил Костина <...> А эта, кажется, со мной не прочь...» [5:333]. Зеркальный мотив в этом рассказе возникает трижды. Первое отражение воссоздает земной мир и, хотя героиня «в кадре» еще не появилась, сопровождается сравнением из женского кругозора: «В воде была гора с садами и церквами, расплывчатая, словно вышитая шерстью по канве» [5:333]. Второе отражение («В лоске скамеек отражалась краснота заката»), соединяющее землю и небо, передает, вероятнее всего, видение повествователя, поскольку Шурочка глядит только на входящих, поджидая своего избранника, а Жоржу такого рода подробности вряд ли интересны. «Краснота заката» объединяет красный – цвет крови – с семантикой конца. «Лоск скамеек» отобразится в «лакированном кресте» – распятии, к которому подведет Шурочка недоумевающего Жоржа. Предварением сцены в церкви станет третье отражение: «Из воды смотрело небо с облаками» [5:333]. В этом троекратном повторе прослеживается достаточно четкая логика: отражаемое воспроизводит движение вверх, по вертикали, передавая душевные устремления влюбленной Шурочки. Переступив порог церкви, герои попадают в сакральный мир, созвучный чувствам Шурочки, но не Жоржа: «Господь висел на лакированном кресте. Иоанн и Мария стояли.

– Так бы и я стояла, – прошептала Шурочка.

– Около меня?» [5:334].

Интересно сопоставить, как используются аналогичные (первое и второе) «отражения» в рассказе «Встречи с Лиз», куда Добычин перенес эти «украшения» из неопубликованной «Кукуевой». Известие о гибели Лиз предваряют три зеркальных мотива. В очередной раз упустивший Лиз Кукин сопровождает бабушку Александриху: «Возвращались вместе <...> и белесым отражением мелькали в черных окошках» [5:59]. Черные окошки, как открытая дверь церкви в «Кукуевой», обозначают границу иного мира, только это не мир духовности, а мир небытия, антимир, темное зазеркалье. Черный цвет в рассказе – цвет Фишкиной, двойника-антипода

Лиз и ее «соперницы». Черный галстучек Кукина маркирует его еще не осознанную принадлежность этому миру.

Далее следует упоминание об увиденной свадьбе, которую героиней истолковывает как хорошее предзнаменование, а автор обрамляет слегка видоизмененными фразами из «Кукуевой»: «В лоске скамеек отсвечивалась краснота заката» и «В воде расплывчато, как пейзаж на диванной подушке, зеленелась гора с церквами» [5:59]. Иная последовательность отражений передает обратное по сравнению с «Кукуевой» направление движения: не снизу вверх, а сверху вниз. Последнее сравнение обозначает ту стихию, которая станет причиной смерти Лиз, а церкви напоминают о соборе святого Евпла, где свадьбу вскоре сменит похоронная процессия.

Усложняется подтекстная семантика зеркального мотива и в рассказе «Хиромантия». На первый взгляд, его герой представляет собой уже знакомый нам нарциссический мужской тип. Он как будто бы вполне доволен собой, выглядит весьма удачливым и наслаждается жизнью: «Петров с наслаждением вдохнул продушенный воздух», «он благоухал», «Петров смеялся», «пел мысленно Петров, ликуя», «похотел Петров» [5:90]. Однако этот персонаж живет в мире предвестий и предсказаний, отыскивая скрытый смысл в самых обычных фразах и случайных совпадениях: «Я успел, – посмеялся Петров и подумал, что это к хорошему»; «Он задумался: она не согласилась – предзнаменование, пожалуй, неблагоприятное» [5:90]. Между благоприятным и неблагоприятным предзнаменованиями вновь оказывается эпизод с зеркалом. Дочитав «Хиромантию», с помощью которой герой надеется добиться благосклонности Маргариты Титовны, он «присел к зеркальцу и вспомнил стишки, которые когда-то разучивал в школе:

исполнен долг, завещанный от бога
мне, грешному» [5:90].

В контексте рассказа зеркальце вызывает в памяти святочные гаданья: действие происходит в канун Рождества и герой, похоже, строит matrimониальные планы. Возможна аналогия и с мачехой из пушкинской «Сказки о мертвой царевне»: Петров точно так же любит себя и явно ждет от зеркальца подтверждения собственной неотразимости. В то же время припомнившиеся герою слова престарелого Пимена-летописца в новом контексте не только могут быть соотнесены с древнейшими библейскими заповедями («И сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь», «Оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей» (Быт. 1, 28; 2, 24)), но и содержат скрытый намек на возраст «жениха», подтверждаемый портретными деталями: усы

и борода, покрытые инеем (возможно, и с проседью), очки. Сюжет сказки не сулит герою исполнения желаний: царевна, как известно, отказала сразу семерым воздыхателям. Отношение Маргариты Титовны также оставляет желать лучшего: «Как всегда, она шмыгнет в другую комнату, мать будет ее звать, она придет, зевая и раскачиваясь, и состроит кислую гримасу» [5:90]. Свои надежды герой связывает с хиромантией. Роль волшебного зеркала должна сыграть ладонь: «Не смущаясь, он задержит ее руку, повернет ладонью вверх, прочтет, что было и что будет, кого надо избегать. Она заслушается...» [5:90]. Однако желаемое вряд ли окажется действительным: как и полагается в сказках, волшебное зеркало показывает, «что происходит с интересующим смотрящего героем в ином мире» [7:38]. В реальной жизни мечты героя неосуществимы, и не случайно в его финальных жестах, несмотря на командный тон, чувствуются неуверенность и смущение: «Билет, – потребовал он, посучил усы и тронул бороду и хиромантию, выглядывающую из кармана» [5:91].

Приуроченность действия к Рождеству позволяет рассматривать «Хиромантию» как трагедийную версию рождественского (святочного) рассказа об устроенной на святках женитьбе. Рождественского чуда сближения и воссоединения людей не происходит, возлюбленные не встречаются, чудесные перемены в судьбах героев вряд ли возможны. «Приспосабливается» к этому сюжету и функция зеркала как окна в иной мир. Перед зеркальцем герою вспоминает стихи «из детства», что косвенно связано с рождественской тематикой: «Рождество всегда пробуждало в человеке потребность обращения мыслями в прошлое, особенно в детство, которое вспоминалось как время полного благополучия и счастья, противопоставленное тому, что он переживает в настоящее время. Отсюда и мотив “воспоминания”, служивший своеобразной компенсацией “чуда” – его замены» [6:206].

Однако в рассказе Добычина детство отнюдь не становится синонимом «золотого века», напротив, всплывшие из детской памяти строки содержат неутешительный для героя намек. Кроме того, Добычин «переворачивает» и традиционный сюжет «зеркального» святочного гаданья: о суженом положено мечтать и гадать девушке, здесь же в аналогичной роли оказывается немолодой мужчина, которому иронически приписан «феминный» жест: «пел <...>, ликуя и покачивая станом» [5:90]. Старомодный оборот представляет героя как человека из прошлого, недаром он достигает полного взаимопонимания с матерью девушки. Даже их эмоциональные реакции симметричны: «посочувствовала» – «вздыхнул», «посмеялась» – «похохотал». В отношениях с Маргаритой симметрия от-

ражений отсутствует: избранница вовсе не собирается стать зеркалом его души, да и сам Петров верно отразить ее внутренний мир не способен. Следуя веяниям времени, барышня вместо всенощной отправляется в «показательный музей “Наука” с отделениями гинекологии, минералогии и Сакко и Ванцетти» [5:90], снизивший цены ради праздника. Запотевшие очки, которые последовавший за ней герой протирает при входе в музей, напоминают о фразе из предыдущего абзаца: «Церкви с тусклыми окошками смотрели на луну». Это небесное светило становится аналогом героини, в обозримом сюжете недостижимой для неудачливого поклонника: «Высокая луна плыла в зеленом круге»; «Маргариты Титовны не оказалось дома» [5:90].

Рассказ «Козлова» может служить любопытной иллюстрацией к теоретической дискуссии о зеркальном энантиоморфизме (свойстве зеркала менять местами правое и левое). У. Эко в своем известном эссе «Зеркала», впервые опубликованном в 1986 году, отрицал энантиоморфизм зеркального отражения, настаивая на жесткой связи образа и объекта, их абсолютном совпадении: «Сами по себе зеркала ничего не обращают и не переворачивают. Зеркало отражает правую сторону именно справа, а левую – слева. <...> Трудности с определением правого и левого возникают только когда мы антропоморфизируем отражение, когда начинаем соображать, где находились бы левая и правая стороны, если бы виртуальный образ был реальным объектом» [10:221]. Авторы сборника «Зеркало. Семиотика зеркальности» (Тарту, 1988), рассматривая зеркало как семиотический объект, истолковывали зеркальные эффекты, в том числе мену правого и левого, как «знаки других организаций»: «зеркало в большинстве случаев выступает как граница семиотической организации и граница между “нашим” и “чужим” мирами» [7:4]. Как справедливо отмечают позднейшие комментаторы, «речь идет не о взаимоисключающих подходах при изучении одного предмета, но о исследовании различных предметов», поскольку «зеркало и зеркальный образ – не одно и то же» [10:242].

Рассказ Добычина как будто совмещает оба подхода. Его героиня вспоминает о своей дружбе с уехавшим в «прекрасную Францию» мосье Пуэнкарэ. В ее памяти всплывают «зеркальные» сцены: «Он берет за шляпу, Козлова встает, и они отражаются в зеркале: он, аккуратненький, седенький, раскланивается, она – прямая, в длинном платье; пальцы левой руки в пальцах правой, тонкий нос немного наискось, на узких губах – старомодная улыбка» [5:51]. Зеркало в этом случае выступает как «модель памяти» [7:17], сохраняя однажды отразившийся в нем образ. Тема памяти – центральная тема рассказа – подкрепляется

мотивами сна (одной из разновидностей отражений) и кладбища. Сновидческая и реальная действительность оказываются зеркально обратимыми, а граница между ними – проницаемой. В реплике героини («Так и вы, мосье, забудете нас, как сон») сном названа реальность, для «старомодной» Козловой неприемлемая. Во сне же она получает обещанную при отъезде «хартию» от мосье, в которой он намекает на возвращение к прежней жизни. Этот сон воспринимается героиней как вещий, пророческий: «Недолго мучиться, – радостно думала Козлова» [5:53]. Связь с прошлым знаменует собою и кладбище, в описании которого также присутствуют зеркальные мотивы: «В зеркальных крестах горело солнце. <...> Рябины с красными кистями напоминали Козловой земляничные букетики. Она остановилась, наклонила набок голову и, держа левую руку в правой, картинно любовалась» [5:54]. Как видим, отражение в зеркале и «реальная» поза героини идентичны (энантиоморфизм отсутствует), причем в сюжетной последовательности именно отражение оказывается первичным. Тем самым подчеркиваются, с одной стороны, приоритеты героини, с другой – зыбкость, непрочность ее нынешнего положения. Ведь даже школа, в которой мосье Пуэнкарэ учил французскому, теперь носит «двойное» революционное имя Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Героиня «укрепляется» в мире только за счет отраженного прошлого, воспоминаний, «следов» прошлой жизни (прежние моды, приложения к «Ниве», коробочка с фиалками, которые она сама нарисовала, «когда была молоденькой»). Такое понимание феномена отражения оказывается сродни размышлениям современного философа: «Я живу, существую, пока отражаюсь, пока узнаю собственные следы в предметном и телесном окружении, самом близком и самом далеком, пока нахожу знаки своего прошлого присутствия в самых отчужденных от меня формах существования» [14:171].

Неуверенные в себе, непрочно укорененные в жизни и в социуме добычинские персонажи нуждаются в собственных отражениях, используя самоудвоение как своего рода поддержку, жизненную опору. Герой рассказа «Прощание» собирается уехать из голодной столицы к тетке в провинцию, но никак не может принять окончательное решение. Отражение в зеркале становится его единственным советчиком: «Делать было нечего. Кунст спал, смотрелся в зеркало, ел выдачу» [5:49].

Аналогом зеркального мотива, его «литературным адекватом» [9:157] является мотив двойника. В рассказе «Нинон», где действие происходит в доме покойницы с завешанными зеркалами, две старухи, встретившиеся после сорокалетней разлуки,

объясняются друг другу в неугасшей любви. Видя перед собой только любимый объект и фетишизируя его, героини абсолютно отрешаются от объективной реальности, взаимоотражаясь в ходе диалога: «Они тихонько смеялись беззубыми ртами, и своими страшными коричнево-лиловыми руками Барб нежно гладила страшные ручки Мари и мутными белесыми глазами глядела в ее мутные белесые глаза. – Ты все такая же хорошенькая, Барб... – И ты, Мари...» [5:336].

Персонажи рассказа «Евдокия» также постоянно ищут и находят двойников, существуют в мире отражений. Соположение этих пар нередко передает авторскую иронию. Первый «дует» рассказа – две Анны – тут же дополняется вторым:

« – А где же ваша Цодельхен?

– Вот она, гуляет с Эльзом, – смотрите, какие это есть веселы две собачки» [5:339].

Водное зеркало, отражающее закат, наводит персонажей на размышления о человеческом единении, только родственные души каждый выбирает по себе: «Они обернулись и посмотрели на двойной красный овал лежащего на поверхности речки солнца: – Катерина Александровна, зрелище этих двух солнц не говорит ли вам о двух братствах: святого Александра и святой Евдокии?.. – Но Катерина Александровна думала не о двух братствах, а о двух дамах: величественные, в светлых платьях, розоватых от вечерних лучей, они смотрят с горы и, растроганные, обмениваются отборными фразами...» [5:350]. Однако мечты Катерины Александровны о сближении с «изысканной» графиней (кстати, тоже Анной) так же смешны и нелепы, как попытка заменить речку Елдыжку благородным «двойником», переименовав ее в реку святой Евдокии.

В последней главке рассказа мотив отражения наполняется новым содержанием. В роли зеркала выступает небо: «На небе было много звездочки, я голову подняла и смотрела <...> Тогда я замечала там один цветок – как раз как моя брошка, эта маленькая ромашечка, которую мне Карльхен привез из Риги... И я была счастливая и думала, что это есть душа от моей брошки, стояла и смеялась» [5:351]. Трогательное воспоминание о покойном муже героиня дополняет сообщением о смерти одной из собачек, что заставляет собеседницу тут же вспомнить и о второй: «Сегодня Цодельхен, завтра – Эльза, а там... – Она замолчала и подняла глаза на серенькое небо» [5:351–352]. Двойничество, парность теперь предстают как свойства природного мира: «Два узких желтых листика висели на красно-коричневой ветке», «Обрыв на другом берегу был желто-красный...» [5:352–353].

Последняя персонажная пара рассказа вначале представлена в нерасторжимом единстве: «Гаврилова и ее дачница дочистили крыжовник <...>. Вытерли шпильки и воткнули их на место, в волосы. Сполоснули руки, разулись, повязали головы, поставили самовар и спустились под откос – купаться». Авторский взгляд фиксирует последние мгновения счастья и единения: «Наплавались и, с счастливыми лицами, скрестив руки, тихо стояли в воде» [5:353]. Идиллию разрушает сообщение о начале войны. «Дуэт» распадается. В последнем «кадре» рассказа человек наг, одинок, слаб и беспомощен перед надвигающейся опасностью: «Она одна стояла над водой... Трясущимися руками завязывала тесемки и застегивала крючки» [5:353]. Символична попытка героини «завязать» и «застегнуть», то есть восстановить разрушенные связи (тесемки и крючки предполагают пары). Так мотив отражения/удвоения становится воплощением закона всеобщей связности, не позволяющего миру превратиться в хаос. Важную роль играет здесь и женское начало, которое, как показывает автор, может быть разрушительным, но в природе своей таит все же созидание. Недаром в финальной сцене участвует женщина, а действие разворачивается над водой – женской, материнской стихией, отражающей все сущее и воспроизводящей зеркальные отражения как элементы однажды ею порожденного мира.

В романе «Город Эн», где ведущую роль играет визуальный комплекс (мотивы видения, наблюдения, подглядывания, прозрения и т.п.), на первый план выдвигается проблема верного/неверного отражения. В субъективных представлениях героя то и дело возникают разнообразные двойники-уподобления: дама, похожая на картинку «Чичиков»; фельдшер, напоминающий портрет Ницше; Серж и «страшный мальчик»; Вася Стрижкин и любимый ученик Христа Иоанн; Тусенька и Сикстинская мадонна. Достоверность подобных характеристик подрывается сообщением о близорукости рассказчика. Герою (а с ним и читателю) так и не удается узнать, был ли Серж тем напугавшим его озорником и похожа ли Тусенька в самом деле на мадонну.

Ситуация «герой перед зеркалом» еще более наглядно демонстрирует несовпадение отражения и отражаемого. В середине 1920-х годов над этой проблемой размышлял М. Бахтин: «Мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем» [2:34]. Примечательно, что на рисунке Добычина, о котором мы упоминали в начале раздела, в зеркале нет отражения, лишь некий неясный блик. Этот мотив пустого зеркала, с одной стороны, может рассматриваться как ироническое (с учетом вы-

бора героини) перефразирование романтической ситуации утраты своего отражения, с другой – характеризует особенности сознания и самосознания человека XX века («растворение», «раздробление» субъекта, невозможность самоидентификации и т.п.).

Примеры из добычинского романа как будто иллюстрируют рассуждения Бахтина об ориентации на «возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому» [2:34]. Итоговая мысль Бахтина – «Я не один, когда я смотрю на себя в зеркало, я одержим чужой душой» [2:35] – близка идейной концепции «Города Эн», ядром которой оказывается проблема взаимоотношений «я» и «другого» («других») (следует подчеркнуть типологический характер данных сближений). Роль зеркала при этом играет чужое видение, «оптика» других людей («...даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вневходимости и благодаря тому, что они другие» [2:353]). Так, добычинский герой-рассказчик постоянно видит или представляет себя в зеркале чужого видения: «...я старался не попадаться знакомым маман на глаза. Мне казалось, что, взглянув на меня, они думают: – Черствый! Это он оскорбляет свою бедную мать» [5:170].

Мать и сын противостоят друг другу прежде всего в отношении к «другому», чужому мнению. Для героини это мнение первоначально, мальчик же по мере взросления старается освободиться от его диктата, преодолеть «избыток другого» [1:71]. Вот как описана маман, собирающаяся к знакомым встречать Новый год: «Завитая и необыкновенно причесанная, она прямо стояла у зеркала. Две свечи освещали ее» [5:115]. Заметим, что Добычин не описывает отражение в зеркале, но подчеркивает необычность, неестественность позы и внешности героини. Ориентация на чужую оценку здесь очевидна, равно как и подмеченное Бахтиным особое выражение, «которое мы желали бы видеть на своем лице, опять, конечно, не для себя, а для другого: ведь мы всегда почти несколько позируем перед зеркалом, придавая себе то или иное представляющееся нам существенным и желательным выражение» [2:35]. Упоминание о новогодней ночи и стоящих перед зеркалом свечах, а также произнесенная чуть позже реплика маман «я полна была светлых предчувствий» [5:116] вызывают ассоциации со святочным гаданием. Будущее, однако, так же далеко от предвкушаемого счастья, как отраженный в зеркале праздничный облик героини от ее обычной сущности.

В другом эпизоде центральной фигурой становится сам рассказчик:

«– Серж любит публичность, – сказал я себе и приподнял перед зеркалом брови» [5:169]. Речь идет об откровенном «романе» Сержа с Ольгой Кусковой, который поощряет его мать. Рассказчик же тщательно скрывает свои интимные переживания от маман и боится, «что она вдруг решится и начнет говорить что-нибудь из “Опасного возраста”» [5:169]. Поэтому на всякий случай он «примеряет» перед зеркалом одну из возможных защитных реакций на подобного рода сообщение – удивление или недоумение, рассчитанные на «другого». Функции зеркала в этих сценах совпадают: оно отражает нетождественность зеркальной копии и оригинала в его подлинности. Окончательным развенчанием зеркальности можно считать поведение подростков на реке: «Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба» [5:158]. В сущностном плане зеркальное отражение оказывается неким симулякром: «это дутый, фиктивный продукт, замутняющий оптическую чистоту бытия» [2:34]. Поэтому зеркальные мотивы «Города Эн» можно рассматривать как необходимую составляющую того, по выражению Бахтина, «оптического подлога» [2:34], который и образует «пуант» романного сюжета – обретение героем нового, верного (с его точки зрения) видения.

Таким образом, в добычинской модели мира зеркальность оказывается одной из амбивалентных характеристик: это органическое свойство реальности, форма ее существования, и вместе с тем порождение героинной субъективности; проявление закона всеобщей связности и отражение вторичности, неоригинальности как субъекта, так и объекта; способ постижения мира и свидетельство его непознаваемости.

*Аматор от соцреализма, или искусство как отражение
(«Ерыгин»)*

В миметической эстетике реализма вопрос о соотношении искусства и действительности напрямую связывался с проблемой отражения. Литературное творчество неоднократно вызывало «зеркальные» ассоциации – достаточно вспомнить гоголевское определение комедии как зеркала общественной жизни или эпиграф к «Ревизору» («На зеркало неча пенять...»), не говоря уж о знаменитом «зеркале русской революции». Эпоха модернизма успешно дискредитировала принцип отражения как основу искусства, в своем отрицании нередко уравнивая реализм с натурализмом. «Частное мнение» по этому вопросу выразил и Добычин

– как всегда, без прямых деклараций, используя возможности художественного текста.

Природа добычинского таланта была такова, что писатель постоянно использовал в своем творчестве жизненные впечатления. Это один из самых «документальных» авторов послереволюционного десятилетия. Точность и достоверность его описаний отмечалась многими критиками [5:28]. В. Бахтин отнес Добычина к тем писателям, «которые, на первый взгляд, лишены особой творческой фантазии и пишут лишь о том, что видят прямо перед собой». Однако, как справедливо отметил исследователь, «действительные факты <...> отобраны писателем из бесконечного числа возможных, они komponуются, сочетаются друг с другом в точном соответствии с авторской мыслью и не повторяют, не копируют тот мир, который он наблюдал и в котором жил» [5:30]; «он почти все пр и д у м а л – подчинил своей концепции жизни, подчинил своему одиночеству, своей непонятности для других людей» [5:29]. В. Эйдинова обращает внимание на то, что Добычин в письмах «всегда говорит не об изображении (или отражении) жизни в его рассказах и романе, – а о ее **сочинительстве**» [20:88]. Раскрывая «пересозидающий и созидающий характер таланта Добычина», исследовательница приходит к выводу, что «живая», «биографическая» личность художника стала не столько фактической, сколько стилистической основой его творчества, законом которого «предстает закон тождества (однотипности, серийности, стереотипа), сопровождаемый тончайшей и печальной иронией по отношению к реальности» [20:90–91].

Нам представляется, что важный материал для характеристики творческой личности Добычина и его понимания художественного творчества может дать рассказ «Ерыгин» (1924) – единственное произведение писателя, где изображен «творческий процесс», пусть в сниженном, пародийном виде. Герой рассказа – провинциальный обыватель, пытающийся приспособиться к новым порядкам и найти свою выгоду. Мать и приятели предлагают ему поступить на бухгалтерские курсы, но герой видит себя писателем. Ни талантом, ни образованием он не обременен, зато великолепно чувствует конъюнктуру. Замечательно, что за десять лет до I Всесоюзного съезда советских писателей, давшего каноническое определение социалистического реализма, Добычин пародийно воплотил его основные характеристики в конспективно изложенных «шедеврах» своего героя, которые вполне отвечают известному определению А. Синявского: «Это полуклассическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма» [17:457].

В исходной формулировке «социалистический реализм <...> требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся в духе социализма» [11:712]. «Правдивость», как известно, обозначала следование социальному заказу и нормативность, поэтому Ерыгин сочиняет истории на заданную тематику: «из жизни Красной Армии или ответственных работников» [5:71]. «Революционное развитие» отражено в четкой поляризации, разделении мира на две враждующие силы: «друзья и враги, они и мы, красное и белое, положительные и отрицательные герои» [4:245]. Поборники новой власти представляют в первом рассказе Ерыгина наддив Красной Армии и спасающая его Настя, врагов – белые бандиты. Во втором рассказе ответственный работник товарищ Ленинградов противостоит контрреволюционной группе, состоящей из архиерея, нэпманши и интеллигентки Гадовой. «Говорящая» фамилия заставляет вспомнить о нормативной поэтике классицизма и его одноплановых героях, с самого начала проявленных в своем основном качестве (на близость соцреализма классицизму первым обратил внимание А. Синявский [17]). В истории о Ленинградове противостояние «мы – они» приобретает особую отчетливость, причем изображение врага предваряет последующие этапы развития этого образа в поэтике соцреализма: «Враг стал частью общего этикета <...> Он уже давно не рисовался плакатно <...>, а должен был предстать перед читателем коварным, непременно замаскированным, скрытым» [4:245]. Соблюдена ключевая триада нового искусства «идейность – классовость – партийность»: перевоспитавшаяся крестьянка Настя выбрасывает из избы иконы и записывается в РКП (б), раскрывший заговор товарищ Ленинградов мужественно преодолевает свою любовь к коварной интеллигентке, примкнувшей к контрреволюционерам (заметим, что герой-интеллигент в произведениях, отвечавших социальному заказу, нередко отличался именно «внутренней готовностью к предательству» [19:318]).

Дополняют спектр нормативных «предписаний» исторический оптимизм (все враги побеждены) и социалистический гуманизм: «суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: Советская власть не мстит» [5:72]. Соответствуют опусы Ерыгина и таким требованиям соцреалистического канона, как доступность, ориентация на нового читателя и актуальность тематики, подразумевающая обращение к недавнему прошлому и современности [19:316].

Фамилия «ответственного работника» более чем актуальна – напомним, что рассказ написан в 1924 году, то есть почти сразу после переименования Петрограда. Выбор фамилии героя отражает и чрезмерную поспешность Ерыгина, желающего угодить новой власти, и его умственное и творческое «недомыслие». Желание использовать «революционное» имя города вытесняет здравый смысл, и товарищ Ленинградов обнаруживает свою фантомную природу: ведь реальный человек мог получить такую фамилию только взамен предыдущей, что, хотя и было модно, само по себе выглядело подозрительным. Предугадана «автором» и еще одна особенность «новой» литературы: «изнутри», углубленно может быть изображен только положительный герой [19:318]. Ерыгинский «товарищ Ленинградов» задумывается («В чем дело?») и в конце концов «мужественно преодолевает» свою любовь. Образ врага, напротив, овнешнен, лишен каких бы то ни было признаков внутренней жизни.

«Ерыгин» пародирует не только становящийся соцреалистический канон. Создается впечатление, что Добычин в своеобразной латентной форме «высказался» по целому ряду злободневных проблем своего времени, связанных с осмыслением природы и задач художественного творчества. В их числе можно назвать вопрос о политической и классовой ангажированности художника, в решении которого полярные позиции определяли «Пролеткульт» и «Серапионовы братья»; сформулированную ЛЕФом теорию «социального заказа»; выдвинутую А. Толстым программу «монументального реализма», с ее задачей «в грандиозном напряжении создавать тип большого человека» [8:189]. Описание творческого процесса Ерыгина отвечает «телеогенетическому» методу, основанному в 1920-х годах Н. Пиксановым [12] и положившему начало изучению творческой истории произведений («следуя» Н. Пиксанову, Добычин демонстрирует влияние на ерыгинское творение ближайших, современных ему жизненных фактов-впечатлений). Поскольку сведения о круге чтения Добычина крайне скудны, нельзя с уверенностью говорить о том, что он был в курсе всех современных ему литературных дискуссий. Тем любопытнее встречать как будто отзвуки этих дискуссий в добычинских текстах, подтверждающие, что их автор чутко ощущал веяния времени.

Герой рассказа представляет собой пародию на писателя, который может «творить» только по жизненным наблюдениям. А. Толстой в статье 1924 года «Задачи литературы» охарактеризовал процесс художественного творчества как экстатический порыв, предваренный жизненными впечатлениями: «Художник

собирает разбросанные куски жизни <...>. Наблюдательные щупальцы художника прикасаются ко множеству как бы бессмысленно разбросанных вещей. Затем в какую-то одну из минут глубокого волнения перед его взором встает единое целое: творческая идея; все предметы его наблюдения приобретают огромный смысл; волевым порывом он соединяет эти предметы в единое тело, цементируя их живой влагой своих пристрастий, оживляя огнем своей личности» [8:184]. Если сделать поправку на человеческое и творческое ничтожество Ерыгина, лишённого как личностного огня, так и способности к глубоким переживаниям, в остальном его творческий процесс развивается в точности «по А. Толстому».

Окружающая Ерыгина действительность не имеет ничего общего с теми требованиями «социального заказа», выполнение которых уже заслужило одобрение свыше («Настя» будет напечатана. Пишите...» [5:70]). «Писатель» переживает «творческий кризис»: «Ерыгин измучился: ничего из жизни Красной Армии или ответственных работников не приходило в голову» [5:71]. В памяти всплывает «постороннее, чего не нужно», – воспоминания детства о трех штучках мармелада, доставшихся ему просто так, как подарок от барыни, занимавшейся благотворительностью. «Отталкивание» этих воспоминаний приобретает двойной смысл. По наблюдениям М. Чудаковой, анализирувавшей литературный процесс послереволюционных десятилетий, «в дело замены “старой” России “новой” входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое – тема детства <...> в 20-е годы для многих оказалась запретной» [19:322]. Кроме того, «подарков» от новой власти ожидать не приходится, и пробивающийся в «попутчики» Ерыгин понимает, что награду нужно заслужить.

Выручают героя свободные ассоциации. «В какую-то из минут» (как писал А. Толстой) телега с сеном и исчерченный стебельками снег вызывают в памяти Ерыгина штрихи на песке летнего пляжа и марширующих под барабанную дробь пионеров. Это дает толчок «творческой мысли», и разрозненные наблюдения объединяются в долгожданный сюжет, претерпевая неожиданные метаморфозы. Безобидные епископ и Кукуиха превращаются в контрреволюционных архиерея и нэпманшу, соблазнительная Любовь Ивановна, играющая на рояле, – в интеллигентку Гадову, а ее безымянный гость, привязавший лошадь к палисаднику, – в товарища Ленинградова на вороном коне. Эротические фантазии Ерыгина («Вот, если бы поставить ведра, а самому – шасть к ней в окно!» [5:69]) в реальной действительности неосуществимы, поэтому в его творениях любовь либо не возникает, либо разрушается, а доминирующей

становится социально-политическая тематика. Гадова – литературный двойник столь возделенной для Ерыгина Любови Ивановны – терпит любовный крах, что вполне отвечает как классовому подходу, так и модному уже в то время фрейдистскому учению о сублимации неосуществленных сексуальных стремлений.

Сходный тип творчества, но уже без уничтожающей насмешки, несколькими годами позже опишет К. Вагинов в романе «Труды и дни Свистонова». Все «вещи» Свистонова возникают «из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [3:164]. Однако Свистонов, наделенный талантом художника, выступает в роли посредника между двумя мирами: «Искусство – это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. Литература более реальна, чем этот распадающийся ежеминутно мир <...> Литература по-настоящему и есть загробное существование» [3:182]. Вагиновский писатель оказывается «ловцом душ»: «Ему, откровенно говоря, не о чем было писать. Он просто брал человека и переводил его» [3:204]. В результате один из его героев переживает трагедию «потери себя» и превращается в «нечто вроде трупа», поскольку чувствует, что «все, что было в нем, у него похищено», «что другой человек за него прожил жизнь его, прожил жалко и презренно» [3:214–216]. Попав «в текст», человек обретает бессмертие, но взамен утрачивает свободу и собственное «я». «Труды и дни» завершаются откровенной условностью: переноса людей и реалии в роман, автор в конце концов сам «целиком перешел в свое произведение» [3:256].

Казалось бы, фигуры Ерыгина и Свистонова неслепотставимы. Бездарный «сочинитель» Добычина не в состоянии создать жизнеподобные образы, и его «творения» вовсе не претендуют на то, чтобы стать аналогом жизни или ее замещением, более реальным, чем сама жизнь. Однако смертоносная зеркальность вагиновского романа уже предварена в минималистской структуре добычинского текста.

В «Ерыгине» доведен, пожалуй, до апогея ведущий принцип добычинского творчества – принцип отражения-припоминания. Отражения столь органичны в структуре текста, что даже такой искушенный читатель, как К. Чуковский, «крестный отец» Добычина в литературе, не заметил одну из переключек и предложил сократить рассказ, начав его со второго абзаца. Автор ответил: «Первый абзац необходим. Там следы от волос на песке, в четвертой главе – следы от сена на снеге, оттого и написано: “что-то припомнилось”» [5:269]. Отражение у Добычина становится, почти по-ленински, универсальным свойством материи и сознания. Недаром рассказ начинается и заканчивается описа-

нием сходных деталей – следов, отпечатков. При этом прошлое налагается на современность, реальность сопрягается с иллюзией. Отражаемость нередко преобразуется в парность, удвоение. Произведение переполнено двойниками героев и предметов (две вазы, каждая в форме руки, держащей рог изобилия; косматый Захаров и гладкий Вахрамеев, оба «здоровенные, коротконогие, в полосатых нитяных фуфайках» [5:69]; кассирша Коровина и кассир Едренкин; та же Коровина в голубом капоте и дама в голубом, выглядывающая в окно каюты; милиционер, в глаза которому томно смотрит восковая дама в витрине парикмахерской; «мадмазель Вунш» в прошлом и настоящем; церковь, превращенная в клуб «Октябрь»; «красная» рота, шагающая из бани, и солдаты, уходящие на войну в 1914 году; отраженные в «творчестве» Ерыгина епископ и Кукуиха, Любовь Ивановна и верховой). Парой самому Ерыгину служит его отражение в зеркале.

Повторы могут быть многократными. Центральной темой рассказа является тема творчества, получающая самые неожиданные воплощения. Это, прежде всего, различные проявления «рукотворного», а также явные и скрытые репрезентации мотива руки: «китайцы показывали фокусы», «Любовь Ивановна <...> одной рукой ощупывала закрученный над лбом волосяной окоп, другой с грацией вертела пион», «Любовь Ивановна играла на рояле», «поблескивали вазы: розовый рог изобилия в золотой руке, голубой – в серебряной», «мать штопала, Ерыгин переписывал», «мать <...> засучила рукава – мыть тарелки» [5:69–70]. Нагнетание шаблонных словоупотреблений в четвертой главке («Захаров рисует Германию под пятой плана Дауэса», «социал-предатели потирают руки», «Империалистические хищники, терзающие Китай! Прочь грязно-кровавые руки от великого угнетенного народа!» [5:71–72]) подготавливает появление ерыгинского литературного «детища». При этом неожиданный иронический ответ получает начальный эпизод рассказа: поскольку творческий импульс был задан, по сути, ногой Ерыгина, оставившей след на песке, то и рассказ его оказывается написан как бы не рукой, а ногой. Повторяемость движений («сгибал и вытягивал») подчеркивает механичность, автоматизм подобного «творческого процесса», уподобляемого к тому же марширующим под треск барабана пионерам. Подлинное искусство представлено в рассказе Добычина безымянными музеями, которые посещают германские промышленники, и Двенадцатью Произведениями Мировой Живописи, висящими в кабинете товарища Генералова. Ерыгин дистанцирован даже от этого, растиражированного и упрощенного, лишенного красок культурного наследия (речь идет о черно-белых репродукциях

картин крупнейших художников мира, изданных в 1923 году тридцатитысячным тиражом): «Товарищ Генералов сел в кабинет, Ерыгин – за решетку» [5:69].

В системе повторов рассказа выделяется лейтмотив лошади, связанный с семантикой смерти. Этот мотив возникает четырежды, что заставляет вспомнить о четырех конях Апокалипсиса. Мотив пронизывает все «планы» рассказа: «реальный» (гость Любви Ивановны привязывает лошадь к палисаднику); воспоминания Ерыгина о детстве («Бродит лошадь»); литературный план (вороной конь товарища Ленинградова). Поскольку литературное творчество Ерыгина представляет собой обязательное, хотя и деформированное отражение реальности, особое значение приобретает эпизод, обозначающий границу между жизнью и литературой (далее следует текст второго вставного рассказа): «По брошенным вместо мостика конским костям Ерыгин перешел через ручей» [5:72]. Это третье по счету явление «конского» мотива порождает целый ряд ассоциаций. В древних религиозных представлениях и в фольклоре конь представлялся заупокойным животным, связанным с замогильным миром [15:173, 176], перевозчиком в царство мертвых. Конские кости вызывают в памяти «Песнь о вещем Олеге», пришедшем поклониться «благородным костям» своего коня и «принявшем смерть» от него же. Пушкинский «кудесник, любимец богов», с его правдивым и свободным даром, – олицетворение духовной и творческой независимости – составляет резкий контраст с литераторами, подчиненными социальному заказу. Финал «Песни» проецируется на историю товарища Ленинградова: как мы помним, князь пострадал от гробовой змеи, а ответственный работник едва не стал жертвой дамы с «змеиной» фамилией. В то же время герой на вороном коне, побеждающий «гадину», вызывает в памяти образ конного воина-змееборца (Георгия Победоносца) и Медного всадника (последняя ассоциация подкрепляется фамилией ответственного работника, вводящей петербургско-ленинградскую тематику). Возможна параллель и с романом Б. Савинкова «Конь вороной», вышедшем в 1923 году, хотя об этой парижской новинке Добычин в своем Брянске вряд ли слышал.

Преодоление водной преграды символизирует переход в иной мир, чаще всего в мир мертвых, что подтверждается странным мостиком из конских костей и церковным звоном за спиной Ерыгина. Если вагиновский Свистонов оказывался для своих приятелей-персонажей невольным Хароном, то Ерыгин в данном случае выступает как Харон-для-себя. Он уходит в зазеркалье лже-искусства, отрезая себе путь к отступлению. И хотя конь-смерть появляется

третьим (а не четвертым, как в Библии), последний – фантомный – всадник на вороном коне также приобщен к сфере Танатоса (заговорщики приговорены к высшей мере, и неизвестно, удовлетворено ли ходатайство суда «о ее замене строгой изоляцией» [5:72]). Женский образ придает новое направление танатологическим ассоциациям. В «Песни о вещем Олеге» «гробовая змея» выползает из «мертвой главы». Образ Гадовой возникает в сознании Ерыгина (он заявляет приятелям, поступившим на бухгалтерские курсы: «У меня в голове другое», – имея в виду писательскую стезю и свою литературную продукцию). Лишенный креативной способности, этот герой производит на свет только «мертворожденную» литературу. Тема смерти подкрепляется еще одним, скрытым, аллюзийным «конским» мотивом. Наблюдая за приездом верхового, Ерыгин вспоминает «строку из баллады» – какой именно, в рассказе не обозначено. В. Бахтин предположил, что это хрестоматийная баллада, которую герой учил в школе: «Кто скачет, кто мчится...» [5:36]. О степени начитанности Ерыгина судить трудно, но, по всей вероятности, он и в самом деле имеет в виду одну из баллад Жуковского. В балладных сюжетах последнего скачущий всадник так или иначе сопрягается со смертью, будь то «Лесной царь», «Людмила» и даже «Светлана». Таким образом, «профиль смерти», который усмотрел в добычинском творчестве Н. Берковский [13:31], недвусмысленно характеризует новую литературу и ее создателей.

Очевидно, что автор «Ерыгина» создает острую и точную пародию на псевдоискусство послереволюционной поры. Однако Добычин обращает свой иронический взгляд не только на ущербные черты и несообразности окружающей действительности (как реальной, так и литературной), но и на самого себя. В образе Ерыгина проступает иронический автопортрет, самопародия. Совпадают биографические подробности: оба «автора» живут в провинции, приобретают сходные профессии, работают в канцеляриях (Добычин – статистик-экономист, Ерыгин – бухгалтер); оба «усердные купальщики», как называл себя Добычин [5:286] (Ерыгин впервые явлен читателю на речном пляже, в письмах Добычина постоянны упоминания о «купальных сеансах», «купальном сезоне» и т.п.); живут с матерью, но без отца, причем матери настаивают на том, чтобы сыновья выбрали «денежную» профессию (мать Ерыгина уговаривает его «пойти на бухгалтерские», поскольку «бухгалтера прекрасно зарабатывают»; мать Добычина всячески старалась «оторвать» сына от занятий литературой); испытывают материальные трудности (Добычин в письмах то и дело упоминает о безденежье, Ерыгин мечтает: «Будет много получать, придет

пить пиво» [5:71]). Сближает автора с героем и тяга к «северной столице»: Добычин рвался в Ленинград и в конце концов туда переехал, Ерыгин представляет Ленинград в воображении.

Некоторые характеристики ерыгинских рассказов вполне применимы к прозе Добычина: лаконизм, описания мелочей быта, узнаваемые реалии и речевые штампы современной действительности («начдив», «РКП (б)», «ответственный работник», «нэпманша», «губернская курортная комиссия», «контрреволюция», «заговор», «строгая изоляция»). Сближают «авторов» и стилистические особенности: простота синтаксиса, активность глагольных форм с преобладанием глаголов действия («ездит <...> на вороном коне, слушает трели и пьет чай», «зовет ее в РКП (б)», «выходит кормить кур» и т.д. [5:72]), приемы ослабления словарных контрастов путем уравнивания, или «идентификации несходного» [13:113] («заглядывает в ящики и открывает заговор»). Заглавие «Настя» также «подошло бы» Добычину, около половины рассказов которого названы именем или фамилией персонажа. Добычин, изображая Ерыгина и его творчество, использует «реальный» материал так же, как его герой поступает с прототипами своих персонажей: заимствует внешние детали, изменяя внутреннее содержание. Ерыгин – это, конечно, кривое зеркало автора, не принимавшего любого рода канон и больше всего боявшегося штампа и самоповтора в собственном творчестве. Вероятно, одной из причин создания этого «двойника» и было стремление «отдать» ему все худшее, что мог представить себе Добычин-писатель. «Местонахождение» настоящего Автора в повторяющем себя, состоящем из отражений мире может быть обозначено цитатой из рассказа «Сиделка», написанного двумя годами позже «Ерыгина»: «на крае зеркальца» [5:83]. Именно эта позиция позволяла Сочинителю видеть и сопрягать мир отражаемый и мир отраженный, создавая «третью реальность» подлинного искусства, где каждое слово оказывалось единственным и неповторимым.

3. Феномен женственности

Будучи неременной составляющей художественного универсума, «женское» в литературе существует в различных проявлениях и модификациях, без изучения которых невозможно составить целостное представление о модели мира того или иного автора. В современном литературоведении традиционное изучение женских образов и типов дополняется гендерными, феминистическими, психоаналитическими и др. интерпретациями. Начинает осваиваться в данном аспекте и «возвращенная» литература

1920–30-х годов [5; 9], для которой характерно особое внимание к феномену «женского» в его метафизической сущности и конкретно-исторических трансформациях. В художественном мире Добычина феминное начало явно доминирует, трансформируя традиционную антиномию *мужское/женское*.

Бабы, дамы и старухи
(«женский вопрос» в рассказе «Конопатчикова»)

Повышенный интерес к проблеме «женского» в творчестве писателей 1920–30-х годов обусловлен, с одной стороны, явной или скрытой преемственностью по отношению к философии и литературе Серебряного века, отголосками «кризиса маскулинности» [12:290], присущего этой эпохе; с другой – еще не остывшей злободневностью так называемого «женского вопроса». В числе ключевых моментов пролетарской идеологии была проблема освобождения женщины (прежде всего, в социально-политическом и экономическом аспектах). Скептически относясь к «прогрессивным» преобразованиям революционной эпохи, непролетарские литераторы иронически обыгрывали их в своем творчестве, не обходя вниманием и метаморфозы женской ментальности. Своеобразная интерпретация этой темы предложена в прозе Добычина. На доминирование «женского, а точнее даже бабьего начала» в рассказах добычинского сборника «Встречи с Лиз» указал А. Неминущий [10:258]. Однако исследователь ограничился лишь несколькими примерами, демонстрирующими, по его мнению, «некую бабью готовность приспособиться, отдаться в чью-то волю», которая «присутствует как константа» почти во всех рассказах сборника [10:259]. Между тем проблема «женского», явно не случайная для добычинского творчества, заслуживает более детального изучения. Попробуем предложить комплексное исследование этой проблемы на материале рассказа «Конопатчикова» (1926), который можно рассматривать как отображение феномена «женского» в различных его вариациях.

В экспозиции рассказа главная героиня ищет повод исчезнуть с одного из обязательных собраний (возможно, это заседание кружка политграмоты). Доклад, с которого ей удастся улизнуть, называется «Исторический материализм и раскрепощение женщины». Такой подход Конопатчиковой явно не интересен: она принадлежит к старшему поколению и поклоняется прежним ценностям. Докладчица («Добронравова из культкомиссии») противопоставлена одновременно и предшествующему оратору, и своей

консервативной антагонистке. Инженер Адольф Адольфович читает доклад, в заглавии которого слышится почти «домашняя», интимная интонация: «Ильич и специалисты». Эта интонация подкрепляется «ласковыми взглядами» выступающего. Добронравова какой бы то ни было «домашности» лишена. От Конопатчиковой активистка из культкомиссии отличается не только общественным рвением, но и внешними знаковыми признаками: она «стриженная, с подбритой шеей», тогда как у Конопатчиковой – «седеющая прическа».

Слово «женщина» звучит в рассказе лишь однажды – именно в названии «женского» доклада. Первый же синоним развивает тему старения и верности прошлому, заданную портретным описанием героини: «плелись *старухи* с вениками» (выделено мной. – Т.Ш.). Заметим, что старухи – очень часто встречающиеся в рассказах Добычина персонажи. С ними связаны мотивы старого мира, уходящего времени, заката жизни, смерти. Самый первый, так и не опубликованный при жизни автора сборник назывался «Вечера и старухи». Вспомним для сравнения знаменитых падающих старух Д. Хармса, олицетворяющих собою движение к концу в пространстве и во времени. Возникают дополнительные ассоциации и с целым рядом образов-предшественников (героинями «Пиковой дамы», «Преступления и наказания» и т.д.), не говоря уже о парках или мойрах. У Добычина со старухами также связано представление о конечности времени, но они не предвещают неприятности и, как правило, не вызывают остро неприятного чувства. Тем не менее введение этих персонажей косвенным образом сопрягает тему жизни (старухи идут в баню) и тему смерти уже в самом начале рассказа.

Следующее эпизодическое лицо «пополняет» ряды феминисток, хотя и пользуется привычными средствами передвижения: «Звенел бубенчик: женотделка Малкина, поглядывая на прохожих, ехала в командировку» [6:73]. Перспективы у «нового», с точки зрения автора, невелики. Вслед за Малкиной упоминается величественная инвалидка Кац, сидящая на высоком табурете у въезда на мост. Ее статуарная фигура напоминает каменную бабу, вызывая ассоциации с праmaterью и временами матриархата. Она кормит («отпустила булку») и как будто охраняет вход в иной мир. Этот мир «уходит в потемки», откуда летят искры и доносятся гудки паровозов (не чета бубенчику женотделки). Песня, с которой шагают кавалеры, утверждает явно антифеминистический подход к «женскому вопросу»: «ветер воет, дождь идет, / Пушкин бабу в лес ведет» [6:71]. Следующий абзац вводит тему «поклонения праху» (кстати, мужскому) и одновременно

содержит завязку сюжета: Конопатчикова встречается со Вдовкиным и Березынькиной, выходящими из дома покойного. Звон колокола, глаза, поднятые к небу, звезды и стихи об уходящей молодости – целый комплекс деталей, относящихся к «прежней» жизни, – подготавливает и «старорежимное» обозначение женщин: «дамы были тронуты». Однако Добычин постоянно сталкивает «старое» и «новое» в предметно-образном мире рассказа. Первая главка завершается упоминанием о стружечном заводе, выполняющем роль не столько производственного, сколько культурного центра, вторая начинается с газетного сообщения о «пассивной и материально обеспеченной» машинистке Колотовкиной, которую губернская пресса зачисляет в ряды идеологически нестойких гражданок: «зачем писать ей на машине? / может играть на пианине» [6:74].

Во второй главке доминирует тематика, связанная с «прежней» жизнью. Гости Конопатчиковой хвалят ее «парижские вещицы». Вновь возникают образы «дамы» и «рыцаря» (Вдовкин упоминает о своем любимом пасьянсе «дама в плену», учтиво освещает спутницам ступеньки). Новый женский персонаж – верная ритуалу вдова – убивается по покойнику в лучших традициях народных причитаний. В театре стружечного публику развлекают цирковой силач и четыре танцовщицы (очевидно, их количество уравнивает мужскую силу «чемпиона Швеции»). Правда, провинциальный канкан («мадмазели Тамара, Клеопатра, Руфина и Клара») пытается учесть требования времени, распевая под балалайки злободневные куплеты. Тема искусства и театра вторгается во все сюжетные коллизии рассказа. Капитанничиха не столько скорбит на самом деле, сколько жеманно играет роль вдовы и старается, чтобы все было «хорошо, прилично». Конопатчикова начинает использовать приемы женского искусства обольщения, чтобы завоевать Вдовкина.

В третьей главке оппозиция *старое/новое* выражена еще отчетливее. Крест и флаг соседствуют в городском пейзаже. Рабор Петров поет мрачные романсы. О картине «Ленин» говорится рядом с описанием портрета голландской королевы на кофемолке. Принцип сочетания несочетаемого просматривается и в парадоксальных женских нарядах: «вздыхали бабы в кружевных воротничках на зипунах и в елочных бусах». Похороны воспринимаются как спектакль, так что обыватели спешат принарядиться и занять места в «партере». Диапазон женских обозначений расширяется: кроме дважды упомянутых *баб*, появляются *тетка* Полушалчиха, *жена* инженера и *королева* Вильгельмина. После королевы может быть назван только персонаж, олицетворяющий

собою пра-женское начало – и в финале главки начальник милиции скачет в сторону моста и инвалидки Кац. Доминирование женского ощущается в описании прогулки инженера, выполняющего материнские функции: «Вдоль домов, по солнышку, ведя за ручку маленького сына в полосатом колпачке, прохаживался инженер Адольф Адольфович. Он жмурился на свет и улыбался людям на крылечке, согнувшись ждавшим очереди в зубо-врачебный кабинет его жены» [6:76]. Улыбка героя заставляет вспомнить о его же ласковых взглядах во время чтения доклада, но в соотносении с «Ильичом» и зубо-врачебным кабинетом эта доброжелательность приобретает зловещий оттенок. Эмансипированная супруга инженера хотя и не появляется «на сцене», но также не вызывает особых симпатий – хотя бы из-за своей профессии и пренебрежения материнскими обязанностями. Мотив мужской феминизации получает продолжение: там же, где прогуливаются инженер с сыном, греются на солнце, «оба в фартуках, кондитер Франц и парикмахер Антуан». Даже начальник милиции скачет, «красуясь» (нарциссизм и кокетство традиционно входят в число женских характеристик, достаточно вспомнить хотя бы царицу из пушкинской «Сказки о мертвой царевне» или гоголевскую Оксану из «Ночи перед Рождеством»). Тема женской власти акцентируется образом королевы, каждое желание которой является законом. Этой доминирующей в пределах главы теме противостоит лишь одна, но многозначительная деталь – мужики, стоящие с опущенными кнутами.

Анализируя рассказы сборника «Встречи с Лиз», куда входит «Конопатчикова», А. Неминуций пишет о преобладании в системе персонажей женщин и женской ментальности. По мысли исследователя, «во всем этом читается генерализующая мысль автора. Все или почти все изображаемое – это почва, слой, на который может водрузиться что угодно. Духовное небытие и физическая слабость, отсутствие мужского энергичного начала обрекают этот мир на насилие по отношению к нему. Этого насилия еще нет, оно как бы растворено в воздухе, но постоянная готовность к нему провоцирует, даже призывает это насилие» [10:259]. Нам представляется, что «отсутствие мужского энергичного начала» у персонажей Добычина, во-первых, не абсолютно, во-вторых, чаще всего характеризует мужчин. «Обреченный на насилие» мир достаточно успешно сопротивляется насилию именно благодаря своей «женской» природе: сущность, ядро его остаются неизменными, какие бы внешние формы он ни принимал. Впрочем, в портретных описаниях персонажей (а при отсутствии психологических деталей внешность оказывается главной и единственной

их характеристикой) признаки *мужского/женского* зачастую инвертируются: «Матушка Олимпиада истово читала басом», «Барб Собакина <...> с седыми усами и бородой» («Нинон») [6:335], «Мужчина в черной бороде и красном вязаном платке на шее», «Петр Первый с усиками и мясистым подбородком, в кудерьках, как баба» («Шуркина родня» [6:230, 235].

Четвертая главка «Конопатчиковой» – поминки – представляет собой апофеоз «бабьего царства». Главная героиня и виновница торжества готовы к решительному действию. Обе они во всеоружии своего искусства: «Капитанничиха, в черном платье, прилизанная, постная, стояла у стола и, горестная, любовалась»; «Конопатчикова, скромно улыбаясь, завитая и припудренная, сидела на диване и сворачивала в трубку листик от календаря» [6:76]. По всей вероятности, Маруся Капитанникова довольно молода: она егозлива, кокетлива, «прилизанный» и «постный» вид ей не свойственен. От роли горестной вдовы она незаметно переходит к более подходящему (хотя бы по возрасту) образу: «Маруся слушала, зажав в колени руки и соорив круглые глаза, как тихенькая девочка, умильная, и приговаривала: – Выпейте» [6:77]. Капитанничиха воплощает традиционные представления о женщине: она не самостоятельна, подчиняется общественному мнению, нуждается в покровительстве и руководстве. Сравнение с девочкой может, кроме прочего, означать возвращение в прежнее – добрачное – состояние и готовность начать все сначала. Не случайно в связи с поминками неожиданно возникает намек на возможное сватовство (« – Благодарю, Марусенька, – учила Полушальчиха и, разводя руками, низко кланялась, как в «Ниве» на картинке «Пляска свах» [6:76]).

Во второй части рассказа одной из центральных фигур становится Полушальчиха. Она выступает пародийным олицетворением известного ленинского тезиса о том, что каждая кухарка должна учиться управлять государством. Одетая кухаркой, она прислуживает на поминках, в то же время являясь их главным организатором и устройтелем. Она выручает деньги, закупает продукты, готовит угощение, следит, чтобы все было как следует, поучает вдову. В торговых рядах героиня стоит под развевающимся флагом, чувствуя себя победительницей: «Выпрямившись, в черном плюшевом пальто квадратиками, гордая, победоносно огляделась» [6:76]. Полушальчиха и ее сын Никишка служат живой иллюстрацией и другого лозунга, прямо процитированного в рассказе («Жизнь без труда – воровство, а без искусства – варварство»): мать олицетворяет трудовое начало, сын – пролетарское искусство. Традиционные черты внешности художника

можно истолковать и как женские («Никишка встряхивал свисавшими на бархатную куртку волосами»), тем более, что Полушальчиха в предыдущей главе одета в плюшевое пальто. Картина «Ленин», нарисованная Никишкой, и его рассуждения об искусстве – предмет гордости и восхищения матери. В отношениях с Капитанничихой Полушальчиха также проявляет материнские черты. Таким образом, в рассказе представлены две основные женские ипостаси – жены и матери, причем материнская оказывается более авторитетной.

В последней главке появляется и еще одна влиятельная женская фигура – «внушительная Куроедова», своего рода посредница между остальными героями и стружечным заводом («Как ваши, – с уважением справлялись у нее, – на стружечном?»). Она идет по жизни настолько уверенно, что убеждена в дружеском расположении фортуны: «Есть смысл, – доказывала Куроедова, – покупать билеты в лотерею. Наши, например, недавно выиграли игрушечную кошку, херес и копилку “Окорок”» [6:77]. В подборе призов очевидна авторская ирония, но героини все воспринимают всерьез. Куроедова – и двойник, и антипод инвалидки Кац: она так же внушительна и находится на грани двух миров, но если Кац отпускает еду, Куроедова ее поглощает (соответствуя собственной фамилии, она даже разговаривает, глотая). Куроедова – апогей развития женского начала: она предстает как мать семейства (по-видимому, немалого) и в то же время стремится сохранить женское обаяние (при ее появлении запахло духами). Если инвалидка Кац ущербна, физически недостаточна, то Куроедова, напротив, чрезмерна, гипертрофированна. Воспроизведение уравновешивается поглощением.

В финале рассказа вновь выделяется геройный треугольник, в котором инициативную роль играет Конопатчикова. Желая польстить своему собеседнику (в прошлом военному, может быть, кавалеристу), она вспоминает герб Витебска, на котором изображен рыцарь на коне. Тем самым героиня поддерживает склонность Вдовкина к возвышенным рассуждениям и напоминает о рыцарском служении даме. Однако сама «дама» находится где-то на полпути и к «бабе» (она помогает готовить поминки наравне с Полушальчихой, хотя и выбирает работу «почище»), и к «старухе» (вспомним ее седеющую прическу). Поэтому в отношении автора к «дамским» претензиям героини явно сквозит ирония. Настоящие бабы выявляют свою женскую сущность проще: «толкаются» с солдатами.

Завершает рассказ изображение третьей участницы «треугольника» – Березынькиной. Кем она доводится Вдовкину – неизвестно, но они неразлучны. Березынькина следует за Вдовкиным как

ть. Герои о чем-то переговариваются, однако слова не слышны. Портретные характеристики Березынькиной лаконичны: «кроткая, с маленькой головкой», «скрестила на груди ладони и задумалась», «Вдовкин, подпевая, шел с склонившей набок голову Березынькиной» [6:75–76]. Возможно, это вариация на тему чеховской «душечки». В большинстве эпизодов Березынькина включена в общее действие: «поклонились праху Капитанникова и были важны и торжественны», «негромко разговаривали и печально улыбались», «примолкли и, задумавшиеся, подняли глаза», «постучались», «похвалили комнату и осмотрели абажур», «вытянув перед собою руки, вышли», «остановились и, послушав, медленно пошли», «поговорили о литературе» и т.д. Героиня проносит единственную самостоятельную реплику («Счастливые»), и эта реплика отзывается в ее заключительном описании: «Березынькина, запрокинув голову, с закрытыми глазами, счастливая, макала в рюмку кончик языка и, шевеля губами и облизываясь, наслаждалась» [6:77]. Духовное вытесняется чисто физиологическим. Финал рассказа, как почти всегда у Добычина, открыт и неоднозначен. Непонятно, объясняется ли поведение Березынькиной ее абсолютной наивностью и блаженным неведением относительно намерений «соперницы», или же она просто уверена в своих силах и своем спутнике. Окончательно заменяя вербальный язык языком тела (жестов и поз), Березынькина в последней сцене гедонистична и аутоэротична, а потому впервые самодостаточна. В то же время ее «ведомость», вторичность, обезличенность подчеркиваются инфантильным характером эротизма, воспроизводящего простейшие младенческие физиологические реакции (именно в подобных случаях «рот является основным органом чувственного и агрессивного удовлетворения» [14:588]). По наблюдениям психоаналитиков, оральная эротика является наиболее ранней стадией инфантильной сексуальности: «она возникает по образцу жизненно важных телесных функций, пока еще не знает сексуального объекта, является аутоэротической и ее сексуальная цель находится во власти эrogenной зоны» [14:407].

Итак, *женское* в добычинском рассказе складывается из различных составляющих, оно многогранно, нестабильно и зачастую вытесняет мужское. В женщине доминирует материнское или эротическое, пассивно-подчиненное или властное, дающее или поглощающее, игровое или естественное начало, она может быть самодостаточной, но чаще нуждается в «другом», консервативна по сути, но легко принимает новые формы. *Женское* тяготеет к воспроизводству и удвоению (быть может, этим объясняется чрезмерное даже для Добычина количество повторов и зеркаль-

ных ситуаций: дважды упоминаются звезды, пианино, зажигалка, прическа, инвалидка, балалайка, фартук, мост, абажур, инженер, дым, ладан, книга, костюмчики, рабкор и т.д.; каждый образ, каждая деталь как будто стремятся утвердиться в своем существовании за счет двойника). Показательно, что эмансипированные персонажи (Добронравова, Малкина, жена инженера) оказываются на периферии авторского внимания, о них упомянуто лишь однажды. Главной героиней не случайно избрана Конопатчикова: она единственная руководствуется типично женским чувством и выбирает характерную женскую тактику – тактику обольщения.

Рассказ представляет собой своеобразный каталог женских признаков и характеристик. Автор классифицирует женские типы по разным основаниям: активистки и пассивные «элементы», бабы и дамы, старухи и девочки, жены и матери. Проблема «раскрепощения женщины» Добычину в корне чужда: логика рассказа свидетельствует о том, что как сущность, так и «симптоматика» *женского* (при всем разнообразии его воплощений) не подвластны времени.

Женская тема Л. Добычина, или Дискурс влюбленного в отсутствие любви

«Онтологически провинциальный» (по определению А. Арьева) мир Добычина чужд высоких материй. Это мир приземленный, обывательский, мир «низеньких» людей с коротенькими стандартными мыслями. Здесь много смертей и нет рождений: добычинская вселенная рождена раз и навсегда, и человек ею раз и навсегда пленен. Однако герои писателя нередко оказываются «больше своей судьбы» (как писал по другому поводу М. Бахтин), им хочется приподняться над прозой повседневности, в них таится нереализованный потенциал дружбы и любви. Правда, возвышенные стремления примитивизируются, облекаются в клишированные формы: «маленькие люди» Добычина мечтают стать актерами или летчиками, влюбляются в кино- и книжных героев. Они готовы увидеть Венецию в лодке с балалайкой и розу в кочане капусты. В конце концов все персонажи, независимо от пола, возраста и темперамента, оказываются равны перед несбывшимся: в мире Добычина с удивительным постоянством действует главный закон – закон неисполнения желаний. Хотя повествование почти всегда ведется в аспекте героя, женский и мужской, взрослый и детский дискурсы порою слабо различимы. Тип сознания героев и формы его выражения во многом универсальны, однако есть тема

из «высокого» ряда, развитие которой порождает различия как в вербальных, так и в невербальных практиках: это тема любви, существующая в мужской и женской интерпретациях.

Из 23 дошедших до нас рассказов Добычина любовный сюжет присутствует в девяти, причем в четырех случаях центральным персонажем, ведущим тему, оказывается герой («Встречи с Лиз», «Сиделка», «Хиромантия», «Лекпом»), в четырех – героиня или героини («Нинон», «Савкина», «Дориан Грей», «Портрет»). В рассказе «Кукуева» тема поделена между двумя равноправными персонажами – мужским и женским.

Персонажи-мужчины делятся на два разряда: дон-жуаны местного масштаба, жуирующие на провинциальных лужайках («Кукуева», «Хиромантия», «Лекпом»), и застенчивые романтики, для которых любовь претворяется в ускользающий объект желания, в недостижимую мечту («Встречи с Лиз», «Сиделка»). Первые самоуверенны, снисходительно галантны и уверены в победе, вторые никак не обретут искомый идеал: «Кому я нравлюсь, мне не нравятся. А чего хотел бы, того нет» [6:83], – печально признается Мухин, герой рассказа «Сиделка». В ряде случаев («Встречи с Лиз», «Сиделка», «Хиромантия») черты этих инвариантов совмещаются: в зависимости от ситуации, герои предстают то в одной, то в другой ипостаси. По извечной логике жизни и литературы, романтик легко превращается в прагматика. Пока Жорж Кукин («Встречи с Лиз») колеблется в выборе между «полезным» и «приятным» (партийной активисткой Фишкиной и притягательно кокетливой Лиз), на помощь ему приходит случай: Лиз погибает, Фишкина остается, и любовное чувство окончательно вытесняется конъюнктурными устремлениями. Любовный дискурс легко подменяется «революционным», в котором любовь оборачивается «сочувствием к низшим классам» и возможностью «продвижения».

В добычинском мире любовь – понятие лишнее и обреченное, удел неудачников, «белых ворон». Герои чаще всего испытывают лишь некое любовное томление, находятся в предощущении любви, или же просто флиртуют, порою весьма грубо. Взаимной любви здесь практически не существует. Счастливый финал также невозможен. Влюбленный осужден на поражение, и таким «пораженцем» чаще всего оказывается женщина. Уже в первом (неизданном) сборнике «Вечера и старухи» в «диалогическом» (то есть организованном вокруг двух равноправных героев) варианте любовного сюжета страдательная роль отводится героине. Торжествующий пошляк Жорж выбирает партнершу себе под стать, и разбитная барынька Кукуева влечет его гораздо сильнее, чем трепетно влюбленная Шурочка («Кукуева»). Юная героиня

счастлива в присутствии своего избранника, ее отношение к нему граничит с религиозным поклонением. Герой самодовольно принимает это обожание, но оно кажется ему слишком пресным и быстро надоедает. Финал рассказа подчеркивает одиночество Шурочки даже в семье и хрупкость ее счастья: «А Шурочка все улыбалась маленькими блаженными улыбочками и старалась спрятать в тень счастливое лицо. – Ворона, – закричала мать за ужином: – Испакостила чистую салфетку. Господи, в кого такая удалась?» [6:334].

Второй рассказ сборника – «Нинон» – предлагает гипервариант женского «амурного» сюжета. Перед нами любовный треугольник, все участники которого – женщины. Две старухи, сохранившие свое чувство с гимназических или институтских времен и сорок лет не видевшие друг друга, встречаются на похоронах «разлучницы» Нинон. Запах роз без ножек, плавающих в блюде, сливается с запахом тления, но под уродливой внешностью скрыты по-прежнему юные чувства и желания. Завершая рассказ изображением счастливых влюбленных, понимающих друг друга без слов, Добычин оставляет финал открытым. Диапазон толкований расширяют интертекстуальные переключки. «Нинон» можно рассматривать и как вариацию на пушкинскую тему «любви все возрасты покорны», и как версию бунинской «Чаши жизни» (с соответствующими колебаниями сюжетной перспективы).

В сборнике «Вечера и старухи» Добычин «трансвестировует» некоторые личные проблемы. В женских персонажах отразилось внутрисемейное одиночество, даже отщепенство автора. Как известно, семья категорически возражала против его занятий литературой. Сравним также приведенный выше эпизод из рассказа «Кукуева» и цитату из письма К. Чуковскому от 9 ноября 1925 года: «... увяз в улице III Интернационала <...> и разорвал левую калошу, за что меня дома будут ругать» [6:259]. Сказывалась, по-видимому, и нетрадиционная сексуальная ориентация (сборник не случайно был отправлен на отзыв М. Кузмину, с которым Добычина роднили, по изящной формулировке А. Арьева, некоторые «сокровенные черты натуры» [11:234]). Образы героинь оказываются в известной мере автобиографичными.

В последующих рассказах Добычин развивает и женский, и мужской варианты любовного сюжета. В сборнике «Портрет» (наиболее полное прижизненное издание малой прозы писателя) соблюдено равновесие: три рассказа строятся по «мужскому», три – по «женскому» типу. «Открывающий» тему рассказ «Встречи с Лиз» – травестированный вариант куртуазной любви. Кукин ищет встреч, ходит за Лиз по пятам, но ни разу не разговаривает

с ней. Он сохраняет свою любовь в тайне, соблюдает дистанцию по отношению к даме, мысленно дает обет верности и не требует плотской награды, только в воображении рисуя захватывающие любовные сцены в саду, на белых лепестках яблонь. При виде возлюбленной герой думает лишь об одном: «За ней бы!», у ее дома стоит, положив руку на сердце, но в то же время постоянно «отвлекается» на Фишкину и в конце концов не слишком огорчен гибелью Лиз. Вертялая и лиловая от пудры Лиз Курицына – тоже, конечно, сниженный вариант «женщины-мечты». Единственная фраза, которую она произносит, маршируя впереди очарованного Кукина на демонстрации, не имеет ничего общего с любовным дискурсом («Кукин слышал, как она щебетала со своей соседкой: – В губсоюз принимают исключительно по протекции...» [6:58]).

Развитием темы служит рассказ «Сиделка», где образ Прекрасной Дамы практически утрачивает конкретные черты, это просто Адресат Любви, точно так же, как и во «Встречах с Лиз», недостижимый и исчезающий в финале. Итог рассказа аналогичен «Встречам»: «Я чуть не познакомился с сиделкой» [6:83].

Любопытный зеркальный вариант «Сиделки» – рассказ «Савкина», где субъектом становится уже не герой, а героиня. Сюжетные схемы во многом совпадают. Герой (героиня) не обращает внимания на имеющуюся поклонницу (поклонника) и мечтает о ком-то ином. Объект избирается, по крайней мере внешне, по контрасту: круглощекая Савкина похожа на щекастую сиделку, а ее «кавалер» и Мухин – оба тоненькие, из тех, на кого «заглядываются». Перестановка объекта и субъекта, по сути, мало что меняет. Герои укоренены в советской повседневности: служат, читают газеты, ходят на митинги, но при этом мечтают о другой жизни. Мухину «захотелось небывалого – куда-нибудь уехать, быть кинематографическим актером или летчиком» [6:83]. Савкина в кинематографе «была взволнована. Ей будто показали ее судьбу...» [6:65]. Во сне она видит кавалера в облике киногероя.

В «мужских» вариантах куртуазного сюжета образ Прекрасной Дамы амбивалентен: как блоковская Незнакомка, она оказывается одновременно и воплощением Вечной Женственности, и едва ли не проституткой. Эта амбивалентность не только осознается героями, но и притягивает их, в полном соответствии с описанием, данным З. Фрейдом в статье «Об особом типе выбора объекта у мужчины»: «чистая, вне всяких подозрений женщина никогда не является достаточно привлекательной, чтобы стать объектом любви, привлекает же <...> только женщина, внушающая подозрение, – верность и порядочность которой вызывает сомнение» [13:168–169]. Лиз – предмет вожделений Кукина – любит «повер-

теть хвостом перед мужчинами»; сиделка откровенно кокетничает, ее сомнительная репутация косвенно подкрепляется рассказом «Прощание», где героиня аналогичной профессии «развлекается» с ранеными. Жорж предпочитает «разбитную барыньку Кукуеву» влюбленной в него добродетельной Шурочке; Ерыгин мечтает о прекрасной Любви Ивановне, принимающей у себя неизвестно-го всадника.

Субъект-мужчина не может достичь близости с Дамой: она либо гибнет («Встречи с Лиз»), либо исчезает («Сиделка»), либо достается другому («Ерыгин»), но это не приводит героя к душевной драме. В «женском» сюжете («Савкина») встреча все-таки происходит. В финале рассказа мечта материализуется: полу-реальный, полу-воображаемый кавалер оказывается сыном новой жилицы и успевает подружиться с братом героини. Однако реализовавшаяся мечта утрачивает свою возвышенность. Кавалер читает газетные доносы, платит алименты и вполне прагматичен: «Этот, – говорит, – пень, давайте выкопаем и расколем на дрова» [6:66]. В финале рассказа три его героя – Коля (не поощряемый Савкиной поклонник), ее брат Павлушенька и новый жилец, обнявшись, поют за сараями: «всех коммунаров он сам привлекал к жестокой, мучительной казни». О реакции героини, то грустящей над стишками, то нюхающей розы, повествователь умалчивает: «Савкина остановилась: третий был тот, щупленький» [6:67]. Вполне возможно, что финальная песня предвещает смерть едва возникшей любви.

В семантическом поле рассказов мотивные ряды жизни и смерти постоянно сопрягаются. В «Савкиной» действие первой главы проходит под знаком похорон и обрамляется соответствующими реалиями: похоронный марш, гроб, венки, поминки. Одна и та же деталь или образ могут быть включены и в «поле» жизни, и в «поле» смерти. Свечка, которую так и не удалось поставить за упокой души Олимпии, «перекочевывает» в киоск с бутылками, где выполняет вполне светские функции. Овдовевший Кукель переезжает к новой жене. У ксендза, которому не довелось отпеть супругу партийца Кукеля, роман с учительницей французского. Во сне Савкиной герой ее мечты бродит между могилами. Проснувшись, она отправляется на кладбище – видимо, в тайной надежде на встречу – и видит там француженку, гуляющую с румяным ксендзом.

Любовные интенции героев в мире Добычина никогда не совпадают. Лиз и сиделка вроде бы доступны каждому, но ни Кукина, ни Мухина не выделяют. Маргарита Титовна («Хиромантия») к своему поклоннику явно не благосклонна. Героини-мечтательницы также оказываются желанными не для своих избранников

(«Савкина», «Кукуева», «Дориан Грей»). В то же время найденный объект любви никогда не адекватен желанию. Отсюда – крах иллюзий, явная или неявная катастрофа как финал женского любовного сюжета.

Выбирая объект любви, женщины, как правило, его идеализируют, нередко отождествляя реальное лицо с литературным или кинематографическим персонажем. В рассказе «Дориан Грей» используется уже знакомая нам сюжетная схема: героиня равнодушна к имеющемуся поклоннику (правозащитнику Иванову) и грезит о конторщике Ване, в котором ее приятельница увидела «вылитую копию Дориана Грея». В тройном уподоблении имен (Иван – Иванов – Дориан) сквозит авторская ирония. Сорокина воображает себя и кавалера в лодке, продуцируя любовный дискурс: «ждала в потемках за скамейками. Вот он <...> Если бы она его остановила <...> может быть, все объяснилось бы <...> Она взяла бы его за руку, и он ее повел бы: – Мы поедem в лодке...» [6:80]. Тот же возвышенно-романтический атрибут уже упоминался в рассказе «Козлова», где лодка под луной ассоциировалась у персонажей с Венецией. Эта ассоциативная связь воспроизведена и в «Дориане Грее»: в третьей главке правозащитник мечтает об Италии. В ироническом дискурсе повествователя происходит снижение романтических мотивов: лодка названа именем лидера китайских коммунистов, а правозащитник на мотив вальса «Диана» с чувством распевает: «дэ ин юс вокандо, дэ акционэ данда», что в переводе означает «действовать, опираясь на закон». Для героев и в этой фразе, и в имени Сунь-Ят-Сен важны «нездешность», непонятность и поэтичность, так же, как и в латинском «Сэптэнтрионэс», которым Сорокина заменяет прозаическое название «Большая Медведица».

Любопытным интертекстуальным дополнением к рассказу Добычина оказывается строфа из «Поэмы без героя» А. Ахматовой:

«Вы ошиблись: Венеция дождей –
Это рядом... Но маски в прихожей,
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить.
Вас я вздумала нынче прославить,
Новогодние сорванцы!»
Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный – северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок [1:278].

Неизвестно, читала ли Ахматова добычинскую прозу (что весьма вероятно), однако в любом случае совпадения показательны (Венеция, Дон-Жуан, Иоканаан (Иоанн), Дориан, дианы). Эстетические пристрастия «серебряного» века в рассказе Добычина снижены, травестированы, но они присутствуют как знаки возвышенного. В финале рассказа возникнет блоковская аллюзия, вновь актуализирующая тему романтической любви:

« – Помните, – оглянулась и понизила голос Мильонщикова <...>. Молчали. В городе светлелись под непогасшим небом фонари» [6:81].

У А. Блока:

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре – фонари [3:152].

В сюжетной динамике рассказа важную роль играет мотив уходящего времени: календарь на стене, ход и бой часов; морщинки под глазами, которые героиня видит в зеркале; вертящаяся карусель с фонариками и пестрыми подвесками – символ круговорота жизни; смена времен года (действие начинается весной, перед Пасхой, а заканчивается в начале зимы). Вырваться из этого круга Сорокина не может. Если, согласно первоначальному авторскому замыслу, героиня должна была уехать из города, то в окончательной редакции она «никуда не едет и не собирается» [6:276]. Безысходность ее положения подчеркивается выбором объекта любви: «Дорианом» оказывается пьяный конторщик Ваня (правда, героиня не читала романа О. Уайльда). Абсурдность такого сопоставления не слишком, однако, выделяется на фоне прочих алогизмов окружающего мира. Пьяный спрашивает у девушки: «Вы не Василий Логгинович?» [6:79]. Зеленоватый старичок читает сводку погоды: «В первую декаду – иссушающие ядра, во вторую – обложные дожди» [6:81]. В систему алогизмов вписываются и кавалеры, танцующие вальс с кавалерами, и скалящий зубы череп, как будто насмехающийся над «таинственными» рассказами правозащитника.

В поисках опоры в этом мире Сорокина пытается обратиться к религии. В храме, однако, в полной мере проявляется эффект «остранения»: «Духовные особы в черном бархате толпились на середине, перед лакированным крестом» [6:78]. В церкви героиня обретает не веру, а подругу – курносенькую регистраторшу, которая и обращает ее внимание на Дориана-Ваню. С тех пор единственной религией для нее становится любовь. Показательно, что,

взяв наконец-то книгу в библиотеке, Сорокина ее не читает, она видит только Имя своей любви: «"Дориан, Дориан", – там и сям было напечатано в книге: – "Дориан, Дориан"» [6:81]. Иллюзорность мечтаний подтверждается бытовым обрамлением заключительного эпизода: «Отец, приподняв брови, думал над пасьянсом. Мать порола ватерпруф. Сорокина раскрыла книгу из библиотеки. Тикали часы. Били. Тикали. За окном собака лаяла по-зимнему» [6:81].

Рассказ «Портрет» может рассматриваться как своего рода продолжение «Дориана Грея» со сменой субъекта: на этот раз повествование ведется от лица героини. Заглавия рассказов дополняют друг друга, складываясь в исходное целое («Портрет Дориана Грея»). Сохраняется семейная ситуация: героиня – дочь врача, вместе с отцом потихоньку игнорирующая религиозные увлечения матери. «Любимый объект» претерпевает эволюцию: если «Ваня» был избран за хотя бы воображаемое сходство с романическим героем, то «невысокий в кепке с клапаном» поразил героиню «Портрета» тем, что оцупал ее в толкотне. Достаточно пошлый жест мужского внимания кружит голову девушке, жаждущей любви, и заставляет искать встречи с незнакомцем, принимая за него то монтера, то Гришку с огородов. Она поглощена своими чувствами и потому дистанцируется от маман, от ее гостей и даже от отца: «Он что-то говорил, смеясь, и пожимал плечами. Я поддакивала и хихикала, не вслушиваясь» [6:100]. Мысли и поступки рассказчицы вполне целомудренны, ее одержимость эросом обнаруживается только в последовательном внимании к деталям определенного типа. Героиня добросовестно фиксирует окружающее, но при этом выстраивает особый «сигнальный» ряд, ведет свою тайную тему – любовную линию в нейтральном дискурсе. В этот ряд включаются лунный свет, брошь-цветок и брошь-кинжал, вырезанные в ставнях звезды и сердца, кавалеры, чужое кокетство, романы и измены. Поиски любви – одна из форм бегства от повседневности, в которой все «как всегда» (этот оборот трижды повторяется в первых трех фразах рассказа). В поле зрения героини появляется автобус – частица другого мира, олицетворение движения, перемен: «Автобус загудел. Сквозь стекла пассажиры посторонними глазами посмотрели на нас. Они – ехали» [6:103]. Возвышенные стремления провинциальной барышни оттеняет мотив полета: тень аэроплана, пробежавшая по столам канцелярии в начале рассказа, словно осеняет ее судьбу.

Как антитеза «высокому», в повествование постоянно включаются мотивы телесности, «вещественного» сопровождения «невещественных отношений». В описаниях очевиден интерес

к обнаженному и полуобнаженному телу и различным проявлениям сексуальности: «Ричард Толмедж был показан в безрукавке и коротеньких штанишках. Он лечился от любви» [6:98], «выступали физкультурники в лиловых безрукавках, подымали руки, волоса под мышками показывались», «Нимфа за кустом белелась, прикрывая грудь» [6:99], «В Пензе, – разговаривали на скамье, – все женщины безнравственны» [6:101], «Зрители приваливались к дамам», «Губернский резерв милиции раздевался, сидя на кроватях» [6:102], «Его фуфайку распирала мускулы. В разрезе чернелись волоса», «Гражданки, распялась, вставали и подрагивали мякотями» [6:103]. Этот ряд, выстроенный «по нарастающей», закономерно завершает финальная сцена полного обнажения: голые физкультурники играют в чехарду на берегу реки, а оказавшийся среди них избранник отвечает девушке непристойным жестом. Конец третьей и четвертая главки характеризуются неуклонным движением к катастрофе. Латинская фраза «юс толленди» («право отнимать»), открывающая финальную главу, приобретает итоговый характер: у героини «отнимают» ее мечты: дружбу и любовь. Акцентируется тема одиночества: «Я одна осталась» [6:102]. Усиливается семантическое поле смерти: фокусник отрезает себе голову, маман приходит с поминальником, лектор рассказывает о смертоносном газе, толпа ожидает похорон летчика, надпись на мосту предупреждает об опасности, на столбах нарисованы черепа и кости. О переживаниях героини, потерявшей надежду на любовь, косвенно свидетельствует заключительная фраза: «Я удалялась величаво. Лев рычал. Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой» [6:104]). Kommentирuя финал рассказа, Э. Мекш утверждает, что «похороны завершают детский период жизни героини, происходит ее соумирание с летчиком (мечтой), и одновременно похороны открывают ее новый, взрослый этап жизни, она научилась воспринимать мир без “розовых” очков» [6:32]. Однако героиня уже не девочка-подросток, а девушка, живущая в ожидании любви. Крах иллюзий сам по себе еще не означает перехода к новой, «взрослой» системе оценок и представлений. Не случайно очень похожего на героиню «Портрета» повествователя «Города Эн» автор также оставит на пороге прозрения, никак не объективирuя его новое видение.

«Портрет» был написан во время работы над романом. В «Городе Эн» Добычин осуществляет своего рода самоидентификацию: ставит в центре героя, а не героиню, сохранив особенности мировидения и усилив автобиографические черты. «Портрет» может рассматриваться как своеобразная репетиция дискурсивной манеры «Города Эн» (ни в одном из предшествующих произведе-

дений писатель не обращался к повествованию от лица героя). Рассказчику будет передана и тема любви в ее возвышенном (до сих пор – женском) варианте, и ряд особенностей женского видения и женской психологии: внимание к мелочам, частностям, пониженная способность к абстрактному мышлению, конформизм, интимно-эмоциональное восприятие окружающего мира. У героя, рано лишившегося отца и тесно связанного с матерью, практически отсутствуют маскулинные черты характера (агрессивность, самоуверенность, властность, инициативность и т.п.). Подросток явно феминизирован: зависим от чужого мнения, готов подчиниться чужой воле, испытывает потребность в «другом» – друге или любимой, пассивен, мягок, избегает соревновательных ситуаций, сентиментален и робок, наделен повышенной тревожностью и впечатлительностью (показательны в этом отношении самохарактеристики: «Я был тронут», «Очень жалко было», «Я был расстроган», «Я рыдал весь тот день», «Приятно и печально было», «Я смутился» и т.д.) Перечисленные качества определяют своеобразие повествовательной манеры и любовного дискурса как одной из ее составляющих. Для романа характерно отсутствие выраженной сексуальной или эротической тематики, замалчивание интимных тревог и переживаний. Сокровенная речь героя далека от исповедальности, как будто в нее может вторгнуться кто-то посторонний.

Феминный дискурс отличается фрагментарностью, дискретностью, ему присущи элементы так называемого женского «сладкоязычия» [15:289], например, преобладание влажного мягкого «эль» и преднамеренный инфантилизм. Герой постоянно использует уменьшительно-ласкательные суффиксы и выражения типа «приятно смутясь», «не осмелился», «подойти ближе при всех я стеснялся», «я рыдал весь день», «с особенной нежностью отнесся», «ласково глядя на него», «как девицу, он взял меня под руку». Он читает журнал «Дамский мир», находя в нем «что-то занимательное», цитирует другу запомнившуюся фразу: «эта девушка с чуткой душой тяготилась действительностью и рвалась к идеалу» [6:178]. Книжку, которую маман приносит из дома обожаемой героиней Натали, он гладит, прижав к сердцу. Единственное указание на то, что взросление все же сопровождается некоторой маскулинизацией, – оценка знакомой: «возмужал» [6:166]. Интерес у дам герой вызывает независимо от своего возраста, сам же он проявляет инициативу только по отношению к друзьям. Сюжет искушения обыгрывается в романе неоднократно, и во всех случаях заканчивается счастливым избавлением. Однако, сохраняя «невинность», герой постоянно кого-то или

что-то утрачивает: отца, доверие к матери, друзей, возлюбленную. Маман в восприятии мальчика наделена только внешними признаками женственности и в отношениях с сыном стремится доминировать (недаром при знакомстве его представляют не по имени или фамилии, а как «сына одной телеграфистки»). Взрослеющий герой пытается освободиться от материнского контроля и преодолеть женское в себе. Стремясь завоевать доверие симпатичного ему старшекласника, мальчик начинает говорить «мужским» голосом («Я сказал ему: – Здравствуйте, – и мне понравился голос, которым я это сказал: он был низкий, солидный, не такой, как всегда» [6:163]). Этот новый «роман» заканчивается, как и прежние, разрывом, на что герой вновь старается реагировать по-мужски: «У глаз я почувствовал слезы и сделал усилие, чтобы не дать им упасть» [6:179].

Главная тема «Города Эн» – тема одиночества, главное стремление героя – преодолеть это одиночество. В «Мертвых душах» его любимый эпизод – рассказ о дружбе Манилова с Чичиковым. Первый женский персонаж, который притягивает внимание ребенка и вызывает его интерес, – дама, похожая на картинку «Чичиков». Инженерша Карманова, вскоре ставшая ближайшей подругой матери мальчика, ассоциируется с литературным персонажем, который олицетворяет для рассказчика идею мужской дружбы. Однако в описании Гоголя отношения Чичикова и Манилова строятся скорее по женской, чем по мужской модели, так что в характеристике «дама-Чичиков» нет противоречия.

По «гоголевскому» образцу мальчик пытается выстроить свои отношения с новым знакомым – Сержем Кармановым, сыном инженерши. Встреча делает его счастливым, и уже одно имя друга звучит как музыка: «Серж, Серж, ах, Серж, – повторял я» [6:117]. Обязательное условие дружбы – верность: «Андрей был мне ровесник <...> Мне захотелось подружиться с ним, но верность Сержу удержала меня» [6:123]; «Мне приятно было с ним, и так как у меня уже был друг, я сомневался, позволительно ли это» [6:126]. Герой даже в мыслях боится обидеть Сержа: «предосудительно в присутствии друга вспоминать о других» [6:135]. Он страдает в разлуке, пишет письма и рвет их, чтобы не прочла маман. Еще более щепетилен и деликатен рассказчик по отношению к понравившейся ему девочке. Любовь, как и полагается, возникает с первого взгляда, причем Тусенька Сиу напоминает богородицу в тюремной церкви и сравнивается с Сикстинской мадонной, приобретая «удвоенный» сакральный статус. Встречи с Тусенькой становятся событием для героя, хотя самое большее, о чем он может мечтать, – «побежать за ней и последить за ней издали»

[6:135]. Оставшись наедине с «любимым объектом», герой разыгрывает немую сцену: « – Натали, ах, – хотел я сказать ей. Мы оба молчали, и я уже слышал, как возвращается Серж» [6:136]. Любовь существует только как мечта: «Все чаще вынимал я два «женских письма» (“отчего вы задумчивы?” и “вы не такой, как другие”) и снова читал их» [6:157]. Едва отправительница «почты амура» появляется на горизонте, герой спасается бегством. Придя на место свидания, он ждет Прекрасную Даму, не желая замечать бесцветную, беловолосую Агату с четырехугольным лицом («Дама, по приглашению которой я прибыл сюда, очевидно не дождалась меня. Было досадно» [6:161]).

Дружба занимает в жизни рассказчика гораздо более важное место, чем любовь, перенимая при этом многие «фигуры» любовных отношений (восхищение, подчинение, ревность, одиночество, беззащитность, нерешительность, чувство вины, фетишизм, страдания в разлуке, погружение в воспоминания, любовные послания, слезы и т.д. [2:105–117, 261–265 и др.]). Повествование о дружбе приобретает черты «дискурса влюбленного»: «Серж, Серж, ах, Серж, – не успел я сказать, – Серж, ты будешь ли помнить меня так, как я буду помнить тебя?»; «Странно было мне видеть курзал, парк и знать, что я уж не встречу здесь Сержа» [6:146]; « – Серж, ты помнишь, – сказал я, – когда-то мы были здесь счастливы» [6:151]; «Я думал о том, что он слишком уже увлечен Александром, и мне начинало казаться, что он равнодушен ко мне» [6:153]. Ответное чувство и в самом деле гораздо прохладнее: «Я часто чего-нибудь не понимал. – Ты дитя, – говорил тогда Серж: – шаркни ножкой» [6:152].

Расставшись с Сержем, герой ищет ему замену, надеясь на счастливую встречу с идеальным объектом: «Вдруг, – ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, – мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся» [6:157]. И Мышкин, и Алеша Карамазов воплощают сакральное, а не профаническое понимание дружбы-любви. С повествователем «Города Эн» их сближает женственное, мягкое начало, готовность любить и вместе с тем некая недостаточность. Однако новый партнер оказывается совершенно иным, чем воображаемый идеал, и «феминизированный» герой вновь терпит поражение. «Роман» с Ершовым, как и прежде, разворачивается в зыбком пространстве между дружбой и любовью: «Он был смуглый, с глазами коричневыми, как глаза Натали. Он надменно смотрел и казался таинственным. Он поразил меня. Я попытался покороче сойтись с ним» [6:171]. Рассказчик устраивает «нечаянные» встречи, готовит «приманки», посылает записки, приглашает Ершова «по-

бродить» вечером, находя в этих прогулках особую поэзию: «От виадука мы медленно доходили до “зала для свадеб”. Безлюдно, темно и таинственно было на дамбе. <...> Поэтически говорил мне Ершов о приезде к ним в усадьбу одной польской дамы...» [6:178]. Неповторимые черты и слабости «любимого объекта» восхищают и умиляют героя: «он ходил в пальто старшего брата, <...> и оно ему было немножко мало. Мне казалось, что есть что-то особенно милое в этом» [6:177]; «Меня удивляло немного в Ершове его восхищение отцом, и мне было приятно, что, вот, и Ершов не без слабостей. Этим он еще больше пленял меня» [6:178]. Однако счастье оказывается недолговечным («приманки, которые были у меня для Ершова, все кончились» [6:178]), а попытки вернуть его – безрезультатными. В финале романа герой остается один. От друга его отделяет временная дистанция («Я подошел к тому дому, где прошлой зимой жил Ершов» [6:184]), от любимой – пространственная («Натали далеко была. Лето она в этом году проводила в Одессе» [6:184]). В то же время в последней сцене романа возникает символическая деталь, связанная с новым видением героя, наконец-то надевшего очки: «Через порог <...> шагнул Олехнович. На нем был тот плащ с капюшоном, в котором я его видел зимой. Я увидел теперь, что застежка плаща состояла из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их» [6:184]. Единение двоих как убежище, укрытие от жизненных невзгод и одиночества – вот та априорная истина, которую не отменяют ни крах иллюзий, ни новый взгляд на мир, ни преодоление очередного жизненного «порога». Вместе с тем «львиный» мотив позволяет соотнести концовку романа с финалом «Портрета» («Я удалялась величаво. Лев рычал»), акцентируя тему страданий любящего.

Любовные сюжеты Добычина могут служить иллюстрацией бартовского тезиса о женственной природе влюбленного («Влюбленный – тот, кто был восхищен, – всегда имплицитно феминизирован» [2:108]). Подтверждение этого тезиса нетрудно найти и в литературе, достаточно вспомнить, например, влюбленного героя В. Маяковского, готового расстаться со своей «мужественностью»: «Хотите – буду безукоризненно нежный, не мужчина, а – облако в штанах!» [7:24].

Воспроизводя основные «фигуры» любовного дискурса в ситуациях любви-дружбы, Добычин в рассказах и особенно в «Городе Эн» представляет тему любви как женскую, точнее, «женственную» тему. Несовместимость женской (возвышенной) и мужской (сниженной) интерпретаций этой темы, неадекватность реального объекта желаемому, безответность выбора придают любовным интенциям, несмотря на их возобновляемость, характер безысходно-

сти. Можно сказать, что добычинский мир онтологически безлюбовен. Любовь здесь существует лишь как несбывшаяся возможность, одновременно и раздвигающая горизонты, и сужающая их. Как писал по сходному поводу И. Бродский, «раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут – тут конец перспективы» [4:162].

4. Гастрономические основы бытия

Провинциально-бытовая суть добычинского мира определяет значимость и повторяемость ситуаций и мотивов, связанных с удовлетворением первичных человеческих потребностей. Приоритет телесного над духовным выводит на первый план «гастрономические» категории, в бытовой оболочке которых просматривается, однако, их онтологическое содержание.

Еда в присутствии любви и смерти

В извечной оппозиции «жизнь/смерть» *еда* и *любовь*, казалось бы, должны находиться на стороне жизни. Однако уже архаическое сознание не спешило навсегда хоронить своих мертвецов. Мир мертвых как будто жил собственной жизнью (ср. так называемые «трапезы мертвых», когда покойники изображались едящими и пьющими [30:58]). Живущие ублажали мертвых, продолжая утверждать жизнь: погребальный обряд сопровождался, как известно, не только оплакиванием покойника, но трапезой, играми, пением – вплоть до любовных актов [29:141]. Соотносясь с двумя мирами, *любовь* и *еда* могли занимать пограничное положение между жизнью и смертью: их недостаток или избыток в равной мере вели к переходу границы. Акт еды в представлении древнего человека был связан с моментами рождения, соединения полов и смерти. В результате возникали метафоры «смерти-любви» и «любви-еды» [30:59, 80].

Как опустошение, поглощение, уничтожение, еда сближается со смертью. Как заполнение пустоты, сопровождающееся наслаждением и возрождением, она ассоциируется с любовью. Восходящий к языческому причастию христианский обряд евхаристии сопрягает все три мотива, опровергая смерть любовью через поедание частицы Бога.

В литературе *любовь* и *смерть* нередко метафорически связываются с *едой*. Вспомним образы битвы-пира, жажды-похоти в «Слове о полку Игореве» (см.: [3:71-72]) или знаменитое державинское «глодает царства алчна смерть». Мотив смерти на пиру, восходящий к горацанско-анакреонтической традиции, закре-

плен в русской поэзии первой половины XIX века, прежде всего, в жанре дружеского послания [23:46]. Призыв К. Батюшкова «упьемся сладострастьем и смерть опередим» («Мои пенаты») оборачивается утверждением бессмертия поэтического духа, вечного пира души. Как отмечает М. Виролайнен, «пир затеян затем, чтобы встретить смерть и увенчать ее как жизнь, чтобы чаша смерти и чаша жизни стали единой чашей заживо выпитого бессмертия» [23:50].

Мотив «любви-поедания» получает различные интерпретации. Любовь чревата разрушением и смертью, если стремится к абсолютному подчинению, поглощению, сохранению объекта только в собственном «я» влюбленного. В «Игроке» Ф. Достоевского герой признается Полине: «Знаете ли вы, что я когда-нибудь вас убью? Не потому убью, что разлюблю или приревную, а – так, просто убью, потому что меня иногда тянет вас съесть» [10:613].

На первом плане могут оказаться две составляющие триады, тогда третья лишь подразумевается. В рассказе А. Чехова «Счастливчик» влюбленный герой восторженно описывает свою жену, используя метафору еды: «Душечка моя! Ангел ты мой!... А ножка! Господи! Ножка ведь не то, что вот наши ножищи, а что-то такое миниатюрное, волшебное... аллегорическое! Взял бы да так и съел эту ножку!» [33:122-123]. Мотив смерти здесь неочевиден, и «поедание» означает не уничтожение, а умиленно-деликатное присвоение (отметим готовность ограничиться частью вместо целого), удовлетворение любовного аппетита, достижение максимального удовольствия. При этом «ножка» практически утрачивает признаки материальности.

«Серебряный век» также стремился свести триаду к двучлену, сохраняя, разумеется, *любовь и смерть*, Эрос и Танатос:

Она растет всегда, везде,
Как смерть, могучая, слепая
Любовь, подобная вражде.
Мы все на смерть, и на мученья,
И на любовь обречены.

(Д. Мережковский) [31:136].

Однако тень еды, вкусовых ощущений витает и над этой амбивалентной оппозицией:

Сердце чарует мне смерть
Неизреченною сладостью.

(Д. Мережковский) [31:364].

В модернистской среде рождаются эпатажно-профанические аналогии между евхаристией и каннибализмом: «Еда – это евхаристия, причащение человека через пищу ко всему миру, и растительному и животному. – Тогда хорош и каннибализм, как причащение человека человеку» (М. Альтман. Разговоры с Вячеславом Ивановым.) (Цит. по: [19:211]).

В. Маяковский воспроизводит евхаристический параллелизм хлеба и тела в уже знакомом нам образе любви-поедания, исключая профанирующие аналогии:

Тело твое просто прошу,
как просят христиане –
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь».

(«Облако в штанах», 1914-1915) [16:40].

В литературе 20–30-х годов интересующая нас триада присутствует чаще всего в сниженно-бытовом варианте. В «Одесских рассказах» И. Бабеля героиня на пороге брачной комнаты смотрит на оробевшего мужа «плотоядно, как кошка, которая, держа мышь во рту, легонько пробует ее зубами» [1:126]. У М. Зощенко доминирует мотив *опасной еды*, порождающий как каузальные ситуации *гибели от еды* или *еды, вызванной смертью* (поминки), так и сопряжение *еды* и *смерти* по принципу простой смежности, монтажа [13:243]. Впрочем, в этот тесный союз вновь вторгается любовная тема (пусть и в семейном варианте): девочка притворяется проглотившей бильярдный шарик, чтобы вызвать любовь родителей («Тридцать лет спустя»).

В прозе Добычина в бытовых ситуациях, связанных с едой, просматривается и метафорическое, и архетипическое содержание. Без упомянутой триады мотивов не обходится ни одно произведение писателя. Здесь, как и у Зощенко, преобладают мотивы еды и смерти. Однако их интерпретация представляется более сложной. Кроме того, введение мотива любви в каждом конкретном случае по-особому варьирует данную пару.

В раннем рассказе «Прощание» мотив еды связывается с мотивом голода. Тема любви постоянно вытесняется: вместо письма «от хорошенькой» герой получает послание тетки: «"Приезжай", – звала она. – "Мы сыты. А у вас такие ужасы: недавно я читала, что от голода распух один профессор и упала замертво писательница"» [8:48]. Прачка Кубариха угощает пасхальным куличом Кунста и «фею – уличную бабочку», которая ведет себя скромно и учтиво, ничем не напоминая о своей профессии. С едой неизменно связаны женщины: соблазнительная девушка Маланья, при-

тягивающая мужские взгляды и руки, разносит чай в конторе; костлявая девица с желтой головой, вооружившись, едет на грузовике за продовольственной «выдачей», и мужчины провожают ее голодными (в прямом и переносном смысле) глазами. Фамилия девицы – «Симон», и, как апостол Петр, она держит в руках ключи от продуктового «рая». Хотя по внешним признакам девушка Маланья противостоит девице с мужской фамилией почти как любовь – смерти, в финале рассказа обе героини функционально уравниваются. Они становятся «мнимыми вестницами»: сообщают о начислении «наградных», которые затем отменяются. Эта миражность счастья становится последней каплей, переполнившей чашу терпения Кунста. Герой уезжает к тетке, то есть выбирает еду как главную жизненную ценность, «обезопасив» себя тем самым от любви и от смерти.

Композиционную рамку рассказа «Встречи с Лиз» составляет появление в начале живой, а в финале мертвой Лиз (олицетворения любви), сопряженное с мотивами еды и пекла. В первой главке рай и ад иронически совмещены в «посюстороннем» мире: торговки, «сидя на котелках с горячими углями», предлагают Кукину моченые яблоки (сниженный вариант райских плодов). Кукин же, отказываясь от яблок, спускается к той реке, в которой позже утонет Лиз, рисует в своем воображении пикантные сцены и невольно поминает черта – хозяина преисподней (« – Пожалуй, – мечтал он, – уже разделась. Ах, черт возьми!» [8:56]). В сюжетной линии героя постоянно присутствует мотив еды, зачастую приобретающий ностальгическую окраску: «Ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом: играет музыкальный шкаф, студенты задумались и заедают пиво моченым горохом с солью... О, Петербург!» [8:58]; «...дочитав “Бланманже”, закрыл переложенную тесемками и засушенными цветками книгу. – Ах, – вздохнул он, – не вернется прежнее» [8:59]. В финале звон колокола, сообщавшего о похоронах Лиз, прерывает трапезу («ели кисель»). Гостя сравнивает жару с пеклом, сочувствуя покойнице. Сразу «после чаю» и траурной процессии Кукин выбирает для себя новый объект любви, контрастный прежнему. Мотивная триада сохраняется, изменяется только конкретное наполнение мотивов.

В рассказе «Лидия» одной из сюжетных «пружин» является поиск «партнера» для козы. Поэтому многие эпизоды приобретают эротический оттенок. Главным же событием оказывается утнувший солдат. К месту его гибели собираются любопытные обыватели, устраивая пикники (пародийные тризны). В последней главке *любовь, еда и смерть* объединяются под кровом загадочной

закусочной, где на столе вместо угощения стоит «ладонь с окурками», в блюдецке плавают две розы без ножек, а упитанная девица в прилипшей к груди мокрой кофте украдкой косится на печника. Выйдя на крыльцо закуской, владелица козы обнаруживает не только желанного козлика, но и его хозяина – пионервожата, как бы гарантирующего «политическую благонадежность» грядущего «брака».

При всей своей прозаичности и укорененности в повседневном, мир Добычина зыбок, непрочен и незащищен. Обывателю нужно немного, его идеал – «кофе с куличиком» («Козлова»). Однако над этой скромной трапезой витает «профиль смерти», поскольку о куличике героини мечтают в 1919 году. В художественном мире писателя проступает архетипическая модель пира во время чумы. Конечно, назвать добычинские застолья пирами можно лишь с натяжкой. Однако героини любят угощать и получать от еды удовольствие, несмотря на уже упомянутую тень смерти. По улицам постоянно проносят покойников. Похороны чередуются с поминками. Одним из обязательных локусов является кладбище. В рассказе «Савкина» мечтающая о любви героиня изображена на фоне «красных» похорон (хоронят жену «партийного»), поминок, погоста. Во сне она видит своего избранника гуляющим между могилами. Здесь же, на кладбище, но уже наяву разворачивается роман ксендза и учительницы французского. Стишки, которыми зачитывается мечтающая Савкина, переключаются со стихотворными надписями на могильных памятниках. В финале героиня отправляется звать гостей к чаю и видит понравившегося ей «кавалера», распевającego песню «Расстрел коммунаров» (в дореволюционной версии она называлась «Предсмертная песня»): «всех коммунаров он сам привлекал к жестокой, мучительной казни» [8:67].

«Пролетарский» подход к любви, еде и смерти отражен в прозаическом «шедевре», автором которого становится уже знакомый нам герой рассказа «Ерыгин». Ответственный работник товарищ Ленинградов ездит к интеллигентке Гадовой слушать игру на рояле и пить чай (оба занятия, по всей видимости, должны восприниматься как «контрреволюционные» или, по крайней мере, мешчанские). В развязке этой истории присутствуют все три мотива: «Вот Гадова выходит кормить кур. Товарищ Ленинградов заглядывает в ящики и открывает заговор. Мужественно преодолевает он свою любовь» [8:72]. «Преодолеть любовь», согласно революционной морали, означает выдать свою возлюбленную, даже если ей грозит высшая мера наказания.

Тень смерти просматривается и в рассказах о детях и для детей. В рассказе «Матрос» вечно голодный, но наконец-то на-

кормленный ребенок после обеда выходит на крыльцо и наблюдает семейную идиллию, как будто заимствованную из сказки о людоедах: «Во дворе, разостлав одеяла, сидели соседки. Качали маленьких детей, тихонько напевали и кухонными ножами искали друг у друга в голове» [8:88].

В рассказе «Отец» двое ребятишек идут с отцом на речку, предвкушая купание в волнах. Отца ожидает двойное удовольствие: после купания он должен отправиться «к Любови Ивановне». Однако путь к блаженству лежит через кладбище, где похоронена мать мальчиков. Пройдя через это испытание дважды, маленькие герои получают съедобную награду: «Отец купил сигару и два пряника. Молчали, наслаждаясь» [8:86].

Центральными событиями рассказа «Конопатчикова» становятся похороны и поминки. На их фоне развивается история сближения главной героини с Вдовкиным и Березынькиной и растет ее интерес к Вдовкину. Жизнеутверждающим пунктиром вводятся в сюжет эпизоды, связанные со стружечным заводом: в заводском театре выступают силачи и танцовщицы, рабочие танцуют вальс, выигрывают в лотерею и читают «Тарзана». «Представительница» стружечного носит фамилию Куроедова и разговаривает, «глотающая». Кульминацией рассказа становится поминальное застолье. Накрытым столом любуется даже безутешная вдова (хотя автор все время подчеркивает игровое начало похоронного действия). В разгар пира гости забывают о покойнике и просто наслаждаются угощением и разговорами: «Красные, блаженно похохатывая и роняя вилки, громко говорили» [8:77]. Темы разговоров претендуют на возвышенность (литература, искусство), затем Вдовкин и Конопатчикова погружаются в воспоминания (своего рода пир души!). Тема смерти уходит в подтекст: рассказ Вдовкина о благоухающем самоваре вызывает ассоциации с упоминавшимся ранее похоронным ладаном. В финале же духовное (пусть даже в самом убогом варианте) окончательно заслоняется плотским. В описании лакомящейся Березынькиной передается торжество чисто физиологического ощущения, эротическое наслаждение от еды. О прахе Капитанникова и о неоднократно упоминавшемся Ленине (к тому времени тоже покойном, поскольку рассказ написан в 1926 году) прочно забыто. Чуму не хотят замечать на этом пиру, но она сама выбирает себе место.

В рассказе «Сиделка» добычей смерти становятся, по крайней мере, трое: капустинская бабушка, товарищ Гусев и «исключенная за неустойчивость самоубийца Семкина». Первые двое похоронены на площади Жертв, последнюю несут на кладбище позади площади под песню «Вы жертвою пали». Обелиск «с головой

товарища Гусева на острие» – пародийный аналог «каменного гостя»: у подножия статуи герой рассказа Мухин караулит привлекательную сиделку, но его отвлекает Гусев-старший (своего рода мщение за невнимание к его сыну), а затем дорогу преграждает похоронная процессия. Сиделка в рассказах Добычина – не только медработник, но и жрица любви, поэтому ее поведение недвусмысленно отражает эротические интенции: «Щекастая в косынке – сиделка, – высунув язык, лизала губы и прищуривалась» [8:84] (жест, памятный нам по рассказу «Конопатчикова»).

Живые не слишком грустят о мертвых, они устраивают свои земные дела. Сытенький приятель Мухина, растратчик Мишка-Доброхим, растолстевший, как видно, за казенный счет, посвистывает, наблюдая за траурной процессией. После похорон герои отправляются обедать, потом – в кинематограф, затем – опять в столовую. Тем не менее, присутствие невидимой опасности ощущается и здесь, причем опасность эта связана с едой: «Стаканы, чтобы чего-нибудь не подцепить, ополоснули пивом. Чокнулись. – Я чуть не познакомился с сиделкой, – сказал Мухин» [8:83]. В подобном контексте любовь тоже становится рискованным занятием. Не случайно в рассказе «Хиромантия» любовные намерения героя, ухаживающего за Маргаритой Титовной, оттеняются рассказом матери его избранницы: «Мышь одолела, – занимала его мать беседой: – Я на крюк в ловушке насадила сало: уж теперя поймается. – Поймается, – поохотал Петров» [8:90]. Авторская ирония усиливается двусмысленностью ситуации: до конца не ясно, кто же из двух героев должен ассоциироваться с мышью, попавшей в мышеловку.

В рассказе «Дориан Грей» несоответствие мечты и реальности, идеальных устремлений героини и житейской прозы подчеркивается снижением сакральных мотивов. Автор использует монтажный принцип повествования, порождающий неожиданные семантические эффекты. «Пояснением» к теме проповеди «За что умер Христос» служит фраза нарочито бытового содержания: «Цвела картошка. На оконцах красовались занавесочки, были расставлены бутылки с вишнями и сахарным песком. Побулькивали граммофоны» [8:79]. Цвет вишни – красной, как кровь Христа – тут же отзовется в красной кофте уборщицы Осипихи и еще раз в той же главке – в красном отсвете от вазочки с вишневым вареньем. Читатель должен припомнить, что чуть раньше избранник героини – «вылитая копия Дориана Грея» – оказался пьяным конторщиком Ваней, появившимся на фоне бутылок с кагором (церковным вином, используемым в обряде причастия). Профанирование мотива евхаристии развенчивает как любовь,

так и веру. Череп, скалящий зубы на письменном столе, дополнительно снижает мотив смерти. В профаническом дискурсе нет и не может быть безусловных ценностей. Заметим, что в романе «Город Эн», где повествование ведется от лица героя, далекого от иронии, мифологема тайной вечери, также вбирающая упомянутую мотивную триаду, будет использована в «остраненном» (профанном), но не профаническом варианте⁵: рассказчика интересует картина Леонардо да Винчи, о сакральном содержании которой он не догадывается.

Аналогичный прием одновременного снижения и библейского архетипа, и его осовремененной модификации использован Добычиным в рассказе «Сад». Мифологема райского сада проецируется на современную писателю действительность [8:267]. Сад остается местом наслаждений и греха, здесь царит вечная весна и звучат песни. Трудолюбивый садовник-китаец (насмешка над Богом-творцом) выпроваживает посетителей, пускает фонтаны и гарантирует, что «в будущем году еще прекрасней будет» [8:94]. Смерть (похороны уборщицы Таисии) остается как будто за пределами Сада, хотя китаец «с огромным удовольствием» принимает участие в похоронах, не забыв запереть садовую калитку. Любовь и еда (возможно, как слишком «земные» занятия) также вытеснены за ограду Сада. После похорон все торопятся захватить места на бесплатном обеде. Здесь же «интересный кавалер» любезничает с девицей. Границы «сада наслаждений» как будто расширяются: за его пределами существуют и рукотворная красота, и поэзия, и любовь, и вечная молодость, только все это предстает в профанированном варианте.

Вершиной развития триады *еда-любовь-смерть* становится роман «Город Эн». Здесь «вечные» мотивы уже не развиваются параллельно, а сосуществуют в одном образе. Вот героиня рассматривает церковную живопись, изображающую пир Ирода: «Мы увидели Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица. <...> Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была темно-красная с беленькой точкой в середине. Кровь била дугой» [8:160]. Эффект остранения и отчуждения уничтожает религиозное содержание в описываемой картине. В раннем рассказе «Евдокия» тот же образ был использован в более резкой,

⁵Мы различаем **профанический** дискурс (от лат. *profanatio* – лишение святости, осквернение святыни; в русском языке – непочтительное отношение к тому, что пользуется уважением) и **профанный** (от лат. *profanus* – непосвященный, непросвещенный, темный).

эпатирующей версии: «Ирод закусывал с гостями... перерезанная шея святого Иоанна была внутри красная с белыми кружочками, как колбаса, нарисованная Цыперовичем над трактирной дверью» [8:348]. Вариант «усекновения главы» в обрамлении все тех же мотивов встречаем в рассказе «Портрет»: «Гремел оркестр. Зрители приваливались к дамам. Али-Вали отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее между рядами, улыбающуюся. – Не чудо, а наука, – пояснил он: – Чудес нет» [8:102].

В «Городе Эн» и в «Портрете» прием остранения порождает профанный дискурс, в «Евдокии» ощущается и элемент профанации. Следует отметить также скрытую интертекстуальную полемику. Нарочито сниженный, обытовленный вариант евангельской сцены иронически обесценивает не столько исконный библейский претекст, сколько его позднейшие интерпретации в «высоком» дискурсе символизма. Достаточно вспомнить блоковское: «Вот – голову его на блюде / Царю плясунья подает» («Возмездие») или: «Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой. <...> Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак» («Холодный ветер от лагуны...») [2:530, 401]. Гастрономические коннотации в этих вариантах, разумеется, невозможны.

Промежуточной стадией между высоким и травестирированным использованием сакрального претекста можно считать «Детство Люверс» Б. Пастернака, где наблюдается эффект отчуждения без профанации (мы имеем в виду эпизод, когда Женя просит мать произнести фразу «Усекновение главы Иоанна Предтечи», не задумываясь о ее содержании, но беспокоясь, чтобы мать повторила ее правильно, не так, как кухарка). Вместе с тем обращение к мотиву отрезанной головы вызывает ассоциации с трагически-пророческим стихотворением Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1921):

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», – знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне. [6:268].

В таком литературно-биографическом контексте евангельская мифологема наполняется вполне конкретным историческим содержанием.

Мотив «опасной еды» доводится до логического предела в эпизоде смерти жены колбасника и возлюбленной капельмейстера: «В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную» [8:162]. Медный окорок – добычинский вариант «оживающих» пушкинских статуй. Он олицетворяет идею возмездия и рока, восходя в этом качестве и к Медному всаднику (с которым его роднит материал), и к Золотому петушку (пока гром не грянул, окорок мирно сияет над головами влюбленных), и даже к Каменному гостю (также попирающему любовь смертью), а заодно вызывает ассоциации с золотым тельцом и толстым колбасником – законным супругом мадам Штраус.

Как видим, Добычин испытывает пристрастие к традиционным мотивам. Будучи погружены то в профанический (авторский), то в профанный (геройный) дискурс, эти мотивы демонстрируют и неизменную природу бытия, и архетипичность обывательского сознания, и миражность человеческих притязаний, какой бы сферы они ни касались. Мотив *смерти* может составлять с мотивами *еды* и *любви* причинно-следственные пары, а может присоединяться по принципу смежности. *Еда* и *любовь* сопрягаются только «монтажным» способом. В доминирующей оппозиции «*еда/смерть*» происходит семантическая трансформация обеих составляющих: *еда* «поглощает» *смерть*, хотя порою сама становится смертоносной, а *смерть* оказывается необходимой частью жизни, утрачивая трагическое содержание. *Любовь* всегда оказывается самым слабым звеном триады, она уступает позиции и *еде*, и *смерти*. *Любовь* в добычинском мире хрупка, как сахарная чета новобрачных, выставленная в окне булочной («Город Эн»): угроза *еды-смерти* неотступно витает над ней.

Чаепитие по-добычински

Наиболее часто встречающимся вариантом трапезы в мире Добычина становится чаепитие. Чтобы яснее представить суть и специфику этой «базовой» для писателя ситуации, обозначим некоторые национально-культурные и литературные ориентиры.

Существуют разные варианты чайного застолья: английский «five-o'clock tea», японская чайная церемония, русское семейное чаепитие. На Руси чай «кушали» (как, впрочем, и водку), причем умели делать это вприкуску, внакладку, даже «вприлизку» и «вприглядку». Русские «чаеванья» оказывались, пожалуй, самыми домашними и самыми долгими (по В. Далю, «чаевать» – «прокла-

жаться за чаем, пить его в раздольи» [7:581]). «На чай» тоже принято давать только в России.

Чайная трапеза предполагала интимный круг домочадцев, размеренность, неспешность, уют и согласие. Русское чаепитие приобретало характер патриархальной идиллии. Общественные катаклизмы, обрушиваясь на мирного обывателя, заставляли его забыть о многих радостях жизни, но только не о чайном застолье.

В русской литературе нет столь классических и хрестоматийных примеров описания чаепития, как у Л. Кэролла в «Алисе» или у Б. Шоу в «Пигмалионе», однако, храня верность правде жизни, отечественная классика не обошла вниманием и любителей «распивать чай», от Лариных до Ростовых. Среди них попадались не только бесхитростные приверженцы традиционного напитка, но и оригиналы, как, например, гоголевский Иван Никифорович: «когда сядет по горло в воду, велит поставить также в воду стол и самовар, и очень любит пить чай в такой прохладе» [4:190]. Может быть, самым семантически значимым чаепитие оказывается у Ф. Достоевского. Для Макара Девушкина возможность выпить чаю – примета приличного человека и средство выглядеть таковым в глазах окружающих: «Оно, знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно; здесь все народ достаточный, так и стыдно. Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона; а по мне все равно, я не прихотлив» [9:34]. Герой «Записок из подполья» в неловой и унижительной ситуации пытается сохранить лицо и спасти положение, потчует гостью «обыкновенным и прозаическим чаем», который через минуту кажется ему «неприличным и мизерным». Тут же рождается афоризм, ставший квинтэссенцией обывательского эгоизма: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [10:543].

Однако чаще всего чай в русской классике оказывается все же приметой быта, символом домашнего уюта, средством сближения людей, «утепления» отношений между ними. В повести А. Куприна «Яма» студент Лихонин приводит к себе домой проститутку Любку, эту новую Сонечку Мармеладову, которую он решил спасти для общества и честного труда: « – Вот и чудесно... И хорошо, и мило, – говорил Лихонин, суетясь около хромоногого стола и без нужды переставляя чайную посуду. – Давно я, старый крокодил, не пил чайку как следует, по-христиански, в семейной обстановке. Садитесь, Люба, садитесь, милая, вот сюда, на диван, и хозяйничайте. <...> Ах, что может быть вкуснее стакана горячего чая, налитого милыми женскими руками? – Любка слушала его болтовню <...>, и ее сначала недоверчивая, сторожкая улыбка смягчалась и светлела» [15:285–286].

Если круг домочадцев привычен и неизменен, «умственные сокровища» давно исчерпаны, а новостей нет, чаепитие приобретает чисто физиологический характер. Но русский писатель и в этом случае придает ему более глубокий смысл. В сонно-идиллической Обломовке вечерний чай – повод пробудиться от всеобъемлющего послеобеденного сна. Поскольку обломовский обед сродни подвигу, а сон напоминает смерть, тут есть свои жертвы и мученики, свои спасительные средства, своя «живая вода»: «Начали собираться к чаю: у кого лицо измято и глаза заплыли слезами; тот налегал себе красное пятно на щеке и висках; третий говорит со сна не своим голосом. Все это сопит, охает, зевает, почесывает голову и разминается, едва приходя в себя. Обед и сон рождали неутолимую жажду. Жажда палит горло; выпивается чашек по двенадцати чаю, но это не помогает: слышится оханье, стенанье; прибегают к брусничной, к грушевой воде, к квасу, а иные и к врачебному пособию, чтоб только залить засуху в горле» [5:118]. Сцена чаепития приобретает поистине библейские масштабы: «Все искали освобождения от жажды, как от какого-нибудь наказания господня; все мечутся, все томятся, точно караван путешественников в аравийской степи, не находящий нигде ключа воды» [Там же]. Утоление каким-то чудесным образом все же наступает – словно в сказке или по мановению свыше – и в Обломовке воцаряется прежняя идиллия.

В «Войне и мире» «чайный» мотив создает своеобразное обрамление сюжета. В первой главе романа упоминается чайный стол с серебряным самоваром в гостиной Анны Павловны Шерер. Возле самовара усаживается маленькая княгиня Болконская, сразу ставшая центром легкомысленного светского кружка. В эпилоге вновь возникает чайный стол и самовар, но уже в гостиной лысогогорского дома, где собрались Болконские, Безуховы, Ростовы. Хотя круглый чайный стол как будто воплощает идею соединения, всеобщая приязнь и гармония, царящие в доме, не затрагивают чаепитие, и оно сохраняет, как и в светском салоне, лишь формально-ритуальное значение: «Они, по обычаю, сидели за чаем в гостиной у самовара, и Пьер отвечал на вопросы графини, ей самой ненужные и никого не интересующие <...>. Такой разговор, никому не интересный, но необходимый, велся во все время чая. <...> Все сидели на обычных местах» [27:592]. Миры, на которые распадается общая жизнь толстовских героев, уже невозможно соединить.

И все же традиции русского домашнего чаепития не умирают, хотя и переосмысливаются. В дневниках и переписке А. Блока и других символистов «чаепитие выступает как противовес всяко-

му ужасу жизни, как одоление хаоса», возводится в ранг «некоего мистического общения посвященных, духа глубокой сосредоточенности и тишины, позволяющих услышать в этот момент главное» [12:88]. Близкий к символистам Б. Садовский в предисловии к своему стихотворному циклу «Самовар» (1914) писал об особой «самоварной мистике», позволяющей погрузиться в идеальный мир тепла и уюта [24:86]. Обратную сторону этой идиллии обнаружил А. Белый, разоблачая модный «жаргон в стиле модерн», характерный для «петербургских литераторов»: «В Петербурге привыкли модернисты ходить над бездной. Бездна – необходимое условие комфорта для петербургского литератора. Там ходят влюбляться над бездной, сидят в гостях над бездной, устраивают свою карьеру на бездне, ставят над бездной самовар» (1907) (Цит. по: [12:93]). Тем не менее в стихотворении 1915 года А. Блок вновь уповает на спасительную силу «чайного похмелья»:

«Глухая тоска без причины
И дум неотвязный угар.
Давай-ка, наколем лучины,
Раздуем себе самовар!
Авось, хоть за чайным похмельем
Ворчливые речи мои
Затеплят случайным весельем
Сонливые очи твои.

За верность старинному чину!
За то, чтобы жить не спеша!
Авось, и распарит кручину
Хлебнувшая чаю душа!» [2:247].

В своей парадоксальной манере «чайный» мотив использовал В. Розанов, открывая сборник «Эмбрионы» (1899) примечательным фрагментом: «”Что делать?” – спросил нетерпеливый петербургский юноша. – “Как что делать: если это *лето* – чистить ягоды и варить варенье; если *зима* – пить с этим вареньем чай”» [22:287]. Столкновение «литературного» вопроса и нарочито бытового ответа обнажает разрыв между идеальным и реальным, а заодно и недостаточность как первого, так и второго. При этом вопрос репрезентирует мужское (активное, инициативное, деятельное), а ответ – женское (консервативное, стабилизирующее) начало.

В автобиографической книге А. Ремизова «Взвихренная Русь» (1927) «осовремененная формула» [28:90] героя Достоевского

появится трижды, в том числе в память о последних встречах с Розановым:

- «Розанов или тысяча тысяч вертящихся палочек?
- Человек или стихия?
- Революция или чай пить?» [21:95].

Предпочтение отдается чаю как символу тихой, уютной, нерушимой жизни, который ликвидируется «взявшей верх» революцией.

В литературе революционной и послереволюционной эпох чаепитие все чаще становится признаком роскоши или синонимом мещанства. Победивший народ пьет кипяток с хлебом (в лучшем случае – с сахаром) или морковный чай. Вождь не отрывается от народа: «...Сидит Владимир Ильич Ленин, работает и в перерыве завтракает: пьет чай и кушает сухарь» (рассказ М. Зощенко «О том, как Ленину подарили рыбу») [14:335]. Трагическим и абсурдным выглядит автокомментарий Д. Хармса к собственному стихотворению «Иван Иванович Самовар», отразивший «официальный» взгляд на чаепитие и его литературное отображение: «Это – типично буржуазная детская книжка, которая ставит своей целью фиксирование внимания детского читателя на мелочах и безделушках с целью отрыва ребенка от окружающей действительности, в которой, согласно задачам советского воспитания, он должен принимать активное участие. Кроме того, в этой книжке мною сознательно идеализируется мещански-кулацкая крепкая семья с огромным самоваром – символом мещанского благополучия» [32:273]. Трагизм ситуации заключался в том, что этот самоговор содержался в протоколах тюремных допросов Хармса.

Позволить себе беспрепятственно проводить время у самовара мог только В. Маяковский, да и то в компании с солнцем («Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»). Тем не менее, чайный стол по-прежнему остается олицетворением дома, домашнего очага, хотя и здесь все чаще возникают идеологические раздоры. Папа – старый большевик – никак не может понять своего сына – «старого пионера с двенадцатилетним жизненным опытом», – который в школе решает «задачи материалистической философии в свете задач, поставленных второй сессией Комкадемии» (И. Ильф, Е. Петров. «Разговоры за чайным столом») [25:305]. Окончательной профанацией чайной трапезы становится «нарпитовское» чаепитие: «В кино и театрах, в кафе и учрежденческих буфетах ситро подается по возможности горячим, а чай соответственно холодным. На вокзалах дело обстоит еще строже. Там не боятся того, что потребитель начнет

жаловаться. Он обычно торопится на поезд и ввиду этого пуглив, как овца. <...> Чай пассажиру дают без блюдечка, и он уносит его к своему столику, обжигая пальцы и жалобно подвывая. Впрочем, чаю он так и не пьет. Его горло сжимает тоска. Полными слез глазами он смотрит на жену. Она стоит за дверью перед двумя контролерами и посылает мужу прощальные взгляды», поскольку провожающих в буфет не пускают (И. Ильф, Е. Петров. «Халатное отношение к желудку»)[18:353].

В прозе Добычина, по-особому внимательного к «мелочам жизни», упоминание о том, что герои пьют чай, является таким же протокольным «общим местом», как в дневниках А. Блока. В этом своем пристрастии добычинские персонажи могут сравниться, пожалуй, только с героями А. Чехова. Вот как выглядят некоторые заготовки в чеховских записных книжках: «герой целый день пьет чай», «N. все время от утра до ночи чай пьет» [35:89, 99]. Чаепитие становится универсальным времяпрепровождением, отождествляется с самой жизнью: «И то и дело “чаю напившись” или “напимшись”, и похоже было, как будто в своей жизни она только и знала, что чай пила»; « – А потом что? – спросил Сисой в соседней комнате. – А потом чай пили... – ответила Марья Тимофеевна» («Архиерей»)[34:192, 193].

У Добычина чаепитие (как и обед) – прежде всего временная веха: «В шесть часов уже светло было... Стукнув в дверь, хозяйка приносила чайник»; «Возвращалась из конторы Фрида и шумела. Стукнув в дверь, хозяйка приносила чайник»; «В последний раз хозяйка принесла вечерний чайник» [8:47, 48, 50]. Добычин описывает несколько разновидностей «чайной церемонии»: чаще – интимно-семейную, как повседневную, так и праздничную, с гостями и без них («Встречи с Лиз», «Козлова», «Савкина», «Дориан Грей»); реже – официально-служебную («Прощание»), также имеющую праздничную вариацию («Чай»). В «домашних» вариантах чаепитие становится приметой «прежней» жизни, связано с ностальгическими воспоминаниями. Даже чайная атрибутика несет отпечаток «прошлого»: «В Петербурге я кого-то видела, – рассказывала круглощекая Сулова, задумчиво уставившись на чашки (одна была с Зимним дворцом, другая – с Адмиралтейством): – Не знаю, может быть – саму императрицу...» [8: 52]; «Перед киотами зажгли лампадки и при двух лампах пили настоящий чай. <...> – Пасха, – наслаждалась Авдотья» («Козлова») [8: 53]. «Чайник был уже на самоваре. Мать сидела за евангелием. – Я исповедовалась. – Кукин сделал благочестивое лицо, и под тиканье часов “ле руа а Пари” стали пить чашку за чашкой» («Встречи с Лиз»)[8:56].

За чаем говорят о начальстве и модах, обсуждают новости, сплетничают, ведут и «умные» разговоры – о Боге, о вере («Дориан Грей», «Савкина»), почти пародируя беседы «по Достоевскому» («...О чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли бог, есть ли бессмертие?») [11:263]. Разговоры за чайным столом с «евхаристическим» вишневым вареньем неизбежно приобретают сниженно-сакральный оттенок: « – Религия – единственное, что нам осталось, – задумчиво говорила мать: – Пахомова – кривляка, но она религиозная, и ей прощаешь. – И, держа на полдороге к губам чашку, значительно глядела на отца. Он дунул носом» [8:79].

Чаепитие раздвигает горизонты, дает повод помечтать о красивой жизни: «– Съешьте плюшечку, – усердствовала мать: – американская мука – вообразите, что вы – в Америке!» («Савкина») [8:66]. В свете «чайных» интересов оценивается даже русско-японская война: « – Завоюете их, – говорила маман, – и тогда у нас чай будет дешев» («Город Эн») [8:138].

Организирующую и смыслообразующую роль играет ситуация чаепития в рассказе «Чай». Это официальное парадное чаепитие, устроенное в честь перевода детей из детского сада в школу. Интимность и семейность утрачена, чаепитие не объединяет, а разъединяет: дети пьют чай отдельно от родителей. Собравшиеся в зале детского сада являют собой общество в миниатюре, модель социальной и возрастной иерархии. Здесь представлены «отцы» и «дети», причем в числе детей – как вполне «обобществленные» (детсадовцы), так и своего рода «вольнонаемный» – Гаврик с детплощадки. В структуру социума входит правительство (член горсовета), администрация (заведующая), рядовые служащие, рабочий класс (кухарка и техничка), крестьянство (колхозница Агафьюшка), медработники (докторша), армия (красноармеец Миша), пионерская организация (пионер Коля), деятели искусства (родитель Давидюк, играющий на гармонии).

Детский сад предстает как некий миниатюрный Эдем: здесь «боги» снисходят до простых смертных («Президиум сошел с подмостков»), всем достается бесплатное угощение, вокруг дома растет настоящий сад. Яблоки из этого сада сближают людей: «Красноармеец Миша поднял яблоко и подал Коле. – Как, брат? – взяв его за плечи, спросил он, и Коля полюбил его» [8:108]. Как и полагается плодам с древа познания, яблоки соблазняют и притягивают: «– Поищем яблочка, – шепнула Порохонниковой Шайкина. Танцую, они выскользнули» [Там же]. Праздничный стол, веселье, братство, дружеская любовь заставляют вспомнить о золотом веке, идиллической поре человеческих отношений.

Сад отгорожен забором от остального мира. Внешний мир ассоциируется с грубостью, смертью, тюрьмой: «Распаленные футбольщики, невидимые за забором, переругивались»; «Закат был красный, и антенны над домами напоминали “колья для насаживания черепов” из книжки с путешествиями. Белый исправдом казался синим. Арестанты, привалясь к решеткам, длинно пели: – А!» [8:108]. Контекст рассказа не позволяет, на наш взгляд, говорить о чисто игровом восприятии темы смерти, как это делает Р. Соколов: «Красный закат должен устрашать, однако тема смерти, отчетливо здесь прочитываемая, – всего лишь эпизод из развлекательной литературы» [26:44]. Песня арестантов напоминает стон или крик, а имя пионера фонетически сближается со словом «колья». Исправдом в 20-е годы – исправительно-трудовой дом, «учреждение переходного характера с более свободным режимом для осужденных, отбывших часть тюремного заключения» [8:470]. Тюремные ассоциации распространяются и на детей, тем более, что с арестантами их сближает не только переход от одной формы «заключения» к другой, но и пение («Счастливые, напившись, они спели» [8:107]). В речах выступавших сквозит мотив опасности: « – Детки, – встала тогда докторша и кашлянула. – Мы передаем вас в школу. Но не надо беспокоиться. Там тоже будет врач, и он вам будет подавать медпомощь». Кухарка спрашивает у детей не о том, вкусно ли их кормили, а о том, не обижены ли они: « – Я вас обижала? – продолжала она спрашивать. – Ругала вас? Бесчестила вас? – Нет, – разжалобясь, пицали они хором, – нет!». Из всех присутствующих дети выбирают красноармейца – возможно, как потенциального защитника (« – Миша, – закричали дети, обступив красноармейца, и повисли на нем» [8: 107]).

В уводе детей родителями просматривается сказочный архетип. За пределами Сада – иное царство, иной, взрослый мир, с кровавым закатом и «страшными» домами. Выход в этот мир – вход в царство смерти, вводящий мотив инициации. Существенной чертой посвящения является обучение: «Обряд посвящения был школой, учеьем в самом настоящем смысле этого слова» [20:104]. Дети уходят навсегда, возвращение в прежнее состояние для них невозможно («Прощайте, дети, – восклицали тети»). Для взрослых граница между двумя мирами проницаема в обе стороны (« – Мы вернемся, – говорили, уходя, родители»). Прощальное чаепитие соотносимо с угощением сказочного героя на его пути в тридешатое царство. Приобщение родителей к угощению как будто возвращает их в счастливый мир детства. Во взрослом дискурсе появляются элементы детского: « – Тетя, – подзывали они иногда и спрашивали разъяснений» [8:107]. Внешний мир враж-

дебен не только детям, но и взрослым, хотя этой враждебностью словно бы пренебрегают: «Агафьюшка развеселилась и рассказы-вала, как выходит на работу, а сама боится, чтобы не спалили двор» [8:108]. Все же покинуть «детский сад» родители не торопятся, как будто того, кто уйдет первым, подстерегает опасность, а последнего ждет награда («Никто не расхотелся. Все хотели переждать друг друга» [8:108]).

Возвращение в детское состояние невозможно. Взрослое чаепитие по отношению к детскому оказывается почти что симулякром (собственно говоря, чай полагался лишь детям, не случайно родители воспринимают приглашение к самовару как сюрприз). Дети все время выступают как неделимое целое, хор. Взрослые персонифицированы и разъединены. Разговоры за чайным столом как будто сближают участников торжества, возвращая их к «старинному чину» («Чинно пили»), и в то же время обнажают неистребимую социальную иерархию, закрепленную «закрытыми распределителями». Еще одна возможность объединения – танец, который завершает «чай для взрослых» так же, как песня увенчала детское чаепитие. Танец и трапеза, в соответствии с древней культурной традицией, могут восприниматься как метафора жизни. Герои Добычина танцуют вальс. Вальсирование порождает образ круга, кольца (воспитательницы танцуют, взявшись за руки). Одно из значений в символике круга – союз, единение, целостность. Яблоко, сомкнутые руки, чашки, блюда – во всем этом просматриваются первообразы круга, кольца, шара. Однако танец не становится общим. Первым оказывается отторгнут пионер Коля. Это своего рода маргинальная личность: он покинул детский мир, но еще не вошел во взрослый, он отмечен красным галстуком (негативная деталь в поэтике Добычина) и в то же время способен любить и ревновать. Герой не находит себе пары и остается в одиночестве на границе между домом и садом: «На крыльце был Коля. Не оглядываясь, он стоял лицом в потемки» [8:108].

Постепенно от танцующей массы отпадают все новые персонажи. Они выходят в ночной сад, куда срывается с неба одинокая звезда, и слушают докторшу, не желая верить правде, похожей на сказку. Пространство рассказа расширяется и по горизонтали, и по вертикали. Возникает мотив встречного движения, связанный с приметами технического прогресса: звезда «словно сбросилась на парашюте», «ступени лестниц поднимаются с идущими по ним». Однако это движение не попадает в поле зрения добычинских героев, они живут в своем малом мире. Здесь масштабы «технической революции» заданы инициативой горсовета «о водоразборных будках»: «горсовет постановил сломать их и поставить

автоматы с дыркой для грошей» [8:108]. Героев «Чая» не интересуется ни далекая Америка, ни звездное небо, но все же их тянет на воздух, на крыльцо, в сад. Пространственная символика финальной сцены достаточно прозрачна: сзади – гармоника и топот, впереди – «тихо и темно». Дети уже канули во тьму, взрослые стоят на пороге. Светлых перспектив в добычинском мире нет. Но все-таки есть просвет – праздник, сделанный своими руками. Чаепитие устроено героями по собственной инициативе (недаром сияющие воспитательницы поясняют, что пироги пекли они сами, а «жамочки» (пряники) им отпустили в рабкооперативе). Мотив самостоятельного творчества, созидания, наряду с мотивом счастья, хоть ненадолго охватившего всех, – связующее звено между взрослыми и детьми (пока готовят чай, родители рассматривают развешанные на стенах детские работы и «строительные матерьялы» в ящичке). Так традиционная для русской литературы и русской культуры ситуация чаепития намечает едва заметный проблеск света во мраке добычинской вселенной.

5. Сказочно – мифологические модели

Бесперспективность и беспросветность добычинского мира не являются абсолютными характеристиками. Повторяемость выявляет не только штампы, но и универсалии. К таким универсалиям относятся фольклорно-мифологические структуры, связанные прежде всего с детским видением и детским сознанием.

Сказки для детей пионерского возраста

Ты ближе к делу, а он про козу белу!

(Пословица)

В ноябре 1925 года, отправив К. Чуковскому рукопись своего нового рассказа «Лидия», Добычин с беспокойством интересовался, «нет ли там впадения в Добычинский шаблон?» [9:259]. Хотя к тому времени «открытый» Чуковским автор написал всего восемь рассказов (из которых опубликовать удалось только один), его опасения были не случайны. Принципы построения художественного мира, особенности авторского видения, художественные приемы, сам тип изображаемой действительности в произведениях Добычина – величины постоянные. Однако последний рассказ имел свою идейно-эстетическую доминанту, по-особому организующую художественную ткань текста.

Рассказ «Лидия» был задуман как произведение для детей. В начале 1925 года К. Чуковский основал детский отдел при из-

дательстве «Кубуч» (Комиссии по улучшению быта учащихся) и начал заказывать книги авторам. С предложением «написать что-нибудь об индейцах» новоиспеченный издатель обратился и к Добычину, который, после некоторых колебаний, ответил согласием: «Кажется, я напишу рассказ об индейцах. Это будет про козу» [9:255]. Представления писателя о литературе для детей оказались весьма своеобразными, однако он явно старался учесть требования жанра. В его первом «детском» рассказе «Лидия» центральным персонажем становится коза, намечена перспектива «хорошего конца», введена «пионерская» и «школьная» тематика, выдержана оптимистическая тональность. Просматривается «игровая» установка автора: в основу развязки положено неожиданное открытие, забавная нелепость (в финале выясняется, что «Лидия» – имя козы и что первоначально эту козу звали «Жоржиком», а затем переименовали). Рассказ, однако, имеет «взрослый» подтекст: как явствует из письма Добычина к М. Слонимскому [9:274], имя козе дано в честь Лидии Сейфуллиной, к которой писатель относился весьма иронически. Правда, об этом непосвященному читателю неизвестно, и «Лидия» оказывается рассказом с утерянным «ключом».

В условиях ужесточающейся идеологической цензуры второй половины 1920-х–1930-х годов русские писатели, которые не могли или не хотели стать «советскими», нередко обращались к «детской» тематике, стремясь использовать любые возможности для публикации. Однако изменить себе они не могли, что, как правило, приводило к печальным последствиям. Достаточно вспомнить о сотрудничестве обэриутов с Детгизом и о неизбежном ухудшении этих отношений, несмотря на покровительство С. Маршака. Хотя в это время (конец 1920-х годов) К. Чуковский еще проповедовал отказ от дидактизма и свободное формотворчество в литературе для детей, полемика вокруг задач, преследуемых этой литературой, с самого начала складывалась не в пользу новых сотрудников Детгиза. Как отмечает Ж.-Ф. Жаккар, «Хармс был атакован с первых же строчек, написанных для молодого поколения» [11:279].

Таким же заранее обреченным неопитом оказался и Добычин, с 1925 года неоднократно пытавшийся писать для детских издательств. Отличия его рассказов от привычной детской литературы были очевидны как для самого автора, так и для первых его читателей. Получив очередное произведение Добычина, Чуковский записывает в дневнике: «Новый рассказ Добычина “Лешка” – отличный, но едва ли пригодный для печати. (Он прочит его для детей)» [9:471]. «Лешку» все-таки удалось напечатать, но позднее, в составе сборника «Встречи с Лиз». Другая рукопись,

также отклоненная, – «сказка про кошку» – была вообще утрачена [9:509]. Сам Добычин не питал особых иллюзий относительно печатной судьбы своих произведений. Еще до начала работы над «Лидией» он писал Чуковскому: «Коза, о которой я Вам писал, мне является, после Савкиной (название предыдущего рассказа. – Т.Ш.) я возьму ее за рога и напишу про нее историю. Пригодится ли она для детей, не знаю. Впрочем, теперь и нет детей, а Детские коммунистические отряды Имени Товарища Ленина» [9:257]. Последняя фраза многое объясняет в авторской концепции этого произведения, равно как и других «детских» рассказов Добычина.

Начиная «Лидию» с описания внешности героини – хозяйки козы – Добычин строит портретную характеристику с учетом особенностей и приоритетов детского видения. Первое предложение как бы отчленяет часть (руку) от целого (тела): «На руке висела корзинка с покупками» [9:60]. Однако эта та «часть», которая наиболее интересна с детской точки зрения: в корзинке могут быть покупки, подарки и т.п. В дальнейшем ориентация на «детское» сохраняется: Зайцева разглядывает картинку на флаконе и ест мороженое, ее белые усики соответствуют семантике фамилии. «Взрослое» же сознание фиксирует название одеколona и цену мороженого. Хотя собственно портретными деталями оказываются лишь руки и губы с усиками, в описании прямо или косвенно обозначены ощущения, характерные для всех органов чувств: зрения («любовалась»), обоняния («внюхивалась»), вкуса («мороженое»), осязания («на руке <...> корзинка») и слуха («песнь»). Такое полноценное включение в мир, многообразие связей тела и окружающей действительности, обозначая телесную целостность, позволяет героине органично вписываться в жизнь и наслаждаться ею. Зайцева становится центром изображаемой реальности, при этом изначально связанный с данной героиней комплекс телесности, в том числе мотив телесной полноты, получает по ходу сюжета самые разнообразные воплощения: «оттопыривала локти, чтобы ветер освежал вспотевшие бока», «толстая хозяйка», «толстенькие пальцы», «коренастенький», «раскачивая круглыми боками» [9:61-63]. Мифологическую семантику данного комплекса нагляднее обнаруживает связанный с ним мотив круга, символизирующего целостность мифопоэтического космоса (луна, выкрутасы облаков, головы закопанных, крокетные шары, водоворот, желтая чаша на афише, кнопки, блюдечко, радуга, вальс, ведра и т.д.).

Вслед за героиней появляется другой персонаж – молоденький вожатый, сопровождающий отряд пионеров. Пушок на его щеках контрастирует и с «солидными» командными интонациями,

и с усиками Зайцевой. Намечается перенос признаков, ведущий к стиранию различий между мужским и женским, взрослым и детским.

Если вожатый и Зайцева представлены персонифицированно, то пионеры – некая безличная многоножка, марширующий автомат. Взгляд вожатого как бы отсекает ноги от туловищ, но эта «часть» воспринимается и функционирует как самостоятельное множественное целое. В автоматическое движение не включена только одна «белобрысая девчонка» (видимо, не пионерского возраста), которая ассоциативно соотносится с Зайцевой по цвету и по жесту («поскакала»). Ее временная свобода подчеркивается и движением против ветра, и игрой в «парус» («наволоку», которую она держит над головой, надувает ветер).

Марширующие под песню дети появятся еще раз в конце рассказа, порождая «рамочный» эффект. Добычин выявляет противоестественность такого поведения, вводя контрастные «солдатские» мотивы. Солдаты ведут себя не по уставу: прогуливаются, взявшись за руки, как дети или гимназистки; тонут в водовороте; часовой зевает на посту. Детвора же ходит строем, причем не только под «конвоем» вожатого, но и добровольно, играя. «Контрреволюционный» характер подобного изображения становится особенно явственным, если вспомнить реакцию критики на стихотворение Д. Хармса «Миллион» (1930), написанное в форме игровой считалки:

Шел по улице отряд,
Сорок мальчиков подряд:
Раз, два,
Три, четыре,
И четырежды четыре... [34:31].

Как констатировал сам Хармс, «тема пионерского движения подменена мною простой маршировкой» [34:280]. Идеологически ангажированные современники называли это стихотворение «образцом дискредитации пионерской тематики» и «гнусным поклепом на пионеров, только и делающих, что марширующих» [34:281], – это при том, что, по сравнению с добычинским рассказом, стихотворение Хармса выглядит куда более «детским», игровым и не более сатирическим, чем сказки Чуковского.

Юных персонажей в «Лидии» немного, однако в поведении взрослых постоянно обнаруживаются черты «детскости»: они называют козла «козликом», радостно и едва попевая друг за другом сбегаются «к утопленнику», глазают на изображение «деникинских зверств», восторженно умиляются описанию рая из учебника («Рай был прекрасный сад на востоке. Прекрасный сад!»

[9:61]). Как детям, им хочется сразу «всего»: они ходят в «Закусочную всех холодных закусок» и вспоминают, что пробовали «все ликеры». Герои по-детски непосредственны, любопытны и бессердечны. Они являются носителями профанного сознания, не обремененного нравственными и интеллектуальными ценностями, не замечающего собственной ущербности и неполноценности окружающего мира. В ироническом дискурсе повествователя картина мира выглядит иной: вместо рая теперь на востоке (в Китае) революция, а от сада осталась груша (даже не яблоня!), и калитка в него обычно заперта.

Мир оказывается несовершенным, расчлененным, дефектным. Эти константные признаки обозначены целым рядом образов: «Из земли торчали головы закопанных»; «клок черной афиши с желтой чашей»; «с дерева сорвало ветку»; «перед приютом сидели дефективные» [9:62]. Ущербным оказывается и храм: «низенькое серое Успенье с плоским куполом», «похожее на бронированный автомобиль» [9:60]. Неожиданное сравнение оборачивается очередным семантическим сдвигом, парадоксом. В «дефектный ряд» включены и речка с водоворотом, и «молодые люди в золотых ермолках», чья физическая «неполнота» как бы компенсируется сакральным цветом – цветом избранничества. Мир, изображенный Добычиным, – своего рода «приют для дефективных», в роли которых выступают и люди, и предметы. Средоточием этих аномалий оказывается «Закусочная всех холодных закусок», описанная как будто в сюрреалистическом ключе. Зайцева и некая девица находят здесь приют во время дождя. Толстая хозяйка встречает посетителей с мокрыми волосами, еду заменяет квас, никаких «холодных закусок» нет, поскольку не в порядке печь, зато на столе – «ладонь с окурками» и «две розы без ножек», плавающие в блюдечке. Вместе с тем «Закусочная» приобретает черты сказочной избушки. Гипербола, заложенная в названии, порождает ассоциации со скатертью-самобранкой. Мотив еды не случаен: «настоящий» сказочный домик, как отмечал В. Пропп, «уже своим видом иногда выдает себя за дом еды» [25:67], герои приходят туда «хлеба-соли ести». Хозяйка с распущенными волосами в окружении страшноватых и необычных предметов («знаков смерти») вполне годится на роль бабы-яги, связанной, как известно, с миром мертвых [25:71]. Именно ведьма чаще всего оказывается обитательницей съедобного домика [8:54].

Правда, «смертные» атрибуты никого не пугают, их наличие просто констатируется, опять-таки как в сказке, где расчленение или членовредительство воспринимаются как нечто достаточно обыденное и зачастую обратимое.

В отличие от сказочной героини, которой полагается гостей «напоить-накормить», хозяйка закуской угощает их только квасом. Печь – один из главных атрибутов сказочной избышки – утратила свои функции, и ее чинит печник – волшебный помощник. Огонь (мужское начало) временно побежден превосходящей силой воды (женской стихии): над закуской льет дождь, у хозяйки – распущенные мокрые волосы, одна из посетительниц – мокрая девица в облепившей грудь кофте. Печь, порождающая хлеб, является материнским символом, поскольку она «формой и функцией символизирует плодоносную материнскую утробу» [8:75]. Эротическая и материнская символика вписываются в «брачный» сюжет, центральным персонажем которого оказывается коза. Зеркальным отражением этого сюжета становится стремление владелицы козы к сближению с представителем власти – вожатым (соответствие сказочным сюжетам поиска невесты или жениха). Посещение «избушки» приносит неожиданную удачу (да и само появление «сказочного домика» на пути героини может рассматриваться как чудо). Перешагнув за порог «волшебного домика», Зайцева видит, как пионервожатый с хворостинкой в руке выпроваживает на улицу козла. Героиня получает возможность реализовать два своих заветных желания – явное (найти «козлика» для козы) и скрытое (приобщиться к новым веяниям, олицетворением которых становится вожатый – аналог сказочного «водителя душ»). Переход к «зоологическим» персонажам (вслед за козлом вскоре появится и коза) также может быть мотивирован сказочной традицией: яга, как известно, – хозяйка лесного царства и его животных, а в некоторых сказках роль яги в избышке играет козел [25:70]. Лесные духи тоже часто выступают в облике козла [31:435].

Развитие сюжета обнаруживает постепенное движение Зайцевой от «старого» к «новому». В первой главке героиня погружена в дискурс «старого»: одеколон «Вуайяж», ликеры, храм Успенья, плывущая луна, восхищение райским садом, воспоминания об обедах для учителей. Однако прежние ценности легко вытесняются из обывательского сознания какой-либо злободневной «сенсацией»: «Свистуниха <...> выскочила из ворот <...> – Принимаю икону, – похвалилась она. – А мы – к утопленнику, – крикнул муж» [9:62]. Возможен и компромиссный вариант: «Встретились со Свистунихой. Она управилась с иконой и спешила, пока светло, к утопленнику» [9:62]. Интерес к утопленнику становится всеобщим и объединяющим. Поглощенность настоящим, сиюминутным облегчает расставание с «прошлым»: «Муж пришел насупленный. <...> В переулочке увидел на заборе клочок черной афиши

<...>: голосуйте за партию с-р. Вспомнил старое, растрогался... После обеда – повеселел. – Утопленник, – рассказал он новость, – выплыл» [9:62]. В сравнении с мужем и Дудкиной Зайцева оказывается более «современной». Ее интерес связан с вожатым. На протяжении рассказа героиня произносит четыре реплики, отражающие ее интенции: «– Это кто ж такой?» (о вожатом); «Левой!» (мечтательно, про себя повторяя его слова); «– Ихний?» (радостно, «просияв», – о козле вожатого); и, наконец, «Лидия, Лидия!» (обращение к козе, судьбу которой она только что решила связать именно с этим козлом).

Счастливую перспективу «козьего» сюжета можно рассматривать как пародийное слияние с новой властью. В третьей главке ироническая интонация повествователя усиливается. Профанирующий эффект достигается не только семантикой фразы, но и при помощи аллитераций и ассонансов, сближающих далекие по смыслу слова. Например: «Бил фонтанчик и краснелись низенькие безонии и герани перед статуей товарища Фигатнера» [9:62]. Песенные строки «Красная армия всех сильнее» даны на фоне описания убегающей тучи, появления козла, выкриков дефективных и вывески с четырьмя шапками (намек на возможное «шапкокозакидательство»). Такого рода контекст способен развенчать любое утверждение.

В финале рассказа центральными фигурами становятся козел и коза. Символика «козьего» связана, как известно, с разграничением мужской и женской особей [3:118]. Коза олицетворяет собою плодovitость, материнство, заботу о пропитании. Коза – кормилица, а ее рог – символ плодородия и изобилия. Жест женщины в первой главке («почесали у нее между рогами» [9:61]) выглядит почти как ритуальное действие. По признаку «белого» коза сближается с другими «женскими» персонажами: Зайцевой (белые усики), девчонкой (белобрыса), Свистунихой (в белом платочке), становясь своего рода олицетворением «женского».

Козел в зоосимволике – чаще всего отрицательно трактуемый персонаж. Это воплощение похотливости и жизненной силы, а нередко и разрушающих тенденций [3:118]. В мифологических и восходящих к ним традиционных представлениях нередко подчеркивается бесполезность и непригодность козла, некая его сомнительность, несакральность [20:663]. В соответствии с христианской символикой, козел – персонификация нечистоты и низкого вожделения, козлы – аналогия грешников в евангельской проповеди Христа о судном дне: «И соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; И поставит овец по правую Свою сторону, а козлов

– по левую.<...> Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: “идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его”» (Матф., 25:32–33, 25:41). Козлиный облик, по мнению средневековых христиан, принимает дьявол.

У Добычина семантика «козлиного» осложняется «коммунистической» принадлежностью козла. С другой стороны, сцена, когда вожатый хворостиной выпроваживает козла за ворота, напоминает и о «козле отпущения» – символе искупления чужих грехов и недостатков. На «козла отпущения» переносилась общечеловеческая вина, и его, как носителя всей греховной нечистоты людей, прогоняли в пустыню: «...все беззакония сынов Израилевых и все преступления их и все грехи их, и возложит их на голову козла, и отошлет с нарочным человеком в пустыню» (Лев., 16:22-26). За этим, кстати, следовало омовение, так что пролившийся над персонажами «Лидии» дождь может рассматриваться и как иронический аналог очищающей влаги.

Парность персонажей также оказывается значимой. Мотивы удвоения, соединения, совокупления и зачатия проходят через весь рассказ. Ключевая фраза «Водили к козлику?» дополняется шуткой молодых людей («где тебя сделали?»). В этот же ряд включаются прогуливающиеся по двое и по трое солдаты, муж и жена Зайцевы, кнопки, купленные героиней, две розы в блюдецке, множасься шапки, ведра в руках у Свистунихи. Эротические мотивы прослеживаются в описании вбежавшей в закусочную девицы («Косясь внутрь комнаты, толстенькими пальцами отдирала от грудей прилипавшую кофту» [9:63]) и в постепенном «раздевании» вожатого (в первой главке он появляется с засученными рукавами, в последней – босиком и без пояса). В психоаналитической символике сексуальное значение приписывается и плодам груши, и распущенным женским волосам [3:65].

В добычинской картине мира мотивы «жизни» (умножения, порождения, слияния) дополняют и восполняют мотивы «смерти» (ущербности, расчлененности). «Знаки смерти» разбросаны по всему тексту: утопленник, «деникинские зверства», пепельница и розы в закусочной; они проступают в фонетических и семантических схождениях: вывешены – вывесились – висел, закопанные – закал, драчена – отдирала (ср.: «драть, как Сидорову козу»). Центральное место в этом ряду занимает водоворот – воронка небытия, граница между жизнью и смертью. Форма круга сближает водоворот (место, откуда нет выхода) с блюдцем, в котором плавают изувеченные розы – символ разрушенной красоты. В то же время круг воплощает идею вечного движения и вечного совершенства (сниженный вариант этого совершенства – круглые бока

«сакрализованной» козы, белый цвет которой может рассматриваться как воплощение абсолютной полноты бытия или его светлых начал). В известном смысле автор «Лидии» следовал рецепту Сейфуллиной: намечал «перспективы». В письме к М. Слонимскому вскоре после окончания рассказа Добычин писал: «...одно высокопоставленное лицо учило меня приобретению перспектив. Под перспективами оно подразумевало «не одно же плохое, есть хорошее». <...> о Сейфуллиной. Вы угадали: я ее очень люблю. В особенности – за перспективы» [9:276] (о двойственном отношении Добычина к творчеству и литературной репутации Сейфуллиной см.: [19:196-197]).

Финал рассказа – вершина его абсурдно-сказочных метаморфоз. Под звуки вальса (парного танца) появляется белая коза, как будто священное животное, привлекая к себе всеобщее внимание: «Важная и белая, раскачивая круглыми боками и задрав короткий хвостик на кожаной подкладке, шла коза» [9:63]. Ее имя повторяется четырежды, получая неожиданный числовой отклик в вывеске с четырьмя шапками (неизвестно, из какого меха и не с голов ли закопанных). В окне той же лавчонки висит ранец (скорее всего, из кожи). С введением этих косвенных «знаков смерти» сказка вновь готова стать «страшной» (в особенности, если вспомнить о «козле отпущения»). Однако последняя фраза задает трагический мотив: «Это Лидию прежде звали Жоржиком: Зайцева переименовала. – Не женское имя, – объясняла она» [9:63]. Уподобления и взаимопереходы человеческого и животного, мужского и женского, взрослого и детского словно бы компенсируют «дефекты бытия», воссоздавая целостность жизни. На фоне повальных и бессмысленных переименований послереволюционных лет (неоднократно высмеянных в других рассказах Добычина) эта закономерная смена имени выглядит как крохотная и забавная попытка восстановить тот естественный порядок вещей, в который включены ребенок и животное, дождь и радуга, дерево и ветер, как сказочная перспектива возвращения утраченной гармонии мира.

Кроме «Лидии» (1925), к «детским» рассказам Добычина можно отнести «Лешку» (1926), «Чай» (1930) и «Отец» (1931), также отражающие мироощущение ребенка, ориентированные на детское сознание и обыгрывающие соответствующую тематику. От других произведений писателя эти рассказы отличаются не только темой или адресатом, но и рядом других существенных признаков, прежде всего, специфически выраженной «сказочностью», оставаясь при этом неотъемлемой частью единого Добычинского текста.

Своеобразным эталоном для Добычина при работе над «детскими» рассказами были, по-видимому, сказки Чуковского. Обычно скупой на похвалы, начинающий автор писал Чуковскому: «Я читал Вашу книжечку про умывальник – это очень мило, поэтому и говорю, что не рискну на индейцев» [9:254]. Классические сказки Чуковского («Мойдодыр», «Тараканище», «Муха-Цокотуха» и др.) интересны не только своим непосредственным «детским» содержанием, воспроизведением детского взгляда на мир, но и потенциальной возможностью «взрослого» прочтения. В сказках Чуковского присутствуют сатира, пародия, игра, нередко обнаруживается политический подтекст; они кинематографичны, построены по принципу монтажа, опираются на фольклорные и мифологические традиции, обладают большими моделирующими возможностями. Их мир «в своем потенциальном “взрослом” содержании является своеобразной моделью Вселенной» [22:65]. Одной из содержательных доминант художественного мира Чуковского является страшное, но это страшное неотделимо от смешного [17:58], потому что мир сказок изначально добр.

Перечисленные особенности в той или иной степени присутствуют всем «детским» текстам Добычина. Разумеется, писатель создает собственную художественную вселенную, наделяя ее неповторимыми чертами. Жизнь в этом мире далеко не всегда развивается по сказочным законам, но «память» жанра в нем еще жива. В художественной структуре рассказов обнаруживаются сюжетные элементы, образы, мотивы, пространственные модели и ценностные установки, связанные со сказочно-мифологической традицией и образующие особый подтекстный слой. Герои этих произведений, как и сказочные персонажи, не изображаются психологически, не представлены как личности. Следует заметить, что воплощение темы детства в прозе Добычина, как правило, связано с использованием сказочных элементов и структур, даже если создаваемый текст вовсе не рассчитан на юного читателя, как повесть «Шуркина родня» (1936). Исключением является только роман «Город Эн» (1935), в котором герой-ребенок до такой степени подчинен взрослому окружению, что сказок не читает и в сказке не живет.

Три основных топоса, определяющих структуру художественного пространства в малой прозе Добычина, – дом, сад (лес) и река. В «детских» рассказах этим топосам приданы характерные «сказочные» черты.

В творческом сознании Добычина «детское» и «сказочное» постоянно сопрягаются (дифференцировать при этом авторскую установку нет необходимости: «о детях» или «для детей» написан

рассказ – не имеет значения). В «Шуркиной родне» в описании дома, куда попадает ребенок, также проступают сказочные мотивы (на это впервые обратила внимание Э. Гольдина [6:61]): «Он был бревенчатый, крытый железом. К дороге он был обращен тремя окнами. Дверь и два окна были сзади» [9:201]. Как и в других случаях, сказочный канон выдержан лишь частично: у избушки на курьих ножках обычно нет «ни окон, ни дверей», но вход в нее – непременно с противоположной стороны. Чтобы войти в дом, Шурке нужно либо обойти его, либо, как в сказке, заставить «избушку» повернуться.

Избушка яги олицетворяет собою вход в царство смерти. Ее посещение соотносится с обрядом инициации: герой, пройдя через испытание смертью, становится другим человеком, переходит в новое состояние. В «Лидии» перспектива «смычки» с новой властью получает ироническое освещение: вожатый соотносится то с марширующими и обезличенными пионерами, то с козлом – животным, имеющим в фольклорно-мифологической символике чаще всего негативное толкование. В финале рассказа сказочный мотив превращения реализуется в перемене имени козы, что знаменует хотя бы временное торжество женского, природного, матерински-порождающего начала.

Мотив посвящения присутствует и в других «детских» рассказах. В «Лешке» маленький герой устремляется опять-таки за пионерами, которые направляются в лес под ритуальную дробь барабанов и в сопровождении телеги с квасом (вспомним угощение, предложенное хозяйкой закуской): «Пионеры в галстуках маршировали в лес. Телега с квасом громыхала сзади. Вслед! С мальчишками, с собачонками, размахивая руками, приплясывая, прискакывая: – В лес!» [9:87]. Очевидна связь этого описания со сказочными мотивами увода детей в лес; заблудившихся и брошенных детей; леса как входа в иное царство, иной мир. Только появление матроса – сказочного избавителя – отвлекает Лешку от пионеров и заставляет последовать за ним на речку. Для матроса река – естественная стихия, для Лешки – пока запретная. В мифологическом пространстве эта водная преграда служит границей магической области, ведьминога леса. О лесной опасности мать не предупреждает, но лес и вода объединены в песне женщин об утопленнице: «Платье бедняги за корни цепляется, ветви вплелись в волоса» [9:88]. Видимо, не случайно одним из сквозных мотивов рассказа становится мотив волос, связанный, прежде всего, с матерью: она чешет волосы перед осколком зеркала и перебирает пальцами в кудлатых волосах сына; женщины повязывают головы, чтобы не намочить волосы во время купания. В данном

контексте актуализируется символика волос как источника магической силы, в том числе и эротически-женской.

В рассказе «Чай» переход в новое состояние связан с переводом из детского сада в школу. Топосы дома и сада здесь удваиваются и накладываются друг на друга. Оставляемый дом – «детский сад» – окружен настоящим садом, где растут яблоки. Прощальное чаепитие соотносимо с угощением сказочного героя на его пути в тридешатое царство. Внешний сад оказывается аналогом волшебного леса; пройдя через него, герои попадают в полный опасностей взрослый мир. Сказка становится «страшной». Спасение героям сулят только волшебные яблоки (благодаря которым люди начинают любить друг друга) или сказочное царство. Почти во всех «сказках» Добычина существует некая волшебная далекая страна, царство чудес, земля обетованная. В «Лидии» это восток – место, где когда-то был рай, а теперь обитают «революционные» китайцы. В «Лешке» – «Трансваль», о которой поет матрос. В «Чае» – Америка из рассказа докторши: «В Америке, – засуетилась она, – всюду автоматы: опускаете монету, и выскакивает шоколад. <...> Там, говоря по телефону, можно видеть собеседника. Там тротуары двигаются, там ступени лестниц поднимаются с идущими по ним. – Она рассказывала и рассказывала, под гармоникой и топот, и не знала, как ей замолчать, хотя и чувствовала, что никто не верит ей» [9:108].

Взрослое сознание отторгает правду, похожую на сказку. Детское – хочет, чтобы сказка была правдой. Мечта о лучшей, счастливой земле скрашивает существование Шурки, увидевшего в кино «иную» жизнь: «Он думал о красивом городе, который ему только что показывали, и о том, что хорошо бы было жить там» [9:229]. Воплощением мечты становится сказочная Самара, куда в конце концов убегает десятилетний герой: «Вот бы в Самару попасть, – сказал Шурка. – Там, верно, не то, что здесь» [9:245]. Показательно, что в «Шуркиной родне» – одном из последних произведений Добычина, где сгущается ощущение беспросветности и безысходности жизни, – сказочные мотивы создают лишь обрамление сюжета. Это зачин – приход героя в мир, где не действуют сказочные законы и где ему слишком рано приходится стать взрослым, и финал – бегство из этого мира в город-мечту.

Наиболее последовательно сказочные закономерности прослеживаются в рассказах «Отец» и «Лешка». В окончательной редакции второй рассказ получил название «Матрос». Переименование было не случайным. В обоих произведениях заглавие сосредоточивает внимание на взрослом, который находится в центре детской вселенной. Для Лешки это матрос, для мальчишек из первого

рассказа – их отец. Оба взрослых персонажа наделены сходными чертами: сильные, мускулистые, они побеждают водную стихию и выступают в роли защитника маленьких героев (с отцом не страшно даже на кладбище, матрос «спасает» Лешку, отвлекая от «увода» в лес).

Пространственная модель рассказа «Отец» состоит из трех топосов: поселок – кладбище – речка. Их осмысление зависит от воспринимающего субъекта. И в повествовательной, и в сюжетной структуре рассказа выделяются два уровня: детский и взрослый. В основе «детского» сюжета – прогулка с отцом на речку и купание в волнах. Во «взрослом» сюжете отец собирается встретиться с женщиной, а может быть, и жениться. В сказочные формы «отливается» только детское сознание. Цель прогулки – речка, но пройти к ней можно лишь через кладбище – царство мертвых, возбуждающее детские страхи: «Мертвые лежали под землей. В разбитое окошко церкви кто-нибудь мог выглянуть, рука могла оттуда протянуться» [9:86]. По дороге на речку проходят через кладбище не останавливаясь, задерживаются же здесь на обратном пути, взяв силу у воды. Воплощением сказочной силы становится пароход – аналог волшебного змея, существа одновременно огневого и водяного: «шумело колесо, шипела пена, след в воде кипел» [9:85]. С появлением парохода река разливается как море, о его приближении предупреждают рев гудков и дым.

Поведение отца придает ему сходство с пароходом и с животным: «Отец, гудя по-пароходному, ходил в воде на четвереньках. Мальчуганы ездили на нем» [9:85]. Победа над сказочным чудовищем и над страхами приводит к счастливому финалу: «Стало хорошо, когда пришел отец. Приятно было идти улицами, мягкими от пыли. <...> Ларьки светились. Во дворах хозяйки разговаривали с чинными коровами, пришедшими из стада. В городском саду пожарные отхватывали вальс. Отец купил сигару и два пряника. Молчали, наслаждаясь» [9:86]. «Взрослая» и «детская» точки зрения в финале совпадают. В мире воцаряется гармония: играет музыка, общаются люди и животные, отец и сыновья понимают друг друга без слов.

Сходным образом строится сюжет в «Матросе». Описание одного дня из жизни мальчика имеет подтекстную сказочную логику: через преодоление отлучений, запретов и испытаний герой приходит к награде. Изначально ребенок «брошен» («мать дежурила») и отъединен от взрослого мира. Сказочная мотивировка этого отъединения – «неумытость» («Фу, – покосилась Трифониха, – поросенок!» [9:87]). Возможно, здесь вновь сказалось влияние Чуковского. Недовольная реплика соседки ассоциируется с из-

вестными строками из «Мойдодыра»: «Ах ты гадкий, ах ты грязный, неумытый поросенок!» Добычин недаром хвалил именно эту сказку. «Мойдодыр» был близок ему выбором темы и персонажа, который является персонификацией одной из стихий сказочного мира – воды. Это дух воды, Водяной в новых городских условиях [17:66]. Кстати, к матросу перешли из «Мойдодыра» не только функция избавителя и родство с водой, но и мочалка, которую он укрощает, как крокодил у Чуковского.

Как уже отмечалось, водная стихия в творчестве Добычина играет ведущую роль. В «Матросе» она присутствует и в свободном, и в «прирученном» виде: река и бочка с водой, на которой удаётся прокатиться Лешке. Добычин трансформирует сказочный мотив «герой в бочке»: бочка не спущена на воду, а наполнена водой, мальчик находится не внутри, а на бочке. Путешествие верхом на бочке – сказочной повозке – может рассматриваться как знак удачи, избранничества: «Завидовали бабы, <...> кондукторша в очках <...> и четыре жулика» [9:87].

Как положительный герой, водовоз (хозяин бочки) отмечен связью с хлебом (кусает «от фунта ситного»). «Хлебный» мотив становится сквозным в рассказе. Этот мотив имеет вполне реальную подоплеку (мальчик почти все время голоден), но приобретает сказочно-аксиологический оттенок. В Лешкином мире ситный – высший критерий и высшая ценность. На руке матроса (в глазах Лешки – сказочного героя) вздуваются мускулы, «как крученый ситный у Силебиной на полке» [9:88]. Облачка, пролетающие по небу, тоже напоминают ситный. Сам автор подчеркивал ведущую роль этого мотива: в письме к Чуковскому он называет «Лешку» «рассказ про ситный» [9:262]. Верхнюю позицию в этической иерархии занимает мать – кормилица и защитница. Она налагает и снимает запреты («не ходить на речку»), с ней ребенок не боится слушать песню, похожую на страшную сказку. Мотив смерти открыто присутствует только в песне женщин – как напоминание об опасностях, связанных с водной стихией (показательно, что поют они об утопленнице, а не об утопленнике). Матрос – покоритель этой стихии – плавает один, женщины же купаются только вместе, защищая тем самым себя и детей. Однако архетипическая материнская фигура может выступать не только помогающей, утешающей, но и демонической, разрушительной силой [8:56], в том числе «пожирающей матерью» [8:71], на что намекает уже упоминавшаяся «идиллия» с кухонными ножами. Кроме того, в финале мать исчезает, бросив ребенка, и он остается один («Мать потерялась. Маленьких в кинематограф не пускали. Лешка заревел» [9:89]).

Концовка рассказа вполне соответствует сказочному канону. Потерявший мать и не попавший на бесплатный сеанс Лешка все-таки дожидается награды: он слышит песню матроса об экзотической стране Трансваль и получает сладкий пирог от Трифоники. Вознаграждение, как и полагается в сказке, не зависит от внешних характеристик героя. Лешка остается грязным, даже пройдя через купание-омовение, которое приобретает скорее ритуально-сказочный характер (в волшебных сказках купание представляет собой наиболее распространенный способ искупления или спасения [30:238]).

Финал окрашен лирической интонацией повествователя: «Темнело. Музыка кружилась невысоко, прибитая росой. <...> В палисаднике, впотьмах, матрос тихонечко наигрывал на балалайке: Трансваль, Трансваль. Он, как и Лешка, не был на бесплатном – миленький...» [9:89]. Сознание повествователя включает в себя сознание героя, одновременно дополняя его и им обогащаясь, размывая границу между сказкой и реальностью. Образ мира представлен в его целостности, в единстве природного и человеческого, реального и воображаемого. Прочитанная фраза содержит реминисценцию из повести Б. Пастернака «Детство Люверс» (1918), где граница между голосами повествователя и героини также зачастую неразличима: «Там низко-низко, над самой травой, струнчато и грустно стлалось брэнчанье солдатской балалайки. <...> Оно опускалось ниже мошек к земле и, не запылясь, лучше и воздушней, чем рой, пускалось назад в высоту, мерцая и обрываясь, с припаданиями, не спеша» [23:46]. Тем самым маленький герой Добычина, психологически почти не прописанный, ставится в один ряд с одухотворенной, чуткой, рефлексивной героиней Пастернака, чья «космогоническая» фантазия позволяет воспринимать человека, быт и космос как нерасчлененное целое. Заметим, что подобный синкретизм восприятия, присущий мифологическому мышлению, характеризует и героев рассказа «Отец», на что обратила внимание О. Королева [14:221].

Финальная сцена рассказа почти идиллична: в мире устанавливаются тишина и гармония, взрослые и ребенок существуют в согласии друг с другом и мирозданием («любую звезду») и жуют пироги, которые появляются из почти сказочной сумки с тигром. Мотив еды объединяет уже не мать и сына, а героя и первоначального антагониста (Трифонику). Последняя фраза рассказа приобретает достаточно прозрачный философско-этический подтекст, становясь символическим обозначением жизни и судьбы: «Сидя на ступеньках, он стал есть, пихая в рот обеими руками: пирог был сладкий, а руки – соленые от грязи и горькие

от той травы, которую он рвал, когда шел с матерью на берег» [9:89]. Соленое и горькое – вкус морской воды и слез – размыкают перспективу финала, внося в него элемент амбивалентности. Неоднозначной оказывается и семантика берега: его можно истолковывать как спасительный берег, берег-оплот (что подтверждается образом матери), и как символ тревожного и опасного будущего, грядущих перемен.

Внешне соблюдая обязательное для детской литературы требование финального благополучия, Добычин награждает своих героев, но в то же время показывает зыбкость и непрочность этого благополучия в мире, устроенном не по-сказочному. «Волшебные» законы не всегда действительны даже на уровне детского сознания. И все же добычинские «сказки» – своеобразная дань восхищения тому «детскому», которое смогло устоять во взрослом мире, принося в него прекрасную утопию – веру в чудо, согласие и любовь. Фольклорно-мифологический подтекст малой прозы Добычина позволяет включить ее в контекст неомифологических исканий русской прозы 1920–30-х годов. Дальнейшее, но уже не «сказочное» развитие эти тенденции получают в романе «Город Эн».

Миф о городе и город-миф

Небесный град Иерусалим
Горит сквозь холод и лед,
И вот он стоит вокруг нас
И ждет нас,
И ждет нас!

(Б.Гребенщиков)

Роман «Город Эн» написан в форме монолога-исповеди подрастающего героя. Рассказывая об увиденном и пережитом, герой создает хронику жизни своей семьи и своего города. В финале выясняется, что рассказчик близорук и поэтому все «видел неправильно». Эта фраза заставляет пересмотреть и по-новому оценить предшествующее повествование. Какими же представлял себе город и мир этот маленький провинциальный летописец? Чем он восполнял недостаточность своего видения? Какие ориентиры находил?

Пытаясь закрепиться и освоиться в жизни, герой Добычина опирается на готовые мнения, цитаты, оценки. В его повествовании все время просматриваются некие первообразы, прототипы. Их источники указывает сам рассказчик: «закон» (имеется в виду Закон Божий) и «словесность». Мифологические события и герои

используются для характеристики и объяснения происходящего, но выбираются нередко весьма произвольно, по принципу внешнего сходства. Танец Софи, падчерицы инженера Карманова, напоминает пляску Иродиады; понравившийся герою ученик ассоциируется с любимым учеником Иисуса; учитель чистописания, из-за которого рассказчик попал в карцер, – с Иудой.

Ассоциации могут быть множественными и более глубокими, выходящими за пределы сознания рассказчика: обожаемая Тусенька сближается с богородицей на церковной иконе и Сикстинской мадонной, у нее имя Натали Николаевны (пушкинской Мадонны) и фамилия, представляющая собой анаграмму имени Христа: Сиу – Иисус (на сакральный подтекст фамилии первым обратил внимание А. Арьев [1:207]). Натали оказывается, таким образом, олицетворением не просто вечной женственности, но всего сакрального. Еще один возможный прототип Тусеньки Сиу обнаруживается в рассказе Достоевского «Маленький герой» (1857). Центральный персонаж рассказа (он же повествователь) – одиннадцатилетний мальчик, которого искушают взрослые прелестницы, – тайно влюблен в некую m-me M*, чьи «тихие, кроткие черты» напоминают «светлые лица итальянских мадонн» [10:363]. Он рыцарски служит своей «прекрасной даме», даже узнав, что она влюблена в другого. В финале неожиданно выясняется, что имя m-me M* – Natalie.

В то же время в интертекстуальной «ауре» Тусеньки-Натали намечаются и ассоциации, ведущие к десакрализации идеального образа. Так, иконный облик «краснощеченькой» богородицы явно отличается от православного аскетического канона своей эстетизированной очеловеченностью: «Она была не тощая и черная, а кругленькая, и ее платок красиво раздувался позади нее. Она понравилась мне» [9:111]. Как известно, образ богоматери «и в поэзии, и на картинах художников, начиная с эпохи Возрождения, все более трактовался через неиконичный образ прекрасной Дамы с проявлением чувственности и сентиментальности, в отличие от строгого иконописного Богородичного лика древних мастеров византийского письма» [13:173]. Сравнение с Сикстинской мадонной также таит некую двусмысленность; достаточно вспомнить характеристику религиозной живописи Ренессанса, данную С. Булгаковым, который отказывался видеть в картине Рафаэля образ Богоматери: «Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность.<...> Нет здесь девства, и наипаче *Приснодевства*, напротив, царит его отрицание – женственность и женщина <...>. Про эту красоту Ренессанса нельзя сказать, чтобы она могла

“спасти мир”, ибо сама она нуждается в спасении. <...> В изображении Мадонны неуловимо ощущается, действительно, *мужское* чувство, мужская влюбленность и похоть» [4:629–632]). Добавим, что и в пушкинском определении Мадонны – «чистейшей прелести чистейший образец» – можно обнаружить двойной смысл: ведь слово «прелесть» издавна обозначало не только пленительную красоту, но и прельщение, обольщение, соблазн.

Дешифрующая функция мифологем обычно проявляется только в контексте всего произведения. Слова Христа, обращенные к Марии Магдалине («Не тронь меня!») становятся лейтмотивом жизни героя. Понравившаяся мальчику «Тайная вечеря» символизирует его мечту о всеобщей гармонии и согласии и вместе с тем отражает тоску замкнутого пространства, узкого существования, скованного условностями и предрассудками: возвращаясь мыслями к картине, рассказчик вспоминает не участников трапезы, а окно у них за спиной, в которое видно небо.

В ряду литературных прообразов главное место занимают «Мертвые души». Роман Гоголя играет в жизни героя особую роль: это книга книг, Главная книга. «Мертвые души» не воспринимаются как произведение сатирическое. Гоголевский Город Эн для маленького рассказчика – воплощение идеала, золотой век человеческих отношений. С реалиями Главной книги герой соотносит все явления действительности. Город духовный и город материальный, в котором живет мальчик, объединены общим названием и отражены друг в друге, как два значения гоголевского Миргорода – град земной и град небесный, Город Мира, синоним небесного Иерусалима [5:215].

Город-миф доминирует в духовном пространстве героя, но и материальное пространство тоже субъективируется. Вначале обозримая часть родного города ограничена для ребенка двумя-тремя улицами и церковью, затем в поле зрения попадают другие улицы и храмы, река, дамба, лес, деревня на курляндском берегу. Граница города осознается подростком достаточно четко, но и Шавские Дрожки, и Севастополь, и Евпатория, и Свента Гура в его видении почти неотличимы от города Эн. Исключение составит только Рига, напомнившая рассказчику Город его мечты. Даже в описании Москвы очень мало типично московских реалий, их заслоняют возы с пенькой и вывески типа «Чайная лавка и двор для извозчиков». В финале «московской» главки примитивное, казалось бы, восприятие оказывается индивидуальным и трогательно возвышенным: герой, не сумевший или не захотевший разглядеть Москву, смотрит на звездное небо, и Большая

Медведица кажется ему похожей на фиалку в волосах обожаемой девочки. В окружающей действительности рассказчик пытается найти приметы любимого Города, и даже закат напоминает ему цвет чичиковского фрака.

Кризис переходного возраста, который переживает подросток, проявляется прежде всего в смене жизненных ориентиров, в разрушении мифов. Гоголя сменяют Толстой и Достоевский, Закон Божий вытесняет ренановская «Жизнь Иисуса», поразившая мальчика отрицанием божественности Иисуса Христа. Город Эн сохраняет свое аксиологическое значение, но перестает быть для героя реальностью. В последних шести главках он вообще не упоминается.

Вырастая из своей мечты, герой остается один на один с действительностью. Стал ли описываемый мир другим благодаря «прозрению» наблюдателя? Переоценка ценностей состоялась, но вполне вероятно, что новое видение рассказчика – очередная иллюзия. Читателю этого узнать не дано, как не дано узнать имя героя или его дальнейшую судьбу. Перед нами господин Эн, человек города Эн, и расстаться с этим городом он не может. Это не только центр его мира, но и весь мир. Город окружает героя повсюду, а «небесный град» заменяет теперь просто небо, ставшее еще более звездным («Я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи» [9:184]).

В хроникальном повествовании героя проступает монтажное видение автора, его логика. Земной город Эн обыкновенен лишь с точки зрения рассказчика. Жизнь в нем чревата неожиданностями и полна странных сближений, которые подросток не замечает. Смерть отца предваряется появлением бесшумных дрожек. В полном звуков и шумов городе эти дрожки на резиновых шинах возникают из темноты как колесница смерти, Летучий Голландец, знак другого мира, и жители замолкают при виде них.

Практически любой эпизод, любая мимолетная зарисовка таят подтексты и символические смыслы. Дважды упоминает герой елочную ватную старушку с клюквой, выставленную в окне галантерейной лавки. Второе описание содержит комментарий рассказчика, поясняющего свой интерес к этому игрушечному «персонажу»: «Старушка из ваты, насквозь прокоптившаяся, как трубочист, была тоже тут. Дохлые мухи прилипли к ней. Клюква в кузовке у нее за спиной побелела. Приятная грусть охватила меня, и я рад был, что мне, словно взрослому, уже “вспоминается детство”» [9:148]. Через несколько главок о почерневшей ваточной старушке напомнит портрет старухи-ваточницы: «По дороге попрыгивали и попивали из луж воробьи. На бульваре вокруг каждого дерева вытаяло и был виден коричневый с прошлогодними

листьями дерн. Золоченые буквы блестели на вывесках. Около входа в подвал стоял шест с клоком ваты, и ваточница в черной бархатной шляпе с пером, освещенная солнцем, сидела на стуле, покачивалась и руками в перчатках вязала чулок» [9:167]. Данный без комментария, просто как фиксация мгновенного впечатления, этот портрет обогащается архетипическими, символическими, интертекстуальными смыслами. Изображенная на фоне весеннего пейзажа, старуха-ваточница обозначает границу старого и нового, жизни и смерти. Прошлогодний дерн на земле, вход в подвал, обозначающий нижний, подземный уровень мира, – все это намекает на уход в небытие (кстати, елочную старушку рассказчик видел весной и осенью – «на границе» между летом и зимой). Такие детали, как вата (кудель), чулок, вязание (аналог прядения) вызывают ассоциации с древними парками, прядущими нить жизни. Равномерное, несуетливое движение спиц дополняется монотонным покачиванием. Намечен также и иронический контраст: героиня одновременно и незнакомка в бархатной шляпе (вполне возможно, даже «с траурными перьями»), и старуха, вяжущая прозаический чулок.

Эти ассоциации подтверждает еще один литературный подтекст. Сквозь добычинскую зарисовку просвечивает эпизод из «Детства Люверс» Б. Пастернака, в котором присутствуют и ослепительное солнце, и упоминание о «том свете», и целых три незнакомки в черном («отозвавшиеся» у Добычина в трех упоминаниях ваточных старушек). Особый, «долгий» взгляд, о котором говорит повествователь у Пастернака, проясняет специфику визуального восприятия сцены с ваточницей как застывшего мгновения: «так, как глядят летом, когда мгновение растворено светом и удлинено» [23:45]. Зрительные ощущения в обоих случаях явно вытесняют слуховые, и это усиливает впечатление некой ирреальности происходящего, его отнесенности к какому-то другому миру: «Вынесенная мрачным садом с этого света на тот, глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне; то есть очень ярко, очень кропотливо и очень бесшумно, будто солнце там, надев очки, шарило в курселе. <...> “Счастливые”, – позавидовала она незнакомкам. Их было три. Они чернелись, как слово “затворница” в песне. <...> Шляпы были черно-сизые, и гасли и сверкали на солнце, как насекомые. Они были обтянуты черным крепом» [23:45]. Незнакомки погружены в сказочный сон, а пробуждаясь от него, действуют совершенно синхронно: «Три ровных затылка, зачесанных под круглые шляпы, склонились так, как будто крайняя, наполовину скрытая кустом, спит, обо что-то облокотясь, а две другие тоже спят, прижавшись к ней <...> В это время незнакомки повернули головы в другую сторону

<...> поглядели они и впали опять в прежнее состояние дружной сонливости» [Там же].

За эпизодом с незнакомками следуют размышления Жени о непонятном пока для нее сходстве между очень разными людьми: «в таком, что ли, что имеют в виду, когда говорят: все мы люди... или одним, мол, миром мазаны... или судьба кости не разбирает...» [23:46]. Эти упоминания о сходстве несходного, о странных совпадениях и о прихотях судьбы окончательно замыкают «замок свода», внося недостающие акценты и в добычинский текст.

Город Эн таит в себе, под покровом обыденности, искру фантазмагории и загадочности, скрытую насмешку над людьми, не ожидающими подвоха. Золоченый окорок сияет над головами влюбленной парочки, встречающейся у входа в колбасную лавку. Затем медный окорок вдруг обрывается и убивает возлюбленную капельмейстера у него на глазах. Погибшая – жена колбасника, но ее фамилия Штраус, что так подходит капельмейстеру...

Разорванность, пунктирность повествования, в котором причинно-следственные связи порою вовсе отсутствуют или же обнаруживаются не сразу, приобретает концептуальный смысл, воплощая авторское представление о мире. Моделью этого мира становится Город. В Городе Эн таятся свои скрытые силы, он сложен, парадоксален, изменчив. Сближение случайных людей, предметов, явлений может оказаться катастрофическим, а может – счастливым, хотя тот или иной результат вовсе не обязателен. Мир природы существует как будто независимо от человека, но это неотъемлемая часть Города. Главными природными стихиями являются вода и огонь. Огонь представлен в языческих и христианских, природных и культурных воплощениях, но всегда безопасен: ритуальные огни накануне Ивана Купала – и церковные лампы, бесшумные молнии – и огни на путях и т.д. Страшными и опасными могут быть только люди и созданные ими предметы (например, орудия убийства). Даже водная стихия, столь значимая для Добычина, начало всех вещей и их финал, в «Городе Эн» более благосклонна к человеку, чем в других произведениях писателя. Дождь моросит, реки и моря спокойны, несчастные случаи и самоубийства не связаны с водой. Водное начало иронически очеловечивается, проникая в номинацию: Александра Львовна Лей, писатель Лейкин. По наблюдениям исследователей, влажный мягкий «эль», «обладающий коннотациями мягкости, гибкости, спокойствия, доброты, нежности и, видимо, способный передавать созерцательность как образ жизни» [14:224] – одна из главных аллитераций романа (как, впрочем, и всей прозы Добычина). В заключительной фразе имя Натали тоже окружено

«водяными» звуками: «Натали далеко была. Лето она в этом году проводила в Одессе» [9:184]. Тем самым подчеркивается мифологическая сущность героини, точнее, ее образа, созданного воображением героя и соприродного идеальному городу. Параллель Натали – Богородица также подкрепляется водными ассоциациями, поскольку Богородица в сакральных текстах нередко «олицетворяла воду в ее животворящей благой функции» [24:99].

Люди, вещи, явления природы в мире Добычина существуют дискретно, неорганизованно, в непрерывном хаотическом движении. Этот Хаос признает только одну, очень условную, границу – границу Города Эн. Заглавие романа можно считать синонимом жизни в ее авторском понимании – обозначением универсальной и неопознанной сущности бытия. При горизонтальной неоформленности и текучести Город Эн имеет выраженную вертикальную структуру. Здесь есть положенные три уровня: небо с Большой Медведицей, подземный мир – подвал и кладбище, наконец, земля, где на могилах цветут цветы, а из луж пьют воробьи. Те же уровни просматриваются в городской панораме: «На мосту уже горело электричество. Попыхивая, маневрировал внизу товарный поезд, мастерские <...> темные от копоти, толпились. На горе стояла кирха с петухом на колокольне» [9:127]. Вертикаль обозначена достаточно четко, голова героя чаще запрокинута к небу, чем опущена вниз. Чтобы найти на тротуаре пятак, ему нужно споткнуться. Устремленность вверх становится таким же постоянным качеством рассказчика, как тоска по общению или застенчивость. Осваиваясь с новым для него четким видением, он разглядывает лица и вывески, людей за рекой и узор из гвоздей на калитке, но при этом не забывает посмотреть на звезды. Город тоже тянется вверх. Его дамбы и мосты поднимаются над землей, соборы, башни, шпили и флагштоки устремлены к небу. Даже кладбищенский ангел, стоя одной ногой на подставке, как будто собирается взлететь. В этом стремлении вверх – типологическая особенность Города Эн, недаром этот идеальный локус ассоциируется у героя с Адмиралтейством и готическими силуэтами Риги.

В двойном, мерцающем облике города, в котором сочетаются сакральное и профаническое, просматриваются два прототипа – Двинск, представленный вполне конкретными, узнаваемыми реалиями, и Петербург, в его скорее идеально-символической, чем конкретно-исторической ипостаси. Специфическая «наводненность» Петербурга, его мифологичность, литературность, метафизичность, призрачность и обреченность близки городу Эн. В качестве архитектурной модели города-мечты не случайно выбрано Адмиралтейство, увенчанное знаменитым шпилем. Шпили

и шпицы – неотъемлемая деталь петербургского пейзажа – выводят из «профанического пространства» города «в сакральное пространство небесного, “космического”, надмирного, божественного», приобретая тем самым символическое значение [29:100]. По верному замечанию В. Топорова, вертикаль, открывающая взгляду небесное пространство, «значительно важнее для петербуржца или приезжающего в Петербург, чем для москвича, реже обращающего внимание на небо и меньше замечающего его» [29:102]. Ни разу не видевший Петербурга маленький герой предстает, тем не менее, петербуржцем по духу. Недаром рассказ о посещении Москвы начинается и заканчивается упоминанием о небе. В день приезда небо закрыто тучами, в день отъезда рассказчик увидит на нем Большую Медведицу, напомнившую о Натали.

Тусенька-Натали описана при первой встрече как «стройненькая девочка» под стать идеальному городу. Однако в значительно большей степени с образом Натали связана символика *круглого*, также играющая важную роль в создании романного мирообраза. Похожая на «кругленькую» Богородицу, Натали скользит по кругу на катке и кружится в вальсе. Круг и шар становятся наиболее частотными геометрическими характеристиками предметной и пространственно-временной сферы «Города Эн». Перемещения героев в начальных главах романа, равно как и движение фабульного времени, кругообразны и цикличны (вышли – вернулись, утро – вечер, весна – осень и т.д.). Мир, описываемый героем, изобилует округлыми линиями и предметами круглой формы: забор костела полукругом отступает от улицы, люк на крыше огорожен перилами, «золотой зеркальный шар» блестит на столбике у барака [9:123, 163], «шары на зеленых подставках» красуются в Шавских Дрожках [9:138], у Андрея Кондратьева «белый бант с зелеными горошинами» [9:123], Софи появляется «в рукавах шарами» и «в вуали с кружочками» [9:125, 136]; мадмазель Горшкова пускает дым колечками; из шеи изображенного в часовне Иоанна Крестителя «кровь била дугой» [9:129, 160]; впервые увиденный героем аэроплан «поднялся и раз десять описал большой круг» [9:169]; Осип бежит к воде «в одной круглой шляпочке» [9:184] и т.д. Перечень круглых предметов впечатляет: колеса, пуговицы, блины, баранки, кренделя, глобусы, венки, бусы, браслеты, мячи, циферблаты часов, абажуры, качалки, раскрытые зонты, блюдецки, тарелки, бочки, яблоки, дыни, очки, пенсне и лорнеты, свисающие полукругом цепи, гриб для часового, накопец, талисманы героя – пятак и каштан. В архитектурном облике Москвы латентно присутствует круг, образованный контурами ку-

полов. Округлые формы обнаруживаются даже в надписи, увиденной героем на полях книги, – «Ого!».

В. Эйдинова, включая словесный ряд «круг», «кружение», «верчение» в число стилизованных «автоформул» всей добычинской прозы, приходит к справедливому, но несколько одностороннему выводу, что эти понятия создают иллюзию движения, ощущение мнимого течения жизни, реализуя важнейший для поэтики Добычина принцип статики [36:112-113]. Нам представляется, что роль семантического поля *круглого* в художественном мире Добычина проясняют мифологические, философские и литературные ассоциации. В мифопоэтической символике круг (шар) выражает «идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства» [21:18]. В то же время (в особенности в русском языке) понятие круга может ассоциироваться с безысходностью и безвыходностью [7]. Неоплатоники и их последователи соотносили круг и квадрат (наиболее распространенные геометрические символы) как небесное и земное [26:218]. В романе Добычина эта оппозиция отражается в противопоставлении «кругленькой» Натали и Агаты с четырехугольным лицом.

В творчестве современников писателя названные геометрические мотивы репрезентированы достаточно широко, предстывая во всем богатстве коннотаций, в том числе негативных [2; 37:196-223 и др.]. Е. Замятин, сопоставляя *круг/шар* и *квадрат/куб* в характеристиках Единого Государства, акцентирует упорядоченность, регламентированность, унифицированность, предсказуемость города-полиса и его обитателей: «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратная гармония серо-голубых шеренг», полушары аудиториумов, круговая дорога вдоль Стены, Площадь Куба, «круглые, гладкие шары голов», «кругло обточенная», «вся из окружностей» О-90, сам герой, сравнивающий себя с квадратом, – «живой, прекрасный квадрат» [12: 309, 310, 320, 331] и т.п. («Мы»). С. Кржижановский использует образ «круглой пустоты» для характеристики Москвы («Штемпель: Москва») (см. об этом: [28:551]); в других произведениях того же автора круг (овал) предстает как форма очков – «проясняющей» либо «искажающей» преграды между глазом и миром [16:686]. Квадрат интерпретируется как символ ограниченности, очерченности, предугаданности жизненного пространства («Квадратурин», «Автобиография трупа»). Расчерченная на квадраты шахматная доска мыслится как модель вселенной («Проигранный игрок»). Нарушение геометрической правильности становится знаком духовности, индивидуальности, небанальности – таков «неравноуглый» квадрат комнатенки поэта, расходящиеся углы которой изоморфны небесному созвездию.

Переход в равноугольное пространство нового кабинета знаменует смерть души героя [15:101] («Квадрат Пегаса»).

У Д. Хармса шар фигурирует чаще других геометрических фигур, при этом подчеркиваются такие его свойства, как самодостаточность, автономность, неделимость и множественность (примеры встречаем как в стихах, так и в прозе [32:107, 242, 243; 33:46, 338, 344]). Шар символизирует неизменность и неподвижность бытия, причем эти свойства отнюдь не тождественны покою (ср. навязчивые, почти механические повторы: «Шарики летят и блестят шелестят» [32:229–230] или «Я вынул из головы шар» [32:338]). Мотивы воды и круга часто связаны: «По воде плывет кружочек», «Ноль плавал по воде / мы говорили это круг» и т.п. [32:107, 242]. По наблюдениям М. Ямпольского, в текстах Хармса шары являются аналогом *стоячей воды* – aqua permanens, по терминологии алхимиков: «И то и другое – выражение Единого, нерасчленимого, невидимого. И в том и в другом растворяется множественность миров, из того и другого она возникает вновь» [37:202]. В трактате соратника Хармса по группе «Чинари» Л. Липавского «Исследование ужаса» (1930-е годы) описано затвердевание воды: «...вы попали в стоячую воду. Это сплошная вода, которая смыкается над головой, как камень. Это случается там, где нет разделения, нет изменения, нет ряда <...> Слитный мир без промежутков, без пор, в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности» [18:78].

Мир приобретает свойства воды, становится однородным. Основная пространственная форма, в которой реализуется «безличная, стихийная жизнь» [35:112], – пузыри. Вот как выглядит простейшая («начальная») жизнь, по Липавскому: «Полужидкая неорганическая масса, в которой происходит брожение <...>. Она вздымается пузырями, которые, приспособиваясь, меняют свою форму, вытягиваются, расщепляются на множество шевелящихся беспорядочно нитей, на целые цепочки пузырей. Все они растут, перетягиваются, отрываются, и эти оторванные части продолжают как ни в чем ни бывало свои движения и вновь вытягиваются и растут» [18:85]. Этот первичный хаос казался Липавскому омерзительным и ужасным, поскольку самой страшной потерей философ считал утрату индивидуальности: «В конце концов, индивидуальность, это самое крупное событие, наверное, других событий и не бывает, не может быть» [18:86].

Именно обретение индивидуальности, осознание своей единственности становится главным событием «Города Эн». Семантика *круглого* и *водного* мотивов в добычинском романе отчасти

близка трактовкам Липавского и Хармса, однако в целом «кризис текучести» здесь преодолен: однородность и статичность мира уравниваются динамичностью сознания воспринимающего субъекта. Главный герой все чаще оказывается вне круга – и на катке, и на школьном балу, и в перспективе собственной судьбы. Для понимания концептуального замысла добычинского романа важно учитывать и специфику круга как фигуры, «ориентированной в любой своей точке на некий невидимый центр», а также философские представления о шаре «как образе единства ограниченности и безграничности и о шарообразности божества» [21:18]. И Натали, и город Эн выступают в качестве именно невидимого центра, ведь их подлинный облик недоступен взгляду рассказчика. Казалось бы, утративший своих «богов» рассказчик вышел из сферы *круглого*. Ирония автора, однако, заключается в том, что в финале герой впервые видит мир сквозь закругленные стекла очков, обнаруживая в нем все те же округлые формы. Вода и круг предстают как способ и форма существования мира, и в этом качестве обнаруживают свою амбивалентность.

Как сложится дальнейшая жизнь мальчика – неизвестно. Степень недоговоренности в финале возрастает, но в податливом и зыбком характере героя сохранены стабильные черты. Для автора важно не обретение истины, а верно выбранный путь к ней: отказ от мифов, порожденных как коллективным, так и индивидуальным сознанием, переход от веры к опыту, стремление избавиться от ярлыков и привычных представлений, самому выбрать себе дорогу: «Я спрашивал, есть ли такое местечко, куда принимали бы не по экзаменам и не гонясь за отметками по математике, и оказалось, что есть» [9:183]. Где находится это местечко, герой не сообщает, но ясно, что повсюду он останется «небесным обитателем» (А. Блок), человеком Города Эн, Города, сочетающего в себе органику жизни и тягу к горному миру. Город-миф, созданный героем, исчезает, но его место занимает авторский миф о Городе. В этом Городе смешались веры, языки и обычаи, его жители – толпа, образ жизни – «броуновское» движение. Но сквозь текучий облик нового Вавилона проступает силуэт идеального «бездомного» града – Небесного Иерусалима, вечной точки отсчета.

Глава 3

«НЕ СКЕПТИЦИЗМ, А ЧТО-ТО ПОБОЛЬШЕ...» (АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ И ФОРМЫ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ)

Уже современники Добычина отмечали, что принцип «отсутствия автора» доведен в прозе писателя до предела: «Жизнь начинается говорить за себя – автор превращается в человека-невидимку» [2:415]. Позднее В. Каверин признал подобные утверждения ошибочными: «Автор – негодующий, иронизирующий, страдающий от пошлости одних, от бессознательной жестокости других, – отчетливо виден на каждой странице» [2:415]. В новейших исследованиях добычинского творчества мы также не найдем однозначного решения проблемы автора и авторской точки зрения. Так, Б. Парамонов обнаруживает в произведениях Добычина «очень тонкий прием любования и жалости под личиной как бы издевки» [4:216] (правда, критик выбрал не слишком удачный пример: объектом подобной оценки он считает «маман» рассказчика из «Города Эн» – персонаж, в контексте романа к «любованию» не очень-то располагающий). Е. Радицева идет еще дальше, приписывая автору «Города Эн» «новый тип патриотизма, который основан на любви к тому дому, где человек живет сейчас, а не завтра» [7:48]. Большинство же добычиноведов избегают категоричных утверждений. М. Золотонос пишет о «психологической закрытости Добычина-прозаика и эпистолографа, выразившейся в отсутствии в прозе образа автора» [5:62]. Б. Маслов утверждает, что «в прозе Добычина, как и у его современников писателей-модернистов, эпистемологический и аксиологический потенциал авторской речи – способность описывать и оценивать действительность – минимален. <...> Автор в прозе Добычина дает о себе знать, но не на уровне поэтики повествования» [1:111–112, 119]. Анализ нарративной структуры добычинских текстов позволил Э. Поповой уточнить это положение и сделать вывод о «предельной реализации принципа “спрятанности” авторской инстанции» в рассказах писателя и о ее «парадоксальной (нерегламентированной) экспликации» в романе [6]. Собственно говоря, способы добычинского самовыражения исследовались чаще всего именно

на уровне повествовательных инстанций [1; 3; 5:101–116; 6; 8 и др.]. Между тем формы воплощения этого ускользающего авторского «я» гораздо более разнообразны.

1. Маргинальная ментальность как основа творческой личности

Понятие маргинальности, порожденное социальной и культурной реальностью XX столетия, охватывает достаточно разнообразные формы существования, не совпадающего со всевозможными «генеральными линиями», «ведущими тенденциями» и «общепринятыми нормами». Хотя феномен маргинальности имеет достаточно долгую историю, его активное осмысление приходится на модернистскую и постмодернистскую эпохи. Впервые это явление обозначил Роберт Парк, один из основателей чикагской социологической школы, в работе «Человеческая миграция и маргинальный человек» (1928), описывая социально-психологические последствия неадаптации мигрантов к новым условиям. Под маргиналами понимались расовые или культурные гибриды, существующие «на рубеже двух культур, двух сред, двух систем ценностей» [1:58] и не принимаемые ни одной из них как полноправные участники [34:492]. Однако сам по себе маргинальный статус еще не определяет соответствующую ментальность. Маргинальное сознание формируется при наличии как внешнего конфликта (реальное или вымышленное столкновение с окружающим миром), так и внутреннего противоречия, обусловленного неустойчивостью и эклектичностью в структуре личности [10:249], невозможностью самореализации в избранном варианте. Поэтому маргинальному человеку нередко присущи такие черты, как беспокойность, эгоцентричность, девиантность, аморальность, пассивность, или, напротив, агрессивность, вплоть до выхода за пределы законности [1:84; 24:175].

Большинство ученых связывают феномен маргинальности с кризисными, переходными периодами в развитии общества. Хотя Р. Парк рассматривал маргинальность «как состояние после столкновения двух различных систем ценностей, а не как отклонение от одной из них» [1:85], в трудах позднейших исследователей это понятие оказывается полисемантическим. По-латыни «*marginalis*» означает «находящийся на краю, на границе», таким образом, маргинальность знаменует, с одной стороны, некую периферийность, «оттесненность» на край, на обочину социокультурных норм и традиций или за их пределы, а с другой – особую проме-

жуточность, существование «между», в «просвете», на границе тех или иных условных «миров». Суть разногласий, стало быть, в том, где обнаруживается маргинальное пространство: на окраине господствующей социо-культурной системы («Маргиналами стали называть тех, кто либо сам отвергает общество, либо оказывается им отвергнутым» [20:143]) или на границе двух систем («Маргинальная личность – это человек, живущий и сознательно участвовавший в культурной жизни и традициях двух разных народов <...> человек на рубеже двух культур и двух обществ, которые никогда полностью не совпадут» [10:249]). Оба варианта чреваты трагедией социального и психологического отщепенства, духовного изгойничества: «Это означает не принадлежать ни к какому обществу и не иметь ничего общего с обществом. Это проявляет себя в чувстве потерянности, в претенциозности, в цинизме, отчаянии» [26:156].

В то же время маргинальность, в особенности если речь идет о творческой личности, может стать и залогом оригинальности, несущей печать гения. Изучая свойства лиминальности или «лиминальных personae» («пороговых людей») в традиционных культурах в период жизненных переломов, В. Тэрнер отмечал: «Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это “пограничные люди”, которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли. <...> Лиминальность, маргинальность и низшее положение в структуре – условия, в которых часто рождаются мифы, символы, ритуалы, философские системы и произведения искусства» [30:198–199]. Одержимость творчеством или каким-либо другим видом деятельности становится для маргинальной личности способом разрешения как внешних, так и внутренних конфликтов (альтернативным способом может оказаться насилие по отношению к другим или к себе, вплоть до убийства или самоубийства [26:155]).

Проблемы маргинальности стали постоянным объектом внимания западной гуманитарной науки второй половины XX века. Философы, теоретики искусства и литературоведы постструктуралистской ориентации трактуют «инаковость» по отношению к всевозможным культурным стандартам, стереотипам и нормам как обязательное качество творческой личности. При этом обезличенное сознание, способное оперировать только уже имеющимися понятиями, противопоставляется сфере интуитивного и бессознательного, которая становится вместилищем «Другого» – нераскрытой бессознательной субстанции, делающей человека «нетождественным самому себе» [25:216]. Интерес к категории

«Другого», восходящий к учению М. Бахтина, связывается в трудах М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Делеза и Ф. Гваттари с проблемой безумия, рассматриваемого как крайняя степень проявления «инаковости». Работы этих ученых, ставшие философской основой для изучения роли маргинального сознания в современном искусстве, определили восприятие маргинальности в креативном аспекте – как гарантии творческой свободы и эстетической состоятельности подлинного художника.

В русской философской мысли осознание маргинальности как явления национального масштаба восходит к проблеме «Восток и Запад», в ее пессимистической версии заданной еще «Философическими письмами» П. Чаадаева. В 1912 году В. Розанов публикует свое «Уединенное», где исповедально обозначает некоторые признаки маргинальной ментальности онтологического типа, выходящей за рамки социально-исторической и национальной конкретики: «В себе (субъект) – абсолютно несклоняем; “не согласуем”. Какое-то “наречие”» [21:497]; «Точно я иностранец – во всяком месте, во всяком часе, где бы ни был, когда бы ни был»; «Все мне чуждо, и какой-то странной, на *роду* написанной, отчужденностью. Что бы я ни делал, когда бы ни видел – не могу ни с чем слиться. “Не совокупающийся человек” – духовно. Человек “solo”» [21:506].

В послереволюционные годы в положении маргиналов оказались практически все представители «старой» культуры, независимо от того, покинули они родину, попытались влиться в ряды строителей нового мира или остались на его обочине, формируя внутреннюю оппозицию. Один из влиятельнейших идеологов 20-х годов Л. Троцкий выделил в литературном процессе своей эпохи пласт «внеоктябрьской» литературы, состоящий из «внешних» и «внутренних» эмигрантов, и вынес им всем безапелляционный приговор: «Кто вне октябрьских перспектив, тот опустошен насквозь и безнадежно» [28:34].

Драматическое переживание собственной маргинальности было характерно для многих представителей русского модернизма, оказавшихся во «внутренней эмиграции» (О. Мандельштам, Б. Пастернак, А. Платонов и др.). Однако сталинская эпоха успешно выкорчевала эту рефлексию. Следующая маргинальная «волна» была связана уже с творчеством представителей литературно-художественного андеграунда, находящихся в осознанной, добровольной и непреходящей оппозиции к мейнстриму. Научное осмысление этого явления и породило новый всплеск интереса к проблемам маргинальности на рубеже XX–XXI веков. Объектом изучения становятся, в первую очередь, разные виды авангар-

дистского и подпольного искусства, противопоставляющего себя общепринятым эстетическим и поведенческим нормам, а также творчество «аутсайдеров» иного рода, творцов «Art Brut» («сырого» искусства) – душевнобольных, детей и стариков, не имеющих специального образования, художников-примитивистов, «наивных» художников [23:425]. Таким образом, границы и критерии маргинального искусства вновь оказываются размытыми.

В новейших философских исследованиях выдвигается гипотеза об онтологическом статусе маргинальности, которая рассматривается как универсальное свойство человеческого бытия, его внутренняя характеристика. Демонстрируя недостаточность бинарных оппозиций «норма – патология» и «центр – периферия» для уяснения понятия маргинальности, ученые предлагают перейти к более сложным представлениям о структурах и топологических свойствах реальности и сосредоточивают внимание на таких понятиях, как «граница» и «предел» [5]. В исследованиях по семиотике культуры к этим проблемам обращался Ю. Лотман, рассматривавший понятие границы «соотносительно понятию семиотической индивидуальности» при выяснении особенностей функционирования, столкновения и пересечения разных культурных систем [12:13–16; 13:177–189 и др.].

В филологической науке явление маргинальности изучено гораздо менее обстоятельно, чем в философии, социологии, культурологии. Из имеющихся исследований следует отметить работы И. Ильина, рассматривающего феномен маргинализма как «специфический фактор именно “модернистски-современного” модуса мышления, скорее даже мироощущения, творческой интеллигенции XX в.», для которой характерна позиция нравственного протеста и неприятия окружающего мира, в свою очередь получившая специфическую трактовку в постмодернизме [25:213–214]. В современных исследованиях «маргинальных стратегий» в русской литературе Серебряного века обозначены следующие приметы художника маргинального склада: недовольство культурой, конфликт с литературой как пространством определенных норм и закономерностей, временный или даже постоянный отказ от участия в литературной жизни, изживание авторского себялюбия и самолюбования, творчество «вне групп», неопределенность литературных связей, двойственность и эксцентричность литературного поведения [2:384].

Г. Тульчинский, обращаясь к эпохе постмодернизма, перечисляет признаки «стрессогенной лиминальной ментальности, характерной для ситуаций перехода (социальных ломок, реформ, катастроф и т.д.), с ее типичными темами акцентированного (черного)

юмора, тотальным пародированием и трансвестированием, повышенным вниманием к теме смерти, катастрофизмом, сюжетом конца света, специальным интересом к социальным девиациям, маргиналам, сексуальной свободе, гомосексуальности, транссексуальности, отрицанием научной рациональности, мистицизмом, эзотерикой» [29:40].

Исследователи порой сближают и даже отождествляют художественные проявления маргинальности с эстетикой модернизма, авангарда, постмодерна. Так, среди главных качеств маргинальных систем называется их синтетичность, универсальность, поэтому отличительной чертой художников маргинального сознания предлагается считать разноплановость дарований, затрудняющую самоидентификацию творческого субъекта, наличие массива разнообразных творческих начинаний. В творчестве представителей «маргинального сознания» обнаруживается размывание границ литературы и внутрилитературной нормы, радикальное обновление языка искусства, интерес к пороговым ситуациям и состояниям, к пограничным формам сна, видения, прозрения, экстаза [2:10, 387]. Все эти характеристики явным образом выходят за пределы творчества художников-маргиналов, равно как и «философия эроса, превосходящего всякие границы, в том числе, границы пола, – эроса созидания и творчества, означающего новую ступень сознания, новую степень открытости художника миру» [2:389]. Имеет смысл, по-видимому, разграничивать маргинальность в широком смысле – как свойство мироощущения художника XX века, и в узком смысле – как характеристику творческой личности определенного психологического склада и литературного статуса. Во втором случае особенно интересным представляется исследование конкретных форм и способов реализации маргинального сознания в художественном творчестве.

Маргинальная ментальность определяет мироощущение и самосознание художника, его жизненные и творческие установки и модели поведения. Русская литература 1920–30-х годов представляет богатый материал для исследования интересующего нас явления. Традиционная оппозиция центр/периферия оказывается в этот период аксиологически обратимой (взаимоперемещения структурного ядра и периферии культурных систем отметил Ю. Лотман, опираясь на труды Ю. Тынянова [13:16–17, 99]). Оттесненный «на край» литературной жизни модернизм объективно становится творцом подлинных художественных ценностей мирового значения, в отличие от официального, социально ангажированного искусства. Однако в литературном процессе обнаруживается «третья сила», которая получила в научной лите-

ратуре множество разнообразных обозначений: «странная проза», «вторая проза», «проза эн», «частные мыслители», поставангард и т.п. Корпус этой прозы достаточно подвижен, некоторые исследователи относят к ней Д. Хармса и А. Платонова, другие С. Кржижановского и М. Козырева, но неизменно называются имена К. Вагинова и Л. Добычина.

Первым объединил этих авторов как «аутсайдеров» своего времени Г. Гор: «И Добычин, и Вагинов <...> жили и писали на периферии эпохи...» [6:394]. Д. Московская, считая «странную прозу» явлением поставангарда, подчеркивала, что это искусство «своими корнями укреплено в том принципиально оппозиционном официальной культуре мироощущении, которое всегда было и останется “маргинальным”» [17:104], с острым сознанием своей инородности миру как хаосу. Исследовательница обозначила одну из главных особенностей «странной прозы»: «как никакая другая, проза Хармса, Вагинова и близкого к ним Добычина представляет собою тексты, созданные в иронической схватке не только с классической традицией, но и с самим модернизмом» [16:50]. Обратим внимание на оговорку: «близкого к ним Добычина». Анализируя разные проявления «отчужденности» авторов, исследовательница рассматривает только произведения Хармса и Вагинова. Добычин и здесь оказывается «вытеснен на периферию». Между тем жизнь и творчество этого автора позволяют говорить о нем как о самом, быть может, очевидном представителе маргинального сознания. Добычин оказывается отчужден от всех наличных сообществ: от официально признанных писателей, от художников модернистского склада, которые, при всем несходстве, обнаруживали некое взаимное притяжение и эстетически объединялись, наконец, от своих «собратьев» по «странной» прозе, в ряду которых он также стоит особняком.

Современники воспринимали Добычина как личность в высшей степени необычную, заявляли о его уникальности, непохожести ни на кого, оторванности от массы и одиночестве. По свидетельству В. Каверина, «принадлежность к направлению была в те годы невидимым центром множества важных и второстепенных факторов, из которых складывалась литературная жизнь. Добычин был далек от этого центра. <...> Он “не вписывался” психологически в литературный круг Ленинграда и был дружен, кажется, с одним Н.К. Чуковским» [18:16, 18].

Мемуаристов сменили исследователи, но основными характеристиками Добычина оставались маргинальность и одиночество. И. Серман озаглавил свою статью «Лишний», приводя основной довод-констатацию: «В официально признанной литературе с ним

нечего было делать. <...> Он предпочел одиночество, независимость и – как результат – незащищенность» [18:33, 36]. В. Ерофеев выразил ту же мысль: «Добычин был решительно вытеснен на окраины “несвоевременной литературы”, точно так же, как и обериуты с их “подозрительной” заумью» [18:54]. Предпринимались отдельные попытки соотнести личность и творчество писателя, обозначить маргинальное в его художественном мире. В. Эйдинава выявила связь «биографического автора» с его «стилевой структурой», обнаружив в эпистолярной и художественном творчестве Добычина «плановмерно формируемый “стиль стереотипа”» [35:87]. Ф. Федоров охарактеризовал мир Добычина как срединный мир, «оказавшийся в “зазоре”, в межкультурном “вакууме”: “этот “зазорный”, межкультурный мир и есть, по Добычину, послереволюционный российский мир» [18:75]. Однако высказанный тезис не получил дальнейшего развития. Между тем именно маргинальная ментальность во многом определила личностную и творческую биографию писателя, обусловила специфику его художественного мира.

Обстоятельства жизни Добычина постоянно заставляли его пересекать те или иные границы: детство провел в Двинске, учился в Петербургском университете, работал в Средней Азии, затем переехал в Брянск, откуда после долгих усилий вырвался опять-таки в Петербург, но уже ставший Ленинградом. К оседлости, укорененности в какой бы то ни было обстановке писатель был явно не способен. В своей семье Добычин чувствовал себя чужим. Регулярная безработица еще ухудшала положение: «В течение недели я, возможно, буду уже при чине, и ко мне вернется уважение от человек» [7:305]. В письмах семья упоминается крайне редко, но в этих единичных упоминаниях сквозь неизменную иронию проступает и наивный инфантилизм (вспомним эпизод с разорванной калошей), и тягостно переживаемое состояние недооцененности, порождающее душевный дискомфорт: «...девчонки заставили меня рубить мясо сечкой. Перед этим мне велели молоть кофе. Пришивать кружевца к нижним юбкам меня еще не усаживали. Михаил Леонидович (Слонимский. – Т.Ш.) сказал один раз, что я получил женское воспитание <...>, но я его получаю только теперь»; «А мне очень наскучило ни с кем не разговаривать» [7:284, 300]. Одержимость художественным творчеством становится в таких условиях и формой девиантного (отклоняющегося от нормы) поведения, и способом самоутверждения, и единственной возможностью самореализации (из писем К. Чуковскому, ставшему «крестным отцом» Добычина в литературе: «Получив Ваше письмо, я чувствую себя не такой канцелярской крысой, как обыкновенно»; «Это Вы подобрали меня с земли» [7:251, 254]).

Болезненно щепетильный, с обостренным чувством собственного достоинства, боящийся уронить себя, Добычин тем не менее проявляет необычайную активность в двух вещах, в которых он не может обойтись без посторонней помощи: публикации своих произведений и переезде в столицу. Писатель настойчиво пытается ускорить печатание своих рассказов и сборников: «При мысли, что она (книжка. – Т.Ш.) не успеет выйти, у меня ЛЕДЕНЕЕТ КРОВЬ И ВОЛОСЫ СТАНОВЯТСЯ ДЫБОМ» [7:313]. Мысль о переезде в Ленинград становится своего рода навязчивой идеей: «Пушусь во все тяжкие на предмет окончательного внедрения себя в оный» [7:277]; «В Ленинград я еду пробовать там остаться. <...> Если ничего не выйдет, то это будет ОЧЕНЬ ПЛОХО» [7:276]. Однако пересечение социо-культурной границы между столицей и провинцией не сделало Добычина своим в писательской среде. Еще живя в Брянске, он постоянно подчеркивает собственное дилетантство, непрофессионализм, незнание издательских и писательских «секретов»: «Давно ли “занимаюсь литературой”? Это похоже на насмешку. Я не занимаюсь литературой. Будни я теряю в канцелярии, дома у меня нет своего стола, нас живет пять человек в одной комнате. <...> Книг я никаких не читаю (ибо их здесь нет), кроме официальных» [7:250]; «Хотя я и не писатель, но раз дело идет о книжке, я мог бы поступить так, как в таких случаях поступают Писатели, – но что они проделывают, черт их знает» [7:295]; «“В наборе”, “верстка” – так как я не Профессионал, то ничего в этом не понимаю»; «Я писатель только на полпроцента» [7:314, 318]. После переезда в Ленинград круг общения если и расширяется, то не намного.

По наблюдениям Р. Парка, признаками маргинального человека являются серьезные сомнения в своей личной ценности, неопределенность связей с друзьями и постоянная боязнь быть отвергнутым, тенденция охотнее избегать неопределенных ситуаций, чем рисковать унижением, болезненная застенчивость в присутствии других людей, одиночество и чрезмерная мечтательность, излишнее беспокойство о будущем и боязнь любого рискованного предприятия, неспособность наслаждаться и уверенность в том, что окружающие несправедливо с ним обращаются (См.: [34:492]). Биография и переписка Добычина могут служить иллюстрацией практически для всех классических составляющих маргинальной ментальности. Он мнителен, обидчив, болезненно застенчив и оттого порой неадекватен в поведении (вспомним историю знакомства с М. Зощенко), способен разорвать дружеские отношения из-за пустяка, которому придает несоразмерное значение. Несмотря на высокую (по свидетельству многих, знавших его) оценку

собственного творчества, Добычин постоянно беспокоится о том впечатлении, какое производят его произведения, нуждается в одобрении и поддержке, «коллекционирует» все положительные отзывы, как письменные, так и устные: «Спасибо за то, что Вы меня похвалили <...> Спасибо еще раз за Ваше письмо. Мне от него гораздо лучше сделалось, чем до сих пор было» [7:303].

Чувствительность, сентиментальность, устремленность к идеальному сказываются и в эпистолярной, и в литературных пристрастиях Добычина. Он посылает в подарок Чуковскому вербовые ветки с «барашками» и «сережками», об отправленной тому же адресату книжке замечает: «Надписей я не делал, потому, что она очень хорошенькая, и мне не хотелось ее портить» [7:268]. Слонимским Добычин настойчиво советует прочитать роман А. Франса «Желания Жана Сервиана» [7:304]. Герой романа, наделенный тонкой, возвышенной душой, только в мечтах может укрыться от грубой, низменной, унижающей его реальности и в конце концов гибнет. Стилистика этого произведения, совершенно противоположная добычинской, по-видимому, в чем-то отвечала душевному складу писателя. Приведем цитату: «Это было чудным, нежным сновидением, которое родится только в тишине и уединении в думах, оторванных от грубой обыденной жизни...» (Цит. по: [18:63]).

Добычин был очень высокого мнения о себе как о художнике, считал свой роман «Город Эн» произведением европейского значения и болезненно воспринимал равнодушные или недоброжелательность критики. Как показали исследования социальной психологии, черты личности, свойственные маргинальным людям, наиболее очевидны у тех, кто пытается идентифицировать себя с высшей стратой, но опасается быть отвергнутым и бунтует, когда его отвергают [34:492]. Добычину важно, разумеется, не одобрение литературных Начальников, а читательское признание. Поэтому так настойчив драматический лейтмотив его писем, обращенных к К. Чуковскому: «Не сердитесь, что я к Вам пристаю: ведь Вы мой единственный читатель» [7:252].

Маргинальность личности не только предопределила судьбу Добычина, но и позволяет многое объяснить в его творчестве. Отсюда и экзистенциальное отчаяние (вспомним комментарий М. Слонимского: «Получается иной раз, что состояние отчаяния – нормальное состояние человека» [18:175]), и «ожесточенная» ирония, также приобретающая экзистенциальные черты. Г. Адамович в рецензии на роман «Город Эн», опубликованной в 1936 году, писал: «...смех идет даже дальше непосредственного предмета сатиры и подрывает нечто большее, чем данный общественный строй: яд проникает в общее жизнеощущение, ирония разъедает все» [18:186].

Добычинская ирония отражает неизбежный конфликт с миром стандартизированных, нормативных форм. Писатель высмеивает и пародирует все проявления штампа, шаблона, стандарта, наблюдаемые им в жизни и литературе. Собственные попытки ступить хоть на сколько-нибудь протоптанную стезю (например, написать рассказ для детей) тут же получают ироническую самооценку: «Интересного в нем ничего нет, он похож – как будто ученик старших классов сочинял по Классическим образцам» (из письма к М. Слонимскому от 20 июня 1926 года [7:291]). Многословным дискурсивным практикам той поры Добычин противопоставил предельный лаконизм, своего рода «минус-поэтику». Напомним, что он редуцировал даже собственное писательское имя (Л. Добычин), чтобы сделать его неповторимым.

Герои Добычина волею судеб оказываются в пространстве маргинальности. Они живут в переломную эпоху и не относятся к ее господствующим и руководящим силам, а потому выбирают одну из двух поведенческих стратегий: либо неприятие, либо приспособление. Отсюда деление персонажей на оппозиционно настроенных, иногда даже протестующих, и сочувствующих. Замечательный пример оппозиционности являет собою Козлова, героиня одноименного рассказа, атеистка по отношению к новым святыням. Наиболее яркие представители «приспособленческой» братии – Ерыгин («Ерыгин») и Кукин («Встречи с Лиз») – ищут благосклонности новой власти на путях любви или славы. Однако в авторской модели мира граница пространства маргинальности не совпадает с рубежом между новым и старым бытом, хотя герои ощущают эту границу именно на бытовом уровне. И недовольные новым режимом «старухи» (составляющие особую группу добычинских персонажей), и «сочувствующая» молодежь достаточно прочно укоренены в окружающей их бытовой повседневности, сущность которой не зависит от социально-политических катаклизмов. Поэтому внешний маргинальный статус не затрагивает их сознания и самосознания.

Добычин показывает однотипность, тождественность жизни, где разделение на центр и периферию, новое и старое, начальников и подчиненных носит сугубо внешний характер. В этом мире царят норма и граница, установленные не новой властью, а законом усредненности (о законе тождества в добычинских текстах подробно писала В. Эйдинова [35; 36]). Стремление выделиться наказуемо: так гибнет Лиз, из вполне невинного женского кокетства заплывшая «за поворот» («Встречи с Лиз»). В то же время среди героев Добычина есть «белые вороны», родственные Жану Сервиану, не вписывающиеся в грубую прозу повседневности, не

отвечающие традиционным нормам: Шурочка («Кукуева»), Барб и Мари («Нинон»), безымянные повествователи в рассказе «Портрет» и романе «Город Эн». Эти герои – Другие по отношению к большинству, и именно они особенно близки автору, смягчающему в этих случаях свою беспощадную иронию. В судьбах таких героев нет явных трагических событий, однако подтекст произведений постоянно подает тревожные сигналы. Непрактичные мечтатели вытесняются на обочины жизни, не случайно подросток герой «Города Эн» ищет себе «местечко, куда принимали бы не по экзаменам и не гоняясь за отметками по математике» [7:183]. Образ мира в представлении Добычина парадоксально, но точно характеризуется описанием виньетки, которой он хотел украсить свою будущую книгу: на белой обложке в овале «жалкая гостиная (без людей)» [7:306] – доведенный до логического предела принцип «вытеснения» человека из мира. В то же время внутренняя логика добычинских текстов направлена на размывание разного рода границ, универсализацию и унификацию художественного пространства.

Трансформируя, травестируя основные стандарты эпохи, Добычин переосмысливает популярные представления как о гегемонной мужественности, так и о женском равноправии (которое, по сути, означало уподобление мужскому). Исследования семиотики пола в литературе социалистического реализма подтверждают второстепенную, ущемленную роль женщины в деле создания нового человека [11]. В добычинском мире женское утрачивает оттенок маргинальности и откровенно доминирует. Подчеркнутая маскулинность либо предстает в ироническом свете, либо становится маркером брутальности. Комплекс мужского превосходства, как правило, сопровождается отрицательной оценкой, так же, как и черты мужественности в женщинах.

Представленная в бытовой повседневности, провинция Добычина существует на грани жизни и смерти. Танатологические мотивы удивительно постоянны (влечение к смерти, эсхатологическая проблематика типичны для пограничного сознания, переживающего катастрофичность бытия как явление повседневности). Однако обреченность смерти не замечается персонажами, которые живут приземленно-растительной жизнью и озабочены в первую очередь удовлетворением естественных потребностей. В этом мире размываются границы между человеком и животным, человеком и вещью, живым и неживым. Рассказ «Лидия», названный по кличке козы, стоит в ряду произведений, озаглавленных в буквальном смысле человеческими именами. В описаниях козы и ее владелицы обнаруживаются как зооморфные, так

и антропоморфные черты, а также несомненное сходство: коза важная, белая, с круглыми боками и коротким хвостиком, от удовольствия прикрывает глаза с белыми ресницами; у хозяйки пышные формы, белые усики и фамилия Зайцева. Персонажи с «картинок» и статуи ведут себя «как люди», ничем не отличаясь от полноправных действующих лиц: «В углу с картинками <...> улыбался, с узенькими плечиками, папа Лев» [7:121]; «Две каменные женщины стояли возле входа, и одна из них была похожа на Л. Кусман и драпировалась, как она» [7:113].

В «Городе Эн» герой, живущий еще в дореволюционном мире, казалось бы, благополучно вписывается в окружающую его реальность, развивается вместе с ней и не должен испытывать душевного дискомфорта. В начале повествования пятилетний ребенок настолько подчинен мнениям взрослых, что границы его индивидуальности порой кажутся неочевидными. Он то и дело использует выражения «мы рассказали», «мы отнеслись без интереса», «мы расспросили», «мы похвалили», «мы послали за извозчиком» и т.д. По мере обретения самостоятельности все явственнее обозначается противоречие между героем и действительностью. В бесхитростном хроникальном повествовании от первого лица отчетливо прослеживаются мотивы одиночества и отторжения от мира. Внешне принимая «взрослые» нормы и правила, подрастающий мальчик все трепетнее охраняет свое внутреннее «я», свои переживания, мечты и надежды. Одним из проявлений его эволюции становится постепенный переход от «мы» к «я» в видении и оценках окружающего, обозначение границы индивидуального бытия.

В сознании героя выстраивается собственная модель мира, центром которой является город Эн – идеальная трансформация гоголевского города. Остальной, реальный мир оказывается периферией, не случайно в представлении героя впервые увиденная им Москва ничем не отличается от провинции, а Рига нравится потому, что напоминает воображаемый город мечты. Эволюция героя сопровождается расширением пространственных границ и пределов собственного опыта, в результате чего происходит своеобразная децентрация: город Эн навсегда уходит в прошлое и в последних главах романа не упоминается. Второй сакральный центр романа смещается на периферию: любимая девочка проводит лето в Одессе.

В личностном становлении героя наблюдается обратный процесс – централизация. Мальчик проходит путь от местоимения «я», выражающего «сущность говорения в первом лице», к «Я» как имени собственному, которое «не может быть отчуждено от одной единственной и незаменимой человеческой личности» [14:227-228].

Это «Я» становится основным центром романного повествования и единственным обозначением индивидуальности героя, поскольку его имя так и остается неназванным. В заключительной главе прослеживается любопытная динамика в использовании местоимений. Водоразделом оказывается сообщение об окончании училища. Будучи учеником, повествователь продолжает осознавать себя как часть от целого и потому использует множественное число: «мы трусили», «мы были рады», «мы издолбились» [7:183]. После окончания учебы он говорит о себе только в первом лице, отчетливо противопоставляя себя другим: «Все поступали куда-нибудь. Я для себя еще ничего не придумал» [7:183].

В последних произведениях Добычина – «Диких» и «Шуркиной родне» – в центре внимания автора вновь оказывается проблема границ человеческой индивидуальности. В «Диких» представлена семья как коллективная личность (физические и ментальные границы индивида не совпадают, поскольку он не имеет самостоятельной «личности»). В «Шуркиной родне» герой, первоначально деливший мир только на своих («родственников») и чужих, в конце концов восстает против отца, отстаивая собственную суверенность (как верно заметил Ю. Лотман, «ситуация возмущения и бунта возникает при столкновении двух способов кодирования: когда социально-семиотическая структура описывает данного индивида как часть, а он сам себя осознает автономной единицей, семиотическим субъектом, а не объектом» [12:188]). Однако, решившись на побег, Шурка тем самым обрекает себя на положение маргинала – бездомного, беспризорника. Местом его обитания становится вагон – средство пересечения границ. Герой «Города Эн» также выбирает для себя маргинальный статус, готовясь отправиться куда-то на периферию, чтобы занять никем не востребованное «местечко».

Действие произведений разворачивается в периферийном пространстве. В ранних рассказах и «Городе Эн» это провинциальный городок, в «Диких» и «Шуркиной родне» – пристанционный поселок, откуда герои могут поехать в большой город. Обочина жизни становится главной зоной обитания персонажей, и именно здесь находится пространственный и событийный центр художественного мира.

Инвертированная оппозиция «центр-периферия» просматривается в такой особенности добычинских описаний, как акцентирование периферийных элементов характеризуемого явления. В рассказах сущность самого объекта обычно подразумевается, и тогда мы имеем дело с «не-прямым показом» [18:250], перифразом. Например, вместо «мать была толстой» и «Ерыгины жили

небогато», сказано: «Ее бумазейное платье с боков было до полу, а спереди, приподнятое животом, – короче» [7:68]. В «Городе Эн» герой зачастую не затрагивает сущность предмета или явления, представляя лишь сопутствующий антураж. Так, подробно описывая посещение детского спектакля (афиши, получение билетов, оркестр, занавес, ожидание, встречи со знакомыми, собственные ассоциации в предвкушении представления), повествователь ни слова не говорит о самом спектакле и о своих впечатлениях. Рассказывая о том, как приятель показал ему книгу Мопассана, герой сообщает: «Она называлась “Юн ви”. Переплет ее был обернут газетой, в которой напечатано было, что вот, наконец-то, и в Турции нет уже абсолютизма и можно сказать, что теперь все державы Европы – конституционные» [7:167]. Сходным образом характеризуются полученные «в приложение» к учебникам «Мысли мудрых людей»: «на обложке их было написано, что они стоят двенадцать копеек» [7:139]. Если не считать скрытой авторской иронии по поводу цены земной мудрости, о самих книгах не сказано ничего. Такой способ описания подчеркивает интерес к частностям, второстепенным подробностям, как бы вопреки общепринятому видению.

Положение романного героя в семье и в социуме в значительной степени определяется женским началом его характера. Самохарактеристики, поведение, эмоции повествователя отражают присущие ему качества: мягкость, податливость, готовность подчиниться чужой воле, сентиментальность, застенчивость. Первостепенную роль в его жизни играют отношения с матерью. Этот аспект романного сюжета, пожалуй, в наибольшей степени автобиографичен. Властная, сильная, стремящаяся к абсолютному контролю над сыном мать косвенно и неосознанно оказывается виновницей его латентной гомосексуальности. Неявные гомосексуальные интенции героя отражают тайную, скрываемую сторону личности автора, предопределившую или, по крайней мере, гипертрофировавшую его психологическую и социальную маргинальность. В каком-то смысле «Город Эн» может рассматриваться как послание к матери – не рассказчика, но автора, отразившего в художественном тексте свои личные проблемы: «Разве не матери адресованы и завет самораскрытия гомосексуала, и постоянное избегание этого самораскрытия?» [27:261].

Коммуникативно-прагматическая установка романного повествования на первый взгляд неочевидна. Неясно, что перед нами: записки, устный рассказ, дневник, кому и с какой целью адресует рассказчик свою историю. Однако более внимательное прочтение обнажает дневниковую природу текста, до сих пор не прокоммен-

тированную (то, что добычинский роман – это «дневник ребенка школьного возраста», впервые отметил Г. Адамович, подчеркнув невозмутимость повествовательного тона и отсутствие «каких-либо примечаний к фактам» [18:185]).

Хотя «Город Эн» лишен внешних признаков дневника (то есть записей по дням), в нем проступают основные приметы дневникового жанра. Хронологически последовательное повествование ведется от лица героя, *проживающего* свою жизнь. Записи связаны с текущими событиями, это рассказ не о прошлом, а о настоящем, центром которого, хотя бы формально, является повествователь. Как текст о себе самом (имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора) и текст, написанный с субъективной точки зрения, дневник подразумевает эгоцентрическую позицию автора и может рассматриваться как «эго-текст» [15]. Изображаемая жизнь не воспроизводится как некое осмысленное целое, материал не отбирается, повествование отличается дискретностью и спонтанностью, оно как бы «пульсирует», фиксируя отделенные друг от друга фрагменты [15]. Временная дистанция между событием и рассказыванием (или записью) минимальна, поэтому повествователь не может оценить степень важности и значимости происходящего, выстроить определенную иерархию. Хотя дневник не претендует на единый сюжет и связность повествования, его автор зачастую фокусирует внимание либо «на усилиях по самоперестройке», либо «на документации своей идентичности, непрерывности своего “я”» [37:50], что и определяет «внутренний сюжет» дневникового текста.

«Город Эн» сочетает в себе черты дневника-хроники (его авторы, как правило, мужчины) и типично женского дневника, «сосредоточенного вокруг определенного эмоционального центра» [3:21], то есть возлюбленного. Таким центром в романе является, прежде всего, Натали, а также Серж и его преемники. Соблюден и основной принцип построения дневника подобного типа как «дневника разлуки», в котором «жалобы на отсутствие предмета любви сочетаются с выражением радости от встреч» [3:21]. «Референтность», отсылающая к другому лицу (эмоциональному центру), способствует «созданию своего образа относительно другого» и становится «действенным средством построения своего “я”» [3:34]. В данном случае именно процесс письма определяет «собрание» и построение личности, особенно болезненное и значимое для маргинального субъекта. Маргинальность здесь определяется и возрастом пишущего: ведь перед нами юношеский дневник, то есть во многом «дневник инициации» [15]. Не случайно одним из претекстов «Города Эн» оказывается «Подросток» Достоевского, где подчеркивается роль

«писания» в становлении личности такого же «пограничного» типа: «Я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания» [8:682]. Однако «Подросток» – роман-исповедь, предполагающий временную дистанцию между событием и рассказыванием. В повествовании добычинского героя этот временной отступ практически отсутствует, равно как и установка на исповедальность.

Особенностями дневника являются его безадресность (или неопределенность адресата), а также интимность и искренность повествования. Вместе с тем дневник не тождествен исповеди, он зачастую ограничен определенными рамками, ему невозможно доверить все тайные мысли и переживания (как показали исследования, российские дневники XVIII-XIX вв. отличались от западноевропейских именно психологическим лаконизмом, меньшей сосредоточенностью на собственной личности, меньшим погружением в глубины своего «я» [3:34]). Такой дневник выступает как форма самоограничения, «умолчания» о сокровенном и одновременно попытка самосознания и самовыражения, поиск собственной идентичности. Для Добычина подобная двойственность приобретает особое значение. Одной из особенностей речевого поведения писателя, получившей отражение в его творчестве, было именно умалчивание, уклонение от прямого высказывания. К примеру, советуя Слонимским прочесть «Желания Жана Сервиана», Добычин не приводит никаких аргументов, но добавляет: «Когда прочтете, то узнаете, почему я об этом просил» [7:304].

Сходное явление описал Л. Шестов, характеризуя философский метод, манеру и стиль С. Кьеркегора как «непрямое высказывание» [33:130]. Применительно к Кьеркегору «страх прямого высказывания» объясняется двояко: с одной стороны, существованием постыдной личной тайны, с другой – ее философско-экзистенциальным осмыслением. Прямое высказывание означало бы принятие необходимости, которой обречен субъект, утрату свободы выбора и удаление от истины: «истина сделана совсем из иного материала, чем тот, что соприроден прямому высказыванию <...>, ибо истина боится воплощения, как все живое боится смерти» [22:183]. Эпистемологическая проблематика «Города Эн», настойчивые обращения к проблеме истины и нарастающие сомнения в ее познаваемости позволяют предположить, что в случае Добычина имели место сходные причины. Подобно Кьеркегору, Добычин не обозначает конкретным словом свою проблему, но в своих сочинениях не может не говорить о ней.

Говоря о «фигурах умолчания», следует учитывать необходимость их дифференциации. Об этом писал М. Фуко в «Истории

сексуальности»: «Не следует производить здесь бинарного разделения на то, о чем говорят, и то, о чем не говорят; нужно было бы попытаться определить различные способы не говорить об этом <...>. Имеет место не одно, но множество разных молчаний, и они являются составной частью стратегий, которые стягивают и пересекают дискурсы» [32:123–124]. Приведем несколько примеров из «Города Эн». Первой по значимости из «фигур умолчания» является имя романного героя. Анонимность повествующего субъекта многофункциональна: она свидетельствует о слабости самоидентификации, отсутствии чувства личности и собственной индивидуальности (в особенности на раннем, «детском» этапе); служит одним из проявлений скрытого, но важного автобиографического подтекста (назвать героя своим или чужим именем – значит нарушить зыбкое равновесие тайного и явного); наконец, безымянность героя – простейший прием универсализации образа и сюжета, расширения ассоциативного поля. Отказ от именованности позволяет избежать заданности, открывает простор для самоопределения и самоосуществления персонажа и в то же время становится сигналом «эпистемологической неуверенности», невозможности познания-именования человека. Как писал П. Флоренский, «звук имени и вообще словесный облик имени открывает далекие последствия в судьбе носящего это имя», и потому «в литературном творчестве имена суть категории познания личности» [31:171, 184].

Другие случаи умолчания также нуждаются в «индивидуальных» интерпретациях. Когда повествователь ничего не сообщает о том, как он переживал смерть отца, это можно объяснить тем, что он еще ребенок, не понимающий сути происходящего. Однако в дальнейшем повествовании мальчик ни разу не вспомнит об отце (не считая перечисления поездок на кладбище), поскольку он полностью вытеснится матерью, с самого начала противостоящей мужу в вопросах воспитания сына. Память об отце становится еще более сокровенным достоянием подростка, чем его любовь к Тусеньке. В разговоре с приятелем он упоминает о любимой девочке, но умалчивает о своем чувстве к ней: «...есть одна ученица по имени Тусенька» [7:148]. Об отце же герой не вспоминает даже наедине с собой.

Изобретая «приманки» для привлеченного его внимание Ершова, повествователь приносит ему «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, так комментируя свой поступок: «Вспомнив, что что-то встречалось в “Подростке” про какое-то неприличное место из “Исповеди”, я достал ее. – Слушай, – сказал я Ершову, – прочти» [7:177]. В автобиографическом произведении Руссо речь идет об эксги-

биционизме, но добычинский герой содержание «неприличного» эпизода не конкретизирует, хотя ясно, что он его прочитал и зафиксировал в памяти. В этом случае умолчание можно рассматривать как скрытый отказ от покаяния, от так называемого «комплекса Руссо» (суть этого комплекса исследователи видят в том, что в литературных исповедях грешника описание сексуальных девиаций связано с «раскрытием сокровенного, утаиваемого перед другими» и становится знаком собственно исповедальности, покаяния в грехах, особой искренности и готовности к моральному суду читателя [9:104]).

Умолчание предстает как разновидность речевого акта, не менее показательная, чем случаи прорыва «закрытости», явного или неявного «выхода из подполья» [27:11]. В сюжете романного героя это проявления мужской «дружбы-любви», в биографическом «сюжете» автора – подписывание «Диких» двумя фамилиями (А. Дроздов и Л. Добычин) или упоминания в письмах о «мосье Кузьмине» и «лесбическом рассказе». Умолчание же позволяет сохранить свою «приватность», особенность, дистанцироваться от общего мнения и в то же время не манифестировать собственное «отщепенство».

Проявлением «инаковости» в «Городе Эн» становится и близорукость повествователя, обеспечивающая ему «другое» видение. Мальчик существует одновременно в двух мирах – объективном и субъективном. Аналогичная ситуация была описана в автобиографической прозе А. Ремизова. Однако для будущего автора «Взвихренной Руси» обретение очков обернулось разочарованием в реальном мире, который утратил свое волшебство и неповторимость: «этот еще недавно ни на что не похожий мир стал “мелким, бесцветным и беззвучным”, обрел заданные формы и непроницаемые перегородки» [19:398]. В романе Добычина «прозрение» героя ничего не меняет. Надев очки, он думает, что преодолел Другого в себе и стал таким, как все (ранее в повествовании все время подчеркивалась слабость зрения рассказчика, не позволяющая ему разглядеть то, что замечают остальные). Однако заявление героя «все, что я видел, я видел неправильно» [7:184] не получает подтверждения. В открывшихся ему подробностях проступает все та же тяга к возвышенному и тоска по человеческому общению, дружбе, связанности: «Я увидел теперь, что застежка плаща состояла из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их»; «Я увидел, что звезд очень много и что у них есть лучи» [7:184]. В финале повествователь обращается мыслями к любимой девочке, надеясь «узнать, какова она», при помощи нового видения и преодолеть главную границу своей жизни, отделяющую его от

Натали. Герой пытается победить собственную маргинальность, автор же показывает амбивалентность этой попытки, поскольку именно в качестве Другого мальчик сохраняет лучшее в себе.

Для юного повествователя мечта о городе Эн, где «нас полюбили бы» и где образцом идеальных друзей выступают Манилов и Чичиков, – способ самозащиты и средство исполнения желаний. Герой ревностно оберегает свое видение гоголевского романа и во все не торопится разделить общепринятую точку зрения: «Слышал ли ты, Серж, будто Чичиков и все жители города Эн и Манилов – мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим» [7:149]. Гоголь столь часто упоминается в романе, что воспринимается в ряду его героев. Не исключено, что одной из причин такой «гоголецентричности» Добычина явилось именно маргинальное начало в сознании обоих авторов. Для Гоголя характерно существование на стыке разных культур (русской и украинской, духовной и светской), восприятие художнического дара как высшей миссии и трагическое осознание своей творческой и проповеднической несостоятельности. Самоуничтожение Гоголя вызвано как переживанием собственного предельного несовершенства, так и последней отчаянной попыткой воззвать к аудитории в надежде на то, что посмертный читатель окажется более чутким к проповеди художника, чем читатель прижизненный. Как отмечают исследователи маргинальной психологии, в «психологически расколотой» личности «странно уживаются традиция и современность, мистика и рационализм, знание и архаические предрасудки, религиозная созерцательность и политический динамизм» [10:250] (эти особенности, характерные для личности Гоголя, получили наиболее полное отражение в «Выбранных местах из переписки с друзьями»). В романе Добычина Гоголь ассоциируется и с неким андрогинным началом (дама-Чичиков), и с идеей платоновского эроса – мужской любви-дружбы (Чичиков-Манилов). Восходящая к Платону мифология андрогина, смешение сфер и признаков мужского и женского является характерной приметой творчества Гоголя (достаточно вспомнить Ивана Федоровича Шпоньку или Андрия Бульбу) [4:46–48].

Для людей маргинального склада одним из способов разрешения внутреннего кризиса оказывается самоубийство: «В периоды депрессии человек становится избирательно чувствителен к своим отрицательным качествам; аккумулируя такие сигналы, он может создать персонификацию настолько ужасную, что будет пытаться ее уничтожить» [34:494]. Не такова ли была психологическая подоплека безвременной кончины Гоголя? Самоубийство Добычина, продуманное и подготовленное, имело иные предпосылки: оно

стало последним шагом самореализации, поступком «человека бунтующего», вызовом миру – пустой гостиниой, в которой ему не оказалось места. Маргинальность писателя обнаруживает не столько социальную, сколько онтологическую природу и определяется экзистенциальным характером его мироощущения. Жизнь и творчество Добычина оказались борьбой с приговором к маргинальности, борьбой, в которой он не смог победить, но и не потерпел поражения.

2. «Я и хотел, чтобы было очень смешно...»

В своем противостоянии безыдеальной реальности Добычин балансировал между защитой и наступлением, избрав иронию своим щитом и оружием. Взгляд художника с удивительной остротой подмечал алогизмы, патологизмы и прочие несообразности действительности. Писатель обладал той способностью остранения, которая позволяет увидеть смешную сторону в любой патетической и даже трагической ситуации, не впадая при этом в равнодушие и цинизм. Комическое в прозе Добычина, являясь эстетической доминантой, предстает в разных формах и обогащается дополнительными эстетическими оттенками. Этим обусловлена одна из ведущих особенностей добычинского творчества – сочетание различных художественных модальностей, определяющее феномен эстетической целостности.

Иронический modus vivendi

Ирония, превратившаяся в жизненный и творческий принцип, по праву считается одной из загадок Добычина. Его иронию называли ожесточенной и всеразъедающей, видели в ней средство самозащиты и проявление «безысходной доброты» автора [19:18, 175, 186]. Смех Добычина генетически возводили к Гоголю, Щедрину, Чехову. Точнее других определил специфику добычинской иронии А. Арьев: «Анализ всюду уступает место ироническому скольжению “вдоль темы”, печальной усмешке: Боже, где мы живем! Авторская ирония носит в этой прозе не социальный, но экзистенциальный характер. Вопрос формулируется так: если я здесь живу, значит, это и есть жизнь?» [2:199]. По мнению Э. Маркштейн, приемы создания комического эффекта в прозе Добычина позволяют говорить о ее близости к абсурдистской поэтике: «Так возникает сатира, из которой произрастает абсурд» [19:140]. Представляется, однако, не вполне правомерным само

словосочетание «сатирик Добычин» [19:138]. Сатирический пафос является лишь одной из составляющих добычинского мироотношения, которое гораздо адекватнее можно охарактеризовать как «ироническое». Однако и этот термин применительно к Добычину нуждается в расшифровке и уточнении, тем более, что комическое начало в творчестве писателя претерпевает определенную эволюцию, до сих пор практически не изученную.

Ироническое начало присутствует в любом тексте Добычина, включая эпистолярные. Порою ироническая интонация кажется самодовлеющей, комическое просматривается в любых, даже трагических ситуациях, например, в похоронах или самоубийстве: «Дорогу перерезали. Трубя, маршировали – хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину: – Вы жертвою пали» («Сиделка») [8:82]. Дополнительный комический эффект вызывает характерная для Добычина недоговоренность: из текста неясно, что чему предшествовало: исключение самоубийству или наоборот.

Ирония пронизывает повествование, становится едва ли не ведущим стилиобразующим фактором. Первый, неопубликованный сборник Добычина назывался «Вечера и старухи», и это был единственный случай иронического наименования. В дальнейшем писатель давал своим сборникам и рассказам нейтральные заглавия, но зачастую добивался комического эффекта уже в первой фразе: «Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиросе» («Козлова») [8:51]; «Шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице, Лиз Курицына свернула с улицы Германской Революции на улицу Третьего Интернационала» («Встречи с Лиз») [8:56]. Источником комического в творчестве Добычина нередко становятся алогизмы и штампы советской действительности или же оксюморонное сочетание старого и нового. Авторский взгляд на мир можно назвать и отстраненным, и «остраненным» (по В. Шкловскому): «Звенел бубенчик: женотделка Малкина, поглядывая на прохожих, ехала в командировку» [8:73] («Конопатчикова»); «– Каково произведение! – протянул он руку к обелиску с головой товарища Гусева на острие» [8:82] («Сиделка»); «Конартдив, резерв милиции и ассенобоз по очереди проскакали к речке: подымалась пыль и затемняла солнце. Тусклое, оно спускалось к кепке памятника» [8:95] («Сад»); «В окне светился транспарант с цитатой, и веревка, унизанная красными бумажками, висела» [8:101] («Портрет»).

Место действия в рассказах писателя – российская провинция первых послереволюционных десятилетий. Столкновения старо-

го и нового, мимикрия и грубый прагматизм обывателя, попытки втиснуть в старые формы новое содержание, претензии новой власти на пересоздание мира и человека – все эти приметы эпохи Добычин фиксирует мгновенно, метко и зло. Однако его ирония не является однонаправленной. Ее объектом оказываются реалии как старой, так и новой жизни: «Демещенко согнулась над столом и выцарапывала: – Товарищ Ленин. <...> – Завтра Иоанна-воина, – сказала новая, франтоватая старушка с красными щеками. – Когда вы с кем-нибудь поссоритесь, молитесь Иоанну-воину. Я всегда так делаю, и, знаете, ее забрали и присудили на три года. – Хорошая женщина, – подумала Козлова, – религиозная» [8:365].

Мир, по Добычину, неизменен в своей провинциальной, обывательской сущности. Обыватель довольствуется малым, но это малое он отстоит во что бы то ни стало. Бытовая цепкость добычинских героев не мешает им мечтать о красивой жизни. При этом к самим себе и к своей системе ценностей персонажи практически всегда относятся серьезно, иронический модус оказывается прерогативой авторского видения: герои пытаются увидеть в речном пейзаже Венецию, автор показывает только «лодку с балалайкой» («Козлова»). Персонажи иронизируют крайне редко, они способны лишь на непритязательные шутки: «подзывали извозчиков и говорили “проезжай мимо”» [8:57] («Встречи с Лиз»). Героям Добычина недоступен обязательный для иронии «метауровень осмысления ситуации задействованным в ней субъектом» [5:434]. Кроме того, обывательское сознание страшится разрушительной силы иронии. Маман героя в романе «Город Эн», олицетворяющая собой именно усредненное, общепринятое мнение, с неудовольствием реагирует на ироническую реплику мужа – «она любила, чтобы относились ко всему серьезно» [8:114]. Сам герой-повествователь способен лишь повторять чужие остроты. Его друг Серж, напротив, готов иронизировать над всем и вся, обнаруживая в этом самоутверждении свое бездушие и бесчеловечность. Ирония героя в данном случае отнюдь не совпадает с авторской.

Выявляя подлинную сущность человека и мира, Добычин расширяет границы комического. Писатель никогда не был сатириком или юмористом в полном смысле слова, комическое в его творчестве выступает как неотъемлемая составляющая бытия, объективное свойство действительности. Авторская ирония обращается иронией самой жизни. Одним из проявлений этой иронии становится именование героя. Большинство фамилий у Добычина подчеркнуто обыденны и прозаичны: Иванов, Смирнов, Петров, Савкина, Козлова. На этом фоне «говорящие» фамилии (Грызлова, Куроедова, Окунь, Паскудняк), хотя и вызывают улыбку,

в конечном счете воспринимаются как естественные, органичные, вполне житейские. Единственный случай, когда фамилия героя как-то соответствует его характеристике (ответственный работник носит фамилию Генералов), из-за своей уникальности выглядит удачным совпадением. В одном из писем к М. Слонимскому Добычин приводит забавные фамилии трех реальных врачей Окргздрава: доктор Мальчик, доктор Водонос и доктор Барышник [8:311]. В таком контексте этимологически и семантически близкие фамилии, упоминающиеся в разных рассказах: Кукель, Кукин, святой Кукша, товарищ Фигатнер – могут рассматриваться как пример онтологической иронии, тем более, что святой Кукша и революционер Фигатнер – персонажи, взятые из реальной жизни.

Добычин высмеивает повальные переименования послереволюционных лет, показывая их бессмысленность: Московскую улицу называют улицей Москвы, меняет имя Циля Лазаревна Ром (как она решила именоваться, неизвестно, потому что безразлично). Доводя эту тенденцию до абсурда, писатель представляет переименованную козу, обнаруживая именно в этом случае логику здравого смысла («Жоржик» – не женское имя).

Законы изображаемого Добычиным бытия не зависят от воли человека и социальных катаклизмов. Поэтому попытки героев что-то изменить в себе и своей жизни безрезультатны. В этом маломасштабном мире нет места трагедии рока, здесь господствует ирония судьбы. В рассказе «Встречи с Лиз» сама судьба подсказывает герою более выгодный, с обывательской точки зрения, вариант: легкомысленная Лиз погибает, и Кукин поправляет свой галстучек уже только для перспективной Фишкиной. Вместе с тем эта развязка содержит и скрытую насмешку над героем: во-первых, он так и не познакомился с Лиз, во-вторых, утратил право выбора, лишен возможности выявить остатки своей человечности. Центральный мотив рассказа – мотив нереализованных возможностей, ускользающего счастья – становится одной из главных тем Добычина. Насмешкой судьбы оборачивается и история Шурочки, чей избранник умчался к «разбитной барыньке» («Кукуева»), и запоздавшее на сорок лет любовное объяснение бывших институток («Нинон»).

Ирония Добычина универсальна, она выявляет относительность, ограниченность и бесперспективность любых человеческих установлений, оценок, норм, правил, любой исторической действительности. В письме к М. Слонимскому Добычин иронически описывает, как «одно высокопоставленное лицо» учило его «приобретению перспектив. Под перспективами оно подразумевало “Не одно же плохое, есть и хорошее”» [8:276]. Хорошего, с точки

зрения Добычина, в мире слишком мало, в нем царят абсурд, стереотип и пошлость. Спасения от пошлости нет ни в чем, поскольку пошлыми оказываются и индивид, и социум, и культура, и природа. Природа почти всегда включена в кругозор героев и тем самым примитивизирована: «Закат был простенький: одна полоска – красноватая и одна – зеленоватая» [8:53] («Козлова»); «В воде расплывчато, как пейзаж на диванной подушке, зеленелась гора с церквами» [8:59] («Встречи с Лиз»). Юный повествователь в романе «Город Эн» сравнивает Большую Медведицу с фиалкой в волосах любимой девочки. Все без исключения добычиноведы признают трогательно-поэтический характер этого сравнения. Однако в рассказе «Евдокия» Добычин использовал сниженный вариант найденного образа: «На небе было много звездочки (героиня плохо говорит по-русски. – *Т.Ш.*), я голову подняла и смотрела. Это есть так интересно – там я видела один кашне и разную кухонную посуду: много разные кастрюльки, горшки... Тогда я замечала там один цветок – как раз моя брошка, эта маленькая ромашечка, которую мне Карльхен привез из Риги...» [8:351].

Ирония Добычина предельно редуцирует сферу идеального, отражает сомнение в существовании идеалов как таковых. Добычин принимает жизнь как неизбежность, и его ирония – ирония не просто скептика и пессимиста, но человека экзистенциального сознания. Добычинская ирония ближе всего к той «бесконечной абсолютной отрицательности», которая, по С. Кьеркегору, «направлена не против отдельного феномена, отдельного существования <...> все сущее становится чужим ироническому субъекту, а он становится чужим всему сущему, и как действительность утрачивает для него свою законность, так и он в некоторой степени становится недействительным» [13:176]. Такая ирония неизбежно приобретает трагический характер, но вместе с тем становится основным проявлением человеческой свободы, она спасает от ужаса безысходности и эстетизирует убогую действительность, в каком-то смысле реабилитирует человечество – по крайней мере, в лице автора.

По М. Бахтину, иронический смех – «это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности» [3:45]. Развитие мысли Бахтина находим у В. Тютю: «Ироническая насмешка, будучи позицией уединенного сознания, осуществляет субъективную карнавализацию событийных границ жизни» [24:168]. Отличительная особенность иронии как раз и состоит «во внутренней непричастности иронического “я” внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения» [24:168].

В прозе Добычина, безусловно, преобладает иронический вариант комического. Однако в последние годы жизни писатель работает над рассказом «Дикие», который позволяет говорить о возникновении новых тенденций в его творчестве. Сам автор хотел сделать рассказ «очень смешным» и добился этого, сконструировав смеховой мир по образцу Глупова или Горюхина и заменив повествователя рассказчиком, полностью погруженным в этот мир. Авторское отношение к изображаемому обозначено заглавием рассказа и иронически обыгранной в первом же абзаце фразой из «Коммунистического манифеста» К. Маркса и Ф. Энгельса об «идиотизме деревенской жизни». История, описанная рассказчиком, разворачивается в маленьком поселке возле железнодорожной станции, где стирается грань между городским и деревенским. Поселок становится моделью «дикого» мира. Вспоминая о прошлом, рассказчик пытается дистанцироваться от изображаемого и присоединиться к авторской оценке, однако чаще всего он «забывает» о своем нынешнем, взрослом и цивилизованном облике, перевоплощаясь в четырнадцатилетнего подростка, от лица которого и ведется повествование. Этот подросток говорит не «я», а «мы» и действует как все. Его мир лишен каких-либо моральных норм, понятий чести, добра, справедливости, но связан круговой порукой и сознанием того, что люди делятся на «своих» и «чужих».

Характер комического в «Диких» меняется, смех становится откровенным, буффонадным, хотя и с горьким подтекстом. Рассказ строится как ряд комических эпизодов из жизни одной семьи. Каждый эпизод – своего рода микросюжет, маленький анекдот, настолько выразительный, что его легко озаглавить: «Обман контролера» (в поезде отец делает вид, что незнаком с матерью, чтобы не платить за ее билет), «Кобылки» (две пьяные бабы везут на телеге захотевшего покуражиться плотника за пуд пшеницы), «Мнимый калека» (отец притворяется инвалидом, чтобы избежать взбучки, а когда его разоблачают, улепетывает со всех ног, бросив костыли), «Старуха в городе» (деревенская старуха, которой все городское в диковинку, постоянно отстает от мужа, попадая в комические ситуации), «Битвы с татарами» (все семейство радостно объединяется, чтобы проучить ни в чем не повинного инородца: «толкаются, не могут протолкаться, чтобы хоть разок его ударить» [8:15]). В отличие от прежних произведений Добычина, жизнь пристанционного поселка в «Диких» внешне событийна (свадьбы, разводы, драки, измены, самоубийства). Однако сущность ее остается неизменной, и в финале событийный круг замыкается: разведенные пары вновь играют свадьбы, а только

что вышедшая замуж героиня уходит от мужа лишь для того, «чтобы все было по-прежнему». Такое пародийное восстановление патриархально-семейной «идиллии», переизбыток «счастливых» концовок возводит в превосходную степень и комический эффект рассказа, и скептическое мироощущение автора.

Предельная овнешненность изображения, комизм положений, дискретность структуры, монтажный принцип построения – эти качества добычинской прозы уже прочно ассоциируются у исследователей с эстетикой немого кино [19:69–76]. Близость «Диких» к немому кинематографу в его массовом варианте связана также с полным отсутствием индивидуальности, духовной самобытности у персонажей, с абсолютной немотой их лиц и душ (о «немоте наших лиц», имея в виду отсутствие национально-содержательной самобытности, национальной физиономии писал П. Чаадаев в первом из «Философических писем» [28:46]; рассказ Добычина может служить великолепной иллюстрацией к основным положениям чаадаевских писем).

«Дикие» оказываются близки и к традициям русского лубка с его овнешненными, гротескными и колоритными персонажами, сменой картинок-эпизодов и карнавализацией мира. Вместе с тем добычинские герои, способные лишь к простейшим душевным движениям, типологически родственны персонажам ранних американских комиксов, «психически ущемляющимся в несколько несложных желаний» [10:447]. Поведение персонажей отличается ярко выраженной агрессивностью, в то же время они оказываются удивительно жизнестойкими, «непотопляемыми». У них «напряженные, карикатурные, глупые, возбужденные, тщеславные, хохочущие лица, гротескные телодвижения» [10:430]. Ряд параллелей с комиксами можно продолжить: в рассказе важнейшую роль играет изобразительный ряд, реплики персонажей кратки, повествование драматургично, поведение героев и их характеры стереотипны, равны сами себе. Сюжет, как в комиксе, создает лишь иллюзию развития, подчиняясь идее «вечного возвращения» [10:446]. Аналогом сюжетно-композиционного построения рассказа может быть ряд рисунков, «связанных единством времени и действия повторяющихся героев» [10:433]. Каждый эпизод имеет завязку, кульминацию и особого рода развязку («открытый конец»), которая размыкается в следующую сюжетную ситуацию. Комикс объективно передает «идущую деградацию и дебилизацию человечества», отражает «разрушение многомерного человека», является «зеркалом человеческого распада» [10:447]. В таком контексте «Дикие» становятся прощальным добычинским предостережением, стремлением удержать человека на краю этого распада.

Духовно-нравственная ущербность героев, активная авторская позиция осмеяния и намеков на возможность какого-то иного, «недикого» миропорядка позволяют, на наш взгляд, говорить о возникновении в прозе Добычина сатирической модальности. Однако эстетической доминантой рассказа является все же не сатира, а ирония, приобретающая в этом случае саркастический оттенок. Позиция автора, далекая от патетики и нравоучительности, не совпадает с позицией героя, первоначально примерявшего маску обличителя и проповедника, а к финалу рассказа окончательно сливающегося с «дикой» жизнью, как бы растворившегося в своем прошлом.

Авторское неприятие бесчеловечной, бездуховной, абсурдной жизни в «Диких» впервые выражается через смех, в котором звучат сатирические ноты. В творческом плане этот смех – возможность уйти от шаблона, на сей раз, быть может, самого опасного шаблона – добычинского. Парадокс, однако, в том, что этот уход оборачивается возвращением к традиции. Рассказ влечет за собой целый шлейф ассоциаций: Ф. Решетников, М. Салтыков-Щедрин, М. Зощенко. И все же это не просто приобщение к традиции гротескно-сатирической прозы, но попытка ассимилировать ее новой эстетикой.

«Дикие» становятся важной вехой не только в художественной, но и в психологической эволюции писателя. В его письмах 1935–1936 годов нарастают мотивы одиночества и безысходности. Творчество всегда было для Добычина единственным способом компенсации жизненных неудач и житейской пошлости, формой самовыражения и самоутверждения. В предельно драматической, тупиковой для писателя ситуации 30-х годов его саркастический смех звучит как смех отчаяния, как последний, открытый вызов миру и судьбе. Мы уже отмечали, что финал своей жизни Добычин выстраивает как художник. Его самоубийство – не только своеволие личности романтического склада, но и последняя возможность опередить неумолимый ход событий, не дать судьбе посмеяться над собой.

*Козлиная песнь,
или Модуляции трагикомического*

Присущий прозе Добычина иронический пафос поглощает или, по крайней мере, подчиняет себе все остальные «модусы художественности» (по терминологии В. Тюпы [24:153–154]). В результате трагическое, комическое, сентиментально-идиллическое,

романтическое и т.д. присутствуют в добычинском творчестве не как варианты авторской эмоциональности, а в качестве эстетического потенциала, задаваемого типом героя и ситуации и корректируемого в свете авторских установок. Отсюда возможность совмещения противоположных эстетических модальностей, когда одно и то же явление может восприниматься читателем одновременно в комическом и трагическом ключе.

В истории культуры трагическое и комическое имеют давнюю традицию не только автономного существования, но и взаимодействия, слияния, когда отделить одно от другого сложно, а то и невозможно. Трагическое поворачивается комической стороной, а комическое трагической. Хотя результат этого синтеза – трагикомедия – обнаруживается уже во времена Плавта, теория жанра продолжает разрабатываться до сих пор [12; 26]. И если в изучении собственно трагикомедии и особенностей соотношения трагического и комического в драматургии достигнуты серьезные успехи, проблема трагикомического в эпических жанрах нечасто привлекала внимание ученых.

Возможность взаимообращения и взаимоперехода трагического и комического заложена уже в их природе. Античная трагедия, выросшая из песни сатиров [11:228–229], в своем развитии сохраняла комический элемент как память жанра. Трагедия и комедия обнаруживали свое родство: когда «расцвел-таки новый род искусства, почитавший трагедию за свою предшественницу и учительницу, то со страхом можно было заметить, что он действительно похож чертами на свою мать, но теми чертами, которые она являла в долгой своей агонии... Тот более поздний вид искусства известен как новейшая аттическая комедия» [16:97]. Заострение признаков и в позднейшие времена вело к смене жанрового знака: «пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия» [23:201].

Трагическое подразумевает неразрешимость конфликта, то есть неразрешимое противоречие между субъективными стремлениями и объективными возможностями героя, между субъектом и субстанциальными силами. Это так называемый «безнадежный» конфликт, не разрешаемый в пределах конкретной человеческой судьбы. Комическое основано на несоответствии, несообразности, алогизме и порождается необоснованными претензиями, тщетными усилиями субъекта. Разница между комическим и трагическим, заключена, главным образом, в оценке обнаруживающихся противоречий и несоответствий, а также в расстановке акцентов: «Комическое выставляет глупость и тщетность человеческого во-

ления, притязającego вершить судьбы мира, хотя предназначено лишь к чему-то малому и частному; трагическое обнаруживает своеволие судьбы, которая властно распоряжается даже самыми высокими и могучими частными волениями». Иными словами, трагическое «разворачивает перед нами неизбежность объективного», комическое – «тщетность субъективного» [29:210]. Сочетание этих признаков порождает трагикомедию. Правда, нельзя не учитывать, что самым серьезным препятствием к слиянию и взаимообращению трагического и комического становится их разномасштабность как на уровне героев, так и на уровне конфликтов. Однако это несоответствие преодолевается посредством особого, иронического авторского видения: «когда бог Апис становится объектом смеха, он превращается из бога в обыкновенного быка» [27:44].

Ирония «становится не столько связующим комедию и трагедию началом, сколько механизмом перестройки двух жанров в третий – в трагикомедию» [25:20]. В результате выявляется близость двух разновидностей иронии – трагической и комической. В их основе лежит один и тот же принцип: герой считает себя вершителем собственной судьбы, но ее итог не зависит от его усилий и намерений, а нередко и прямо им противоположен. Трагическая ирония – это ирония ситуации, когда человек прилагает максимум усилий, чтобы достичь катастрофы: «герой полностью заблуждается относительно своего положения и находится на пути к гибели, хотя ему самому кажется, что выход может быть найден» [17:128]. Комическая ирония – ирония ситуации, когда человек также прилагает максимум усилий, чтобы достичь желаемого результата, но «то, к чему он так стремится, совершается не по его воле, а по воле случая» [25:20].

Разновидностью комической иронии можно считать так называемую «миражную интригу», охарактеризованную Ю. Манном на примере гоголевского «Ревизора» (в котором, кстати, как и в прозе Добычина, нет ни одного положительного персонажа, кроме авторского смеха, а комическое готово перейти в иное, противоположное качество). Движение «миражной интриги» не адекватно устремлениям героев и приводит к неожиданным результатам. «Номинально стоя во главе действия, Хлестаков сам является его игрушкой. <...> “Миражность” возвышения Хлестакова в том, что он играет роль, к которой меньше всего способен, меньше всего достоин и которой в известном смысле (в смысле практического, обдуманного желания) меньше всего добивался» [15:225]. Усилия же остальных героев приобретают миражный характер, ибо направлены на несуществующий, мнимый объект. Примером трагикомической иронии (Н. Фадеева обозначает ее

как «иронию иронии» [25:21]) может служить басня И. Крылова «Стрекоза и Муравей»: чем беззаботнее героиня, чем больше она надеется на спасение, тем ближе оказывается катастрофа, и констатацией этой катастрофы становится заключительная фраза Муравья, отождествляющая исполнение желаний Стрекозы и ее гибель. При этом характер героя и ситуации усиливают комическую составляющую сюжета.

В творчестве Добычина сосуществуют все отмеченные виды иронии. Персонажи заблуждаются относительно истинного положения дел, а то, к чему они стремятся, либо неосуществимо вообще, либо приводит к результату, не отвечающему ожиданиям. Добавим, что большинство героев Добычина скорее пассивны, чем активны, поэтому их стремление к цели реализуется, как правило, в области мечтаний и упований. Прямо или косвенно разоблачая эти иллюзии, автор все же дифференцирует своих персонажей, сохраняя за некоторыми из них статус возвышенного. Ирония автора не «разрешает возвышенное в ничто», а способствует его утверждению; обреченность же возвышенного придает этой иронии трагический оттенок. Юная героиня рассказа «Портрет» ищет своего избранника (о котором почти ничего не знает), но долгожданная встреча оборачивается унижением. Влюбленной Шурочке («Кукуева») кажется, что ее чувство взаимно, однако каждая минута счастья приближает печальную развязку. Немногочисленные сюжеты со «счастливым» концом (когда герои, казалось бы, достигают желанной цели), как правило, дискредитируются, приобретая трагикомический оттенок. Например, в рассказах «Лидия» и «Савкина», где доминирует комическая составляющая иронии, автор вводит танатологические мотивы, которые воспринимаются как предостережение, не замечаемое персонажами.

Активность героев никогда не достигает цели. Героиня рассказа «Евдокия» всячески старается познакомиться с польской графиней, которую считает единственно достойной собеседницей. Потерпев неудачу, Катерина Александровна не менее энергично занимается организацией антииезуитского братства, но при этом продолжает мечтать о дружбе с графиней, хотя каждый следующий шаг делает эту дружбу все более нереальной. Сообщение о начале войны в последнем эпизоде рассказа сводит на нет плоды активности героини и открывает трагическую перспективу судеб конкретных людей и мира в целом. Катастрофа в данном случае никак не связана с усилиями героев, она надвигается как данность, как неумолимый рок. Ирония приобретает трагикомический характер.

В теории драмы понятие трагического рассматривается в соотношении с категориями страшного и ужасного. При этом именно трагикомическое мироощущение оказывается спасительным выходом и для автора, и для читателя: «трагикомедия, сводя к игровой ситуации “роковые загадки бытия” и, наоборот, в комическом действии находя боль о несовершенстве человечества и о фатальной неполноте его знания о мире, – более, чем другой жанр, снижает остроту переживания смерти и позволяет человечеству подойти к ощущению абсурдности бытия, а тем самым отвести страх смерти» [20:475]. Однако героям Добычина трагикомическое мироощущение неведомо. Точки зрения автора и персонажей никогда не совпадают (во всяком случае, надолго). То, что кажется героям трагическим, в глазах автора приобретает комический оттенок, в том же, что героям представляется незначительными или забавными мелочами, автор выявляет элементы трагизма. Основная причина – не столько в ошибочности героинного видения, сколько в его относительности.

Смерть героя в художественном мире Добычина крайне редко воспринимается как трагедия. Причин здесь несколько: «маломасштабность» персонажа и его погруженность в быт, эгоистичность и житейская цепкость обывателя, его бессознательная включенность в бытийный круговорот. Бессобытийность и ритуализация жизни заставляет провинциалов относиться к смерти либо как к развлечению, нарушающему однообразие повседневности (все сбегается посмотреть на утопленника), либо как к составляющей ритуального действия («Я загоню его костюмчики, и пусть все будет хорошо, прилично» («Конопатчикова»)[8:75]).

Трагикомическое существует вне жанрово-родовых границ. Можно выделить две его разновидности – высокую и низкую. В первой из них трагизм проявлен очевиднее, он возвышает героев и события, даже если они вписываются в комические амплуа. В отличие от собственно трагедии, здесь отсутствует катарсис, но источником трагического нередко остается вина героев, которая оборачивается в конечном счете против них самих. Примерами высокой трагикомедии могут служить «Горе от ума» А. Грибоедова, «Вишневый сад» А. Чехова и «Дни Турбиных» М. Булгакова. Во второй разновидности на первый план выходит комическое. В центре внимания автора оказываются субъективные притязания персонажей, несоизмеримые с их подлинной ценностью и реальными возможностями. Трагический элемент связан с обреченностью героев и их неосознанным, но упорным движением к катастрофе. «Низкий» вариант трагикомического получает воплощение в рассказах Чехова (например, в «Смерти

чиновника») и в прозе Добычина. Герои «высокой» трагикомедии, хотя и наделенные лишь относительным видением и пониманием жизни, одарены духовностью и внутренней динамичностью. Нереализованность их внутреннего потенциала вызывает сочувствие читателя и зрителя. Персонажи Добычина как будто вышли из одежек приземленного и закоснелого чеховского обывателя. Применить термин «трагедия» к добычинскому миру как-то даже неловко – не по чину, но трагическое здесь все же проступает сквозь явный и неявный комизм.

В художественном мире Добычина трагическое (как и прекрасное, идеальное, возвышенное) неизменно редуцируется, подвергается профанации. Претендовать на статус трагического оно может лишь в рамках добычинской провинции (которая, однако, вырастает до размеров Вселенной).

Персонажи Добычина, как правило, не осознают тупиковость ситуации, в которой они оказались, свое бессилие и обреченность перед внешними обстоятельствами. При этом сочувствие автора и читателя как будто не предполагается, катарсис невозможен. Трагическое возникает как некий дополнительный оттенок пафоса в результате безнадежного противостояния героя существующему порядку вещей. Под «порядком вещей» можно было бы понимать новый (рабоче-крестьянский) режим, однако такого рода противостояние к трагическому финалу не приводит. Трагический потенциал обнаруживается в личностях, избыточных для миропорядка, оказавшихся шире отведенного им места в мире, – таких, как Лиз («Встречи с Лиз»), Шурочка («Шурочка»), Сорокина («Дориан Грей»), героиня рассказа «Портрет». Чаще всего это персонажи-женщины (в свое время Вяч. Иванов подчеркивал роль «женского элемента» в трагедии, считая именно женский характер трагическим по своей природе [11:306]).

Масштабы добычинского мира не могут вместить трагический характер. Может быть, поэтому достойные трагедии страсти здесь осуждаются: «Поговорили о фокусах Гавриловой – о том, как она бросилась в колодец. – И у нас мужья умерли, – сказала Анна Ивановна, – но мы – ничего. – Только плакали. – Ну, это – конечно» [8:339]. Как трагические события, воспринимаются смерти не людей, а животных – собаки или козы. Коза в добычинском мире – почти сакральное существо. С ней связаны мотивы брака, рождения и смерти. Коза наделяется женским именем («Лидия»), зато одна из героинь получает фамилию Козлова, вынесенную в заглавие произведения. Мотив козы/козла часто включается в семантическое поле жертвенности, страдания и смерти. Как известно, именно козел был жертвенным животным дионисийского культа, лежащего у истоков трагедии.

Трагикомическое начало в творчестве Добычина нередко связано с переосмыслением, травестированием элементов античной культуры. В литературе 1920–30-х годов обращение к античной традиции часто сопряжено с ироническим отстранением от нее. Примером такого притяжения-отталкивания может служить роман К. Вагинова «Козлиная песнь» (1927) – переполненное античными ассоциациями и реминисценциями повествование о петербургских интеллигентах («рассеянном поколении Орфеев»), пытавшихся сбегать в новой действительности «последний остров Ренессанса», но постепенно погружающихся в прозаический семейный быт и заботы о материальном благополучии. Примечательно, что саморазрушение героев не зависит от эпохи, режима и строя. Буквальный перевод в заглавии греческого слова «трагедия» носит откровенно аллюзийный характер. Заглавие вносит в произведение пародийный элемент и прочитывается в трагикомическом ключе: «Козлиная песнь» кажется гибридом «лебединой песни» и «козлиного голоса», в соответствии с изображенной в романе трагикомедией петербургских «эллинистов» [7:148]. Преобразуя возвышенное в комическое и в тексте романа, автор заставляет своих героев, только что утверждавших, что они не могут жить без Сципиона и Цицерона, выгуливать коз: «И Марья Петровна, обняв козла, бежала с козлом по двору к садику, и Тептелкин, несколько отойдя от своих возвышенных переживаний и от растворения в природе, от поглощения космосом, выходил из сада» [4:151].

В первой же фразе «Козловой» упоминаются «сорок восемь советских служащих», поющих на клиросе. Известно, что в античной трагедии хор состоял из двенадцати исполнителей, а в комедии их число достигало двадцати четырех человек. Хоровое пение высказывает «общее умонастроение и чувство» (Гегель), выраженное словами приезжего проповедника: «скоро воскреснет бог и расточатся враги его» [8:51]. Наиболее последовательной выразительницей этого умонастроения становится главная героиня рассказа.

Поведение Козловой позволяет говорить о ней в первую очередь как о комическом персонаже, травестийно трансформирующем некоторые трагические мотивы. Героиня проявляет негибкую твердость характера, сохраняя верность прежним ценностям. В сравнении с уехавшим в «прекрасную Францию» мосье и тем более с «перебежчицей» Сутыркиной Козлова выглядит под стать христианским мученикам (с учетом, разумеется, пародийно-иронического характера такого рода уподоблений). Мотив мученичества – один из центральных мотивов рассказа. Христианскому страстотерпцу IV века Иоанну-воину противостоит контрастная пара «новых мучеников» – Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

К страдальцам за веру примыкают и Всевышний: «Жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике», и враждебный пролетариату политический деятель: «Керзон болтался на виселице» [8:51, 53]. Мальчишки горланят песню «Смело мы в бой пойдем», полный текст которой также включает мотив самопожертвования и мученичества («И как один умрем в борьбе за это»).

Истории Козловой не суждено стать трагедией. Крушение иллюзий героини (или – что вполне возможно – еще более печальный итог) остается за пределами сюжета. Ошибка в выборе единомышленницы не имеет последствий. Трагическое в добычинском мире легко вырождается в мелодраматическое: «мелькают шесть частей роскошной драмы: Клотильда отравилась, Жанна выбросилась из окна...» [8:51]. Для отдохновения зрителей (как было когда-то в античном театре) эта «трагедия» сопровождается комедией: «бьет посуду и ломает мебель комическая теща». В тексте условного сообщения, которым мосье Пуанкаре должен известить о долгожданных переменах, возникает обязательный для трагедии мотив рока, судьбы. Однако мрачный силуэт античной прорицательницы заслоняется фигурой модной парижской хиромантки: «"Кого же и назвать Сивиллой нашего времени, если не мадам де-Тэб", – напишет он, когда можно будет ждать чего-нибудь такого...» [8:51].

Мотив смерти также предстает в сниженном варианте: «зашла на кладбище с похожими на умывальники памятниками и, улыбаясь, поклонилась родительским могилам» [8:55]. Сама по себе ситуация поклонения мертвым родственникам подчеркивает верность героини главным для нее ценностям – вере и памяти (в истории религии языческий культ предков сменился христианским культом мучеников [11:207]). Неожиданное сравнение надгробных памятников с умывальниками иронически обыгрывает мотив очищения – катарсиса, являющегося обязательной составляющей религиозного культа. Добычинский скепсис по отношению к религиозному «врачеванию души» подтверждается и символической сценой, когда епископ опрокидывает ведро помоев под столб с преображением.

Античные мотивы в рассказе сосуществуют с христианскими. Христианские мотивы не противоречат языческим, поскольку культ Диониса – это также страстный культ, запечатлевший страдания и смерть бога. Как отмечал Вяч. Иванов, «понятие "страстей" прямо перешло из эллинской религии в христианскую» [11:207].

В образах мосье Пуанкаре и Козловой просматривается библейская пара «пастырь – козел», идущие впереди стада овец. Мосье Пуанкаре – не просто преподаватель, но духовный настав-

ник, Учитель, что подчеркивается видеоизмененным рамочным повтором: фраза «Здесь мосье Пуанкаре учил по-французски» (начальная часть рассказа) в финале усекается до «Здесь учил мосье Пуанкаре». Согласно Библии, пастырь должен защищать стадо от нападения хищных зверей. Козел же обычно шел во главе стада в качестве главного руководителя. В книге Иеремии читаем о козлах, идущих впереди стада овец. Плачевная участь лидеров обозначена у того же Иеремии: «И не будет убежища пастырям и спасения вождям стада. Слышен вопль пастырей и рыдание вождей стада, ибо опустошил Господь пажить их» (Иер. XXV: 35-36). Поскольку *пастырь* (Пуанкаре) свое стадо покинул, судьба *идуцего впереди* (Козловой) мыслится в перспективе не слишком радужной. Однако этот потенциально трагический финал смягчается и снижается в заключительной главке удвоенным мотивом счастливого конца: «книжного» (роман, который читает героиня) и «реального» (возобновление дружбы с Сусловой, искупающее временное увлечение «предательницей» Сутыркиной). Новомученики же Карл и Роза получают своего рода профаническую компенсацию – каждый по возу дров («Два воза дров въехали в ворота школы Карла Либкнехта и Розы Люксембург» [8:55]), которую, с учетом достаточно традиционной для Добычина образности, можно рассматривать и как адские дрова для поджаривания грешников. Ассоциируются эти дрова и с «обломками деревьев, посаженных в день леса», и с фразеологизмом «наломать дров», легко применимым к политике новой власти.

Такое травестийно-карнавальное использование мотива мученичества в прозе Добычина не единично. Например, в рассказе «Хиромантия» герой узнает из афиш, что «показательный музей “Наука” с отделениями гинекологии, минералогии и Сакко и Ванцетти снизил цены» [8:90] (Сакко и Ванцетти – итальянские рабочие-эмигранты, казненные в США по сомнительному обвинению).

«Козий» и «песенный» мотивы, этимологически буквализирующие слово «трагедия», получают развитие еще в двух рассказах Добычина – «Лидия» и «Пожалуйста». Вместе с «Козловой» они составляют своего рода трагикомическую трилогию, объединенную архетипическим подтекстом (мифопоэтический анализ рассказа «Пожалуйста» с выявлением элементов дионисийского культа предложен в работе И. Лоцилова [14]). Исследование этого подтекста заставляет вспомнить о целом ряде источников трагедии – жертвенном культе козы/козла, ритуале козлоотпущения, оргиастических и дифирамбических песнопениях в честь Диониса – умирающего и воскресающего бога, торжественных шествиях вакханок и козлоногих сатиров и т.д. Важными смысловыми

моментами рассказов являются жертвоприношение («Козлова», «Пожалуйста»), поиски брачного партнера в обрамлении символов смерти, напоминающих о культовом расчленении («Лидия»), и смерть «жертвенного животного» на фоне готовящегося бракосочетания («Пожалуйста»). Дионис – бог не просто страдающий, но растерзанный, принесший в жертву свою полноту и целостность, дабы затем обрести ее вновь. Появление круглой и белой (да еще и готовой к «бракосочетанию») козы в финале «Лидии» можно истолковать и как восстановление этой целостности. Смена имени козы отвечает «половому маскараду» античного культа (сам Дионис нередко мыслился как «мужеженский», двуполый бог [11:138]).

В рассказе «Пожалуйста» особое значение приобретает антиномия «скорбь – радость», являющаяся неперемнной составляющей как Дионисова культа, так и трагедийного катарсиса. Во всех трех произведениях в сюжет введены вокальные (часто хоровые) партии – профанические «козлогласования» [14]: служащие поют на клиросе, пионеры и мальчишки горланят песни, гости Селезневой исполняют майский гимн на слова пролетарского поэта Вл. Кириллова («Сестры, наденьте венчальные платья...»), жених напевает стихи из православного чина погребения. Смерть козы и пение гимна в «Пожалуйста» дублируют дионисийскую обрядность: жертвоприношение, сопровождаемое пиршеством и пением дифирамба; главную роль при этом играет запевала, которому время от времени вторит хор [11:126].

Как видим, трагическое начало проявляется у Добычина в трех основных случаях. Во-первых, это ситуация нереализованных возможностей, несбывшихся надежд, обыгранная как злая ирония судьбы и часто сопряженная со смертью («Встречи с Лиз», «Кукуева», «Нинон», «Евдокия»). Во-вторых, это тема смерти, страданий и мученичества («Козлова», «Лидия»). В-третьих, это дионисийские мотивы, напоминающие о низком происхождении трагедии («козлиной песни») и ее способности превращаться в свою противоположность («Лидия», «Пожалуйста»). Трагическое не становится ведущей тональностью, существуя на уровне подтекста, как потенциал образа или ситуации.

В поздних произведениях Добычина – рассказе «Дикие» и повести «Шуркина родня» – соотношение эстетических модальностей изменяется. В «Шуркиной родне» ироническое зачастую вытесняется драматическим, в «Диких» – приобретает сатирический, даже саркастический оттенок. Эта специфика особенно отчетливо проявляется в описаниях, связанных со смертью или убийством. В «Шуркиной родне», где действие происходит в годы граждан-

ской войны, переосмысливается пушкинская ситуация «пира во время чумы»: «За трупами, подскакивая на булыжниках, торчащих из укатанной дороги, с грохотом являлась, наконец телега, и тогда гуляющие около мертвецкой устремлялись к ямам на песках за кладбищем. Они присутствовали при разгрузке дрог и, дав им удалиться, обдирали мертвых. <...> – Черт возьми, – завидовали Шурка и Егорка, <...> глядя вслед вора, маршировавшим впереди с добычей. – Чем мы виноваты, что еще так молоды? – роптали они и, чтобы отвлечь себя от этих горьких мыслей, совещались, как убить кого-нибудь. Тогда бы они сняли с него все. Однажды они были в клубе и смотрели представление “Для нас весна прошла”. Оно растрогало их, и не раз они украдкой отворачивались друг от друга и снимали пальцем набегавшие им на глаза слезинки» [8:235]. Констатирующая интонация повествования и отстраненность авторского взгляда усугубляют трагическую абсурдность описываемых ситуаций. Сочетание крайнего душевного очерствления и сентиментальности в героях (напомним, что речь идет о детях, вынужденных выживать в жестоком мире) порождает особый эмоциональный эффект, далекий от иронии.

Финальная ситуация повести оказывается комической и трагической одновременно. Шурка бежит в сказочную и независимую Самару, не подозревая, что эта земля обетованная существует только в его воображении. Однако, хотя впереди его ждет лишь крушение иллюзий, мальчик отвергает «руководство» отца; он сам принимает решение и сам готов отвечать за свои поступки. По определению И. Смирнова, «смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта», трагическое же характеризуется «отрицанием необъектности и несубъектности его действующих лиц» [21:252]. В «Шуркиной родне» происходит любопытная трансформация объектно-субъектной эквивалентности: объект (Самара) утрачивает свой идеальный статус, тогда как субъект (Шурка) отвергает предписанную ему не-субъектность. Комический аспект сочетается с трагическим.

В «Диких» драки с инородцем-татаринцем, упорно пытающимся вернуть себе сбежавшую русскую жену, вначале описаны комически: «Мы все набрасываемся и лупим. Варька прибегает с мужем. Разумеевна является – толкаются, не могут протолкаться, чтобы тоже хоть разок его ударить» [8:194]. По мере того, как влюбленный татарин упорствует, комедия грозит перерасти в трагедию: «В воскресенье все мы были пьяные. <...> Мы его сунем в колодец. Он хватается руками за края. Пропихивается, расталкивая мужиков, Трофимиха, молотит его кулаком по пальцам, он срывается, бултыхается в воду. Разумеевна кричит: – Багром его, а то не за-

хлебнется, сволочь. Там воды по пояс только. <...> Тут мамаша принялась за нас цепляться. – Ироды, – кричит, – да что же это будет? Отвечать придется. Если бы не Лизуниха, мы убили бы его. Спасибо, догадалась она, сбежала, пока не поздно было, в гедеу» [8:195]. В другом эпизоде брошенный и ограбленный женой ламповщик совершает попытку самоубийства, после чего неверная супруга «разжалобилась и вернулась к нему и вернула ему все ухваты и горшки, которые успела утащить у него» [8:198]. Трагический потенциал окончательно иссякает. Предельная аномальность изображаемой жизни заставляет автора прибегнуть к прямой оценочности (ср. заглавие рассказа) и ужесточает иронию.

Эпоха 1920–30-х годов носила кризисный, переходный и вместе с тем нарастающе катастрофический (в частности, для культуры) характер. Этим определяется особая значимость и актуальность трагикомического мироощущения, получившего отражение в художественном творчестве. Если ирония становится авторским видением мира, то трагикомическое оказывается основной эстетической модальностью художественного высказывания. Трагикомическая ирония порождена распадом системы ценностей, глобальным скепсисом, оттеняемым своего рода аксиологической памятью – воспоминанием об идеале. Именно поэтому, хотя Добычин сосредоточен на «низкой» версии трагикомического, его ирония допускает возвышенное.

3. Моченые яблоки райского сада, или Аксиологическая вертикаль профанного мира («Встречи с Лиз»)

Как уже отмечалось, для писательской манеры Л. Добычина характерно отсутствие прямых авторских оценок, непроявленность авторской позиции. Тотальная ирония ведет к аксиологической неопределенности. Вопрос о добычинской аксиологии вызывает в литературоведческих кругах серьезные разногласия. М. и Т. Бодровы убеждены, что писатель верил в торжество человеческого в человеке и что основным пафосом автора «Города Эн» была тоска о гармонии, воплощенной в классической триаде *истина, благо и красота* [6:222–223]. А. Арьев пишет о «внеконфессиональной редуцированной религиозности» писателя [1:206]. Ф. Федоров полагает, что изображаемое Добычиным провинциальное сознание профанирует вертикальное (духовное) пространство, но автор «в картине мира сохраняет физическую вертикаль, и это вертикаль космоса. <...> Космос побуждает человека смотреть вверх и держит человека в спасительном напряжении, даже если

его умственные и духовные силы исчерпаны» [10:6, 12]. По мнению Г. Маркова (рассматривавшего, правда, лишь сборник «Вечера и старухи»), мир Добычина лишается сакральной вертикали: «потенциально сакральное перемешивается с уродливо-бытовым и таким образом травестируется», но «это приговор не миру вообще, а людям, в нем живущим» [6:164]. Е. Радицева доказывает «недуальность» художественного мира Добычина [7:148], «снятие» в нем бинарных оппозиций материальное/духовное, низкое/высокое, духовное/бездуховное, небесное/земное. По мнению исследовательницы, эти полярные категории могут сосуществовать без привычного противопоставления, «человеку лишь нужно вновь погрузиться в свою изначальную “священную историю”, – в этом суть мировоззрения автора и сердцевина его жизненной философии, воплотившейся в художественном мире», поэтому Добычин «восстанавливает сакральность каждого мига, каждой земной вещи, каждого ракурса, кадр за кадром восстанавливает божественность земного дома» [7:151] (заметим, что последнее заключение, из-за отсутствия убедительных доказательств, отражает скорее исследовательскую, чем писательскую интенциональность). Рассмотрим эту проблему на материале самого известного добычинского рассказа, ставшего своего рода визитной карточкой писателя.

Рассказ «Встречи с Лиз» – первое из напечатанных произведений Добычина, давшее затем название дебютному сборнику и занимающее в нем ключевое место (по наблюдениям Ф. Федорова, этот сборник «можно рассматривать как восемь вариаций заглавного рассказа» [10:69]). В своей творческой эволюции Добычин миновал стадию ученичества и вошел в литературу уже вполне сложившимся художником. Узнаваемые черты писательской манеры, мировидение автора во «Встречах» проявлены в полной мере (редуцированность повествования, всеобъемлющая ирония, дискретность художественного мира, изображение жизни «на расстоянии вытянутой руки», монтажный принцип построения, «силуэтность» персонажей, метризация и фонизация отдельных фрагментов и т.д.). Проза Добычина нуждается в медленном и многократном прочтении, ориентированном на восприятие микроструктуры текста, выявление его глубинных смыслов. «Понять какое-либо повествование – значит не только проследить, как разворачивается его сюжет, это значит также спроецировать горизонтальные связи, образующие повествовательную “нить”, на имплицитно существующую вертикальную ось» [2:393]. Попробуем таким образом «понять» смысл добычинского текста.

Фабульную основу рассказа составляют встречи Жоржа Кукина – потенциального героя-любownika – с двумя женщинами, которых он «примеряет» на роль героини своего «романа»: партийной активисткой Фишкиной и местной красавицей Лиз. Трех встречам с Лиз соответствуют три встречи с ее антагонисткой. Лиз и Фишкина постоянно сменяют друг друга и во внешнем действии, и в ментальном сюжете героя. Притяжение Лиз сильнее: герой ходит за ней следом (или мечтает пойти, если что-то ему мешает), воображает «захватывающие любовные сцены», стоит у ворот ее дома. На языке психоанализа отношение Кукина к Лиз – типичная «привязанность к объекту», фиксированное влечение, бессознательная и потому особо прочная подоплека которого подчеркивается уже в первой главке введением бестиарных мотивов: «лошади», «животные». Однако объект желания остается недостижимым (если провести аналогию с фильмом Л. Бунюэля, «смутным», то есть одновременно и ускользающим, и не проясненным до конца в своем внутреннем содержании и мотивациях).

Сюжетную линию «Кукин – Лиз» кодирует случайная лишь на первый взгляд шутка молодых людей, которые «подзывали извозчиков и говорили “проезжай мимо”» [3:56]. Контакта между героями не возникает, неизвестно даже, знакомы ли они друг с другом. Лиз откровенно кокетничает, но неясно, адресовано ли ее кокетство персонально Кукину или это просто наиболее естественный для героини тип поведения («Знаете ее обыкновение: повертеть хвостом перед мужчинами» [3:60]). В противопоставлении героинь подчеркивается оппозиция *подвижность, вертлявость / прямолинейность, статуарность*. Лиз присуща некая криволинейность движений: она сворачивает, поворачивается то направо, то налево, вертит поясницей, заплывает за поворот. У «прямой и презрительной» Фишкиной даже блузка – в полоску. Эта прямизна отвечает принципиальным установкам «новой жизни», направленной на «выпрямление» человека, следование «партийной линии» и т.п. Вспомним, как излагает государственную «философию прямой» герой романа Е. Замятина «Мы»: «...Разогнуть дикую кривую, выпрямить ее <...> по прямой. Потому что линия Единого Государства – это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий...» [4:307–308]. В контексте замятинского романа получает вполне возможное объяснение и презрительный взгляд Фишкиной на покрытый тучами небосвод: «Мы любим – только такое вот, стерильное, безукоризненное небо» [4:308].

Лиз противостоит Фишкиной и как светлое начало темному: у одной – выкрашенные перекисью волосы с желтой лентой,

у другой – темное лицо, черная прическа. Определение «черная», «черненькая» применительно к Фишкиной становится почти что постоянным эпитетом.

Характеристики героинь достаточно устойчивы, Кукин же по своей природе – безусловный хамелеон. Его потенциальная способность менять окраску намечена уже в портретной характеристике («бесцветные волосы», белесое отражение). Следуя за Лиз, Кукин все время «поворачивает», в сфере влияния Фишкиной тяготеет к прямым линиям («разлиновывает» бумагу). Поскольку уже в первой главке постоянно упоминаются детали, связанные с религиозной сферой (Лиз размахивает сеткой, как кадилом; в клубе ставят антирелигиозную пьесу; мать после исповеди сидит за евангелием; Кукин делает благочестивое лицо), пара героинь легко ассоциируется со светом и тьмой, божьим и дьявольским. Однако вряд ли правомерно на основе этих ассоциаций интерпретировать «Встречи с Лиз» как «встречи с божественным в земном мире» [7:135]. Сакральный фон служит универсализации содержания, помогает обнаружить архетипические модели в бытовых коллизиях и ситуациях, а также обозначает одну из возможных оценочных систем. Например, «промежуточность» позиции Кукина позволяет поставить его в один ряд с адресатами известных библейских сентенций: «Да будет слово ваше: “да, да”, “нет, нет”, а что сверх этого, то от лукавого» (Матф. 5, 37), «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Отк. 3, 15-16).

Повествование в рассказе ведется в третьем лице, но в аспекте героя, так что «всеведение» повествователя распространяется только на внутренний мир Кукина. О других персонажах нарратор знает столько же, сколько герой. Это придает женским образам некоторую загадочность, неопределенность (что соответствует статусу «романических» героинь) и вместе с тем позволяет выявить динамику внутреннего мира центрального персонажа, «маятниковые» колебания его интенций.

Противопоставление героинь и хамелеонство героя порождают параллельное развитие двух сюжетных планов и столкновение соответствующих дискурсов. Лиз включена в дискурс любви: Кукин в мечтах видит себя и Лиз на лепестках осыпавшихся яблонь, представляет, что его возлюбленная «уже разделась», у ее дома стоит, положив руку на сердце и т.п. С Фишкиной связан «революционный» дискурс: «Не злоупотребляйте портретами вождей», «товарищ Кукин», «низшие классы», «готов сочувствовать», «Вставай, проклятьем», «никакого марксистского подхода», «что

за обывательщина» и проч.

Кульминацией любовной коллизии оказывается демонстрация, где Кукин одновременно встречает обеих «претенденток», но видит и слышит одну только Лиз. В ментальном сюжете (в воображении Жоржа) также присутствуют обе героини, но каждая выполняет отведенные ей функции: Лиз «располагается» на белых лепестках, Фишкина, как лицо официальное (не случайно у нее даже нет имени), предстает в соответствующей ситуации: «Ах, черт возьми, а он уже видел себя с теми книжками – встречается Фишкина: – Что это у вас? Да? – значит, вы сочувствуете!» [3:57].

Персонажная оппозиция не является абсолютной. «Взаимопроникновение» осуществляется на уровне как речевого, так и неречевого поведения героинь. Лиз марширует на демонстрации и знает, что «в губсоюз принимают исключительно по протекции» [3:58]. В действиях Фишкиной прослеживаются любовные устремления: «Ее черная прическа прикоснулась к его бесцветным волосам. Тогда она встряхнулась и отошла к окну» [3:57]. Фишкина награждает еще только «готового сочувствовать» Жоржа обращением «товарищ» и уходит, как только посторонние нарушают их тет-а-тет. Ее «слабость» подчеркивает одежда – «желтая телячья куртка». Здесь важно и цветовое обозначение (желтый – один из цветов Лиз), и материал, вызывающий определенные ассоциации («телячьи нежности» и т.п.). Обе героини соотносятся с пространственной вертикалью. Лиз устремлена вверх: она ходит, высоко подняв голову, «вспархивает» на крыльцо, с ней отдаленно ассоциируется «высокая» луна. Фишкина держится подчеркнуто прямо и вглядывается в небо. Правда, на небо она смотрит так же презрительно, как на обывательские домишки, а чуждость «высокому» подчеркивается определением «коротенькая».

Сюжетная линия Кукина связана с движением вниз: он спускается к реке, воображает эротические сцены «на лепестках», как бы предвкушая «падение» Лиз. Поскольку «низ» в пространственной структуре рассказа представлен водной гладью, расплывчато отражающей действительность, гибель героини оказывается «кривым зеркалом» упований героя. Колебания Кукина синонимичны движению по лестнице вверх-вниз (библиотечная девица с *желтыми* кудряшками, этим цветовым обозначением уподобленная главным героиням, скачет по лесенкам, выполняя «революционный» заказ Кукина, но приносит «не те» книжки – «из другого», из мира Лиз).

В отношениях с «активисткой» у Кукина есть посредник, добровольный помощник, своей настойчивостью компенсирующий нерешительность героя – Рива Голубушкина. Вполне вероятно,

что для Ривы Кукин – тоже возможный кавалер или жених (недаром она принимает соблазнительные позы), но в сюжете рассказа ей отведена лишь роль сводни, которую героиня играет с большим усердием, преодолевая внутреннее сопротивление новоявленного Подколесина. Правда, «устраивать встречи» ей не удастся, в мире Добычина господствует случай, неподвластный человеку. Более того, почти как в гоголевской «Женитьбе», усилия «помощника» (ничем, кстати, не мотивированные) едва не приводят к противоположному результату: «Не теряйте времени, – прислала Рива записку и билет в сад Карла Маркса и Фридриха Энгельса: – подъезжайте к Фишкиной. Она вас продвинет. Вы не читали “Сад пыток”? – чудная вещь». – Лиз, – сказал Кукин, – я вам буду верен» [3:59]. Сад Маркса и Энгельса, где можно встретиться с Фишкиной, замечательно совмещается с «Садом пыток», что побуждает героя дать обет верности возлюбленной (хотя бы и под пыткой!).

Сад и яблоневые лепестки из эротических мечтаний Кукина вызывают ассоциации с райским садом, а белый цвет напоминает об изначальной невинности Адама и Евы. Ветхозаветные аллюзии порождает и мотив наготы («уже разделась»). В образной системе рассказа мифологема сада раздваивается, распадаясь на Божий и сатанинский сад. Эта амбивалентность намечена уже в первой главке: «Торговки, сидя на котелках с горячими углями, предложили Кукину моченых яблок» [3:56]. «Адские угли» соседствуют с «райскими яблоками» не случайно. Сад Маркса и Энгельса одновременно оказывается и местом искушения, прельщения, и садом пыток. Его ворота – скорее врата ада, чем рая, хотя попасть туда – очевидная привилегия. Если с Лиз герой оказывается в мечтанном райском саду, который прекрасен и материально бескорыстен, то в коммунистический «рай» Фишкиной пускают только по пригласительному билету или за плату: «Деньги у кого – сад наш посещает, а без денег кто – в щелки подглядывает» [3:60].

В описании Фишкиной проступают сниженно-демонические черты: «Стояла, вглядываясь в тучи, коротенькая, черная, прямая и презрительная» [3:57]. На таком фоне настойчиво подчеркиваемая хромота Ривы может быть истолкована не только как препятствие для ее собственных matrimониальных устремлений, но и как примета из «диаволического» ряда. В этот ряд включается и мать Ривы «в гладком черном парике», сплетничающая по поводу гибели Лиз.

Отношения Героя и Дамы, система персонажей и структура художественного мира «Встреч» оказываются близки модели «куртуазного универсума», в которой «кардинальная оппозиция куртуазной идеологии “истинная любовь – ложная любовь”

осмысляется как оппозиция “рай-ад”, “верх-низ” [8:49]. «Верх» куртуазного мира занимает Дама, «низ» – так называемые «ложные любовники» или «клеветники» (в данном случае Фишкина, Рива и мать Ривы), которые мешают герою достичь «рая» и выступают как создания дьявола [8:53].

Внезапная смерть Лиз освобождает Кукина от любовного наваждения и расширяет пределы «ада» («Чего же вы хотите в это пекло, – заступилась Золотухина» [3:60]). Мотивы соединения и освобождения приобретают иронически-двусмысленную окраску, «мерцая» то в «любовном», то в «революционном» дискурсе: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», «Трудящиеся <...> ждут своего освобождения»).

В последней сцене Фишкина становится центральной фигурой и подчиняет себе все окружающее. Ее портрет при этом «накладывается» на описание церкви и замещает его: «Я люблю эту церковь, – показала она (Золотухина. – Т.Ш.) на желтого Евпла с белыми столбами, – она напоминает петербургское. – Все повернули головы. По улице, презрительно поглядывая, черненькая, крепенькая, в короткой чесучевой юбке и голубой кофте с белыми полосками, шла Фишкина» [3:60]. Смена ценностных ориентаций очевидна. Кукин прихорашивается уже только для Фишкиной, и даже его мать, стойкая приверженица «прежнего», проявляет к ней доброжелательный интерес. В профанном мире снимается оппозиция *сакральное/профаническое*, поскольку эти категории оказываются взаимобратимыми: сакральное профанируется, профаническое принимает образ сакрального.

Поэтому финал «Встреч» – вовсе не торжество «нового» («адского») над «старым», хотя Лиз, как верно подметил В. Топоров, «открывает» текст, а Фишкина его «закрывает» [9:88]. В повествовательной структуре рассказа и «любовный», и «революционный» дискурсы поглощаются ироническим дискурсом повествователя, приобретая сниженную, профаническую окраску. Устойчивые понятия претерпевают определенные метаморфозы. Любовь обращивается «продвижением», рай – адом, смерть вызывает лишь всеобщее любопытство, «Интернационал» звучит в исполнении штрафного батальона.

В профаническом дискурсе происходит совмещение и уподобление категорий «прежнего» и «нового». В библиотеке наряду с «чем-нибудь революционным» предлагают «из другого»: «”Мерседес де-Кастилья”, сочинения Писемского». «Моды де-Ноткиной» и культурный десерт в виде рецепта «Бланманже» (над которым, прочитав его, ностальгически вздыхает Кукин) так же смешны, как плакаты «Туберкулез! Болезнь трудящихся!» В клубе штраф-

ного батальона идут две пьесы: «Теща в дом – все вверх дном» и антирелигиозная. Ирония подчеркивается метрически: описание клуба начинается четырехстопным хореем («Клуб штрафного батальона / был парадно освещен» [3:56]). На ироническую функцию метра в прозе Добычина обратил внимание Ю. Орлицкий, имея, однако, в виду лишь травестийный эффект: «метр <...> появляется в самых неожиданных местах, что позволяет говорить об определенной иронической окраске» [7:157]. Нам представляется, что свою роль играет и семантический ореол стихотворного размера. В приведенном примере память метра включает целый ряд хрестоматийно-классических текстов, ставших для русского читателя почти что литературной Библией: «Сквозь волнистые туманы», «Дар напрасный, дар случайный», «Буря мглою небо кроет», «Мчатся тучи, вьются тучи» и т.д. В таком окружении добычинское «двустипное» звучит пародийно, бросая иронический отсвет и на «высокий» контекст. Трехстопный же анапест фразы «Пыльный луч пролезал между ставнями» (начало абзаца, где речь пойдет о похоронах Лиз) с учетом тематики напоминает, прежде всего, о Некрасовском «Меж высоких хлебов затерялся». В стихотворении Некрасова тема смерти сохраняет свой аксиологический статус («Горе горькое по свету шлялося...»), и потому метрическая аллюзия выглядит своеобразным напоминанием, задает точку отсчета.

В дискурс «прежнего» входит петербургская тема, опять-таки в сниженном варианте. Возвышенное сталкивается с прозаическим, обывательским, уподобляясь ему или вытесняясь им: «Ну, а вы, молодой человек: вспоминаете столицу? Студенческие годы? <...> – Еще бы, – сказал Кукин. – Культурная жизнь... – И ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом: играет музыкальный шкаф, студенты задумались и заедают пиво моченым горохом с солью... О, Петербург!» [3:58].

В сферу профанического погружены и персонажи. «Прекрасная Дама» Кукина пишет письмо в газету на тему «Наши бани» и «томится» не от любовной тоски, а от нарывов на спине. Эффект снижения достигается также в именовании героев: Лиз Курицына, Жорж Кукин. Сочетание имени и фамилии героини встречается лишь один раз в первой фразе рассказа, сразу же обозначившей ироническую позицию повествователя. И все же Лиз – по-своему яркая личность, по крайней мере, в масштабах провинциального городка. Именно поэтому ее победоносное шествие по городу и по жизни оказывается кратковременным, она исчезает, как некий фантом счастья. «Исчезает» и ее имя: в последней сцене хоронят «Курицыну» и «девушку с образованием».

Символическим обозначением сущности изображаемого мира становится неоднократно упоминаемый штрафной батальон. Герои должны платить за все свои «повороты»: кто – жизнью, как Лиз, кто – сроком в штрафном батальоне, кто утратой права выбора, как Кукин. Максимальная свобода выбора опять-таки связана с Лиз: на воротах ее дома Кукин видит четыре повалившиеся в разные стороны жестяные вазы, обозначающие своего рода перекресток дорог, все четыре стороны света. Лиз платит высшую цену, потому что она слишком выделяется из общей массы и олицетворяет собою витальное и женское начало, внеположное выморочной жизни города. Добавим, что Лиз четырежды появляется на страницах рассказа собственной персоной и четыре раза о ней вспоминает Кукин. Кроме того, «Встречи» имеют четырехчастную структуру и в любовную коллизию вовлечены четыре персонажа – Лиз, Кукин, Фишкина и Рива. Такой акцент на числе четыре связан, по-видимому, с особыми возможностями кватерниорных структур, которые одновременно обладают свойствами открытости и закрытости, завершенности и незавершенности, определенности и неопределенности. К примеру, подобные структуры могут служить основой для открытой (перекресток) и для замкнутой (квадрат) пространственной модели мира, символизируя тем самым как возможность, так и невозможность выбора, в том числе между жизнью и смертью. Косвенным подтверждением этой мысли может служить один из визуальных образов рассказа: «В четырехугольные просветы колоколен сквозило небо» [3:58] (здесь четырехугольник – замкнутая фигура, олицетворение устойчивости и целостности – выступает в роли окна, проема, просвета, размыкающего пространство).

Небо в добычинском рассказе виднеется только в четырехугольном проеме. Природа чаще всего оказывается неполноценной: луна белеется расплывчатым пятнышком, пейзаж напоминает вышивку на диванной подушке, почки набухают, но не распускаются. Живых цветов нет, хотя «цветочные» мотивы многочисленны: таз с желтыми цветами в авоське у Лиз, засушенные цветы в поваренной книге, серебряная брошь в виде розы, цветочные горшки на окнах. Лишь в мечтах и воспоминаниях героев возникают цветущие яблони, первые весенние цветы и клумбы с анютиными глазками.

В этом мире свадьба предвещает похороны, жизнь заканчивается трупной вонью. По мнению Ф. Федорова, Добычин «строит символическое пространство, в котором совершается символическое действие, социальное по своей основе, и оно целью своей имеет, во-первых, похороны, во-вторых, трагестированные поминки,

одним словом, травестированную смерть» [10:83]. Однако художественный мир рассказа оказывается явно шире своей социальной. Смысловым стержнем «Встреч» остается тема любви как предназначения [9:90], тема несбывшегося счастья, объединяющая и Лиз, и Кукина, и Фишкину, и Риву. Сопрягаясь с мотивом утраченного рая, эта тема не возрождает оппозицию *сакральное/профаническое* и не взывает к возвращению в «священное прошлое», но определяет «вертикальную ось» рассказа о профанном мире – мире, забывшем свой подлинный смысл.

Верность аксиологической вертикали в значительной мере сказывается и на жанровых исканиях писателя. В этой области Добычин порой оказывается большим традиционалистом, чем это может показаться на первый взгляд.

4. Трансформация жанровых моделей

Категория жанра характеризует природу художественной целостности и является одной из форм воплощения авторской инстанции. В творчестве Добычина обнаруживаются как тенденция к использованию традиционных жанровых моделей, так и стремление к их существенной трансформации.

Ленин из цветов, или Розы без ножек (жизнь как антиутопия)

Эпоха осуществления коммунистической утопии получила в литературных отражениях как свое *pro* (достаточно стандартизированное), так и неизбежное *contra* (гораздо более разнообразное). Одним из откликов на социальные достижения XX века стал жанр антиутопии, в долгой истории которого наступил звездный час. «Классические» антиутопии первой половины столетия – «Мы» Е. Замятина, «Дивный новый мир» О. Хаксли, «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова, «1984» Дж. Оруэлла – обладают типологическими признаками, достаточно хорошо изученными современной наукой [9; 10; 21 и др.]. Коренным свойством антиутопии становится развенчание социальных мифов: «она неизменно оспаривает миф, создаваемый утопистами без должной оглядки на реальность» [10:32]. Как отмечает А. Жолковский, «антиутопия проникнута разочарованием в идее общества, построенного на рационалистическом отрицании бога, свободы воли, противоречивости человеческой природы и т.п., но зато берущегося обеспечить всеобщую гармонию» [9:172]. Эта установка порождает

«целый комплекс типичных тем, образов и положений» [Там же]. Однако уже романы Платонова трудно отнести к «чистым» образцам жанра: в них нет однозначно-сатирического изображения утопического мира, нет «того пародийного элемента, который исчерпывает сущность антиутопии» [24:252], предметом изображения становится «незавершенное настоящее», а не будущее [10:53]. Это позволяет ученым говорить о сращении утопии и антиутопии [11:240]. Возникают и другие модификации жанра, в которых исходная модель представлена лишь частично, ряд признаков размывается или переходит в свою противоположность. Таким «нестандартным» примером использования жанровой традиции антиутопии является, на наш взгляд, проза Добычина.

Как и Платонов, Добычин описывает становящееся, незавершенное настоящее, пытающееся противопоставить себя прошлому. Провинциальный городок Добычина воплощает приметы «нового мира» в уменьшенном масштабе: «маленькие толпы с флагами спускались к главной улице» («Сиделка») [8:82]. Однако основные свойства и характеристики переданы точно и остро: культ власти и диктатура, нетерпимость к инакомыслию, бесконечные идеологические акции, претензии на переустройство мира. «Знаками» нового времени являются строевой шаг, песни, митинги, собрания и демонстрации, символическим обозначением – штрафной батальон.

Городская топография очень выразительна. В центре города находится площадь Жертв, где воздвигается памятник-obelisk с головой товарища Гусева на острие. «Сзади было кладбище, справа – исправдом, впереди – казармы» [8:82]. Как выяснили краеведы, в основу описания положены брянские реалии, изменена («заострена») только одна деталь – конфигурация памятника [5:94–99]. Однако провинциальный город Добычина совсем поголеовски становится «сборным городом всей темной стороны», обнаруживая черты подобия даже по отношению к имперской столице, знаменитой своими кладбищами и памятниками. Недаром сходное топографическое описание представлено в эссе И. Бродского, посвященном Ленинграду: «Слева от себя человек на броневике имеет <...> здание райкома партии и небезызвестные “Кресты” – самый большой в России дом предварительного заключения. Справа – Артиллерийская академия и, если проследить, куда указывает его протянутая рука, <...> – ленинградское управление КГБ» [3:54].

В рассказах Добычина набор городских топосов включает тюрьму, казарму, приют для дефективных, а также административно-бюрократические учреждения с абсурдными названиями,

примитивными лозунгами и нелепыми мероприятиями. Еще одной приметой нового мира становятся огонь и медные трубы, заставляющие вспомнить об адском пламени и трубном гласе Апокалипсиса:

«Дымные огни развевались на факелах. Отсвечивались в медных трубах. Керзон болтался на виселице. Свет перебежал по лицам маршировщиков.

–Ать, два!левой! Да здравствует коммунистическая партия!

Ура!

Разинув рот, маршировала Суслова» [8:53].

От демонстраций порой неотличимы похороны:

«Трубя, маршировали – хоронили исключенную за неустойчивость самоубийцу Семкину:

– вы жертвою пали» [8:82].

Мир Добычина имеет прошлое и настоящее, но лишен будущего. Социальная активность в нем бесперспективна. Писатель показывает плачевные итоги разного рода мероприятий новой власти: «Торчали обломки деревьев, посаженных в “день леса”. Тянуло дохлятиной» («Козлова») [8:54]. Кампания помощи пострадавшему от наводнения Ленинграду оборачивается для обывателей очередным развлечением: «Девушки выходили из калиток и спешили со своими кавалерами: торопились в сквер – в пользу наводнения. <...> Взревели трубы, полетели в черноту ракеты, загорелись бенгальские огни. Осветилась круглоплечая Коровина, ухмыляющаяся, набеленная, с свиными глазками, и с ней – кассир Едренкин» («Ерыгин») [8:70]. Обитатели провинциального городка новой властью часто недовольны, но от нее не слишком страдают. Прислушаться сочувствующим, да еще и понравиться активистке – верный способ продвижения по службе («Встречи с Лиз»). Растратчик Мишка-Доброхим (видимо, благополучно обогатившийся в этом добровольном обществе) выпущен на свободу и выглядит сытеньким и довольным («Сиделка»). Даже пресловутые «чистки» проходят как будто бескровно и потенциальные жертвы отбывают на выгодные должности («Матерьял»). Не только молодое поколение, но и представители старого мира благополучно «пристраиваются» к новой жизни, соображаясь с требованиями времени: «С удовольствием бы съездила на выставку. Очень хорош, говорят, Ленин из цветов. <...> Теперь такое веяние, чтобы ездить на выставку – пополнять свои сельскохозяйственные знания...»; «Седьмого ноября во всех церквях будет торжественная служба и благодарственный молебен» («Козлова») [8:54–55].

В то же время успехи «сочувствующих» и вообще любая будущность выглядят сомнительно и нередко приобретают трагический подтекст. Кукин «переступает» через смерть Лиз. Ерыгин, окончательно решивший посвятить себя литературе социального заказа, пересекает свой Рубикон: «по брошенным вместо мостика конским костям Ерыгин перешел через ручей» [8:72]. Счастливый «выпускной вечер» в детском саду проходит на фоне красного заката и пения арестантов, доносящегося из-за решеток исправдома («Чай»). «Триумфальное шествие» советской власти в добычинской провинции выглядит так: «Многие были против, а теперь, наоборот, сочувствуют. <...> Ходили долго. Развевались флаги и, опадая, задевали по носу» [8:58]. «С носом» остаются все, кто на что-то претендует: нет победителей и побежденных. На самом деле обывателя по-настоящему волнуют только «шкурные» интересы, и его «покраснение» оказывается лишь внешним, чисто конъюнктурным. Эти метафоры великолепно буквализированы в рассказе «Встречи с Лиз»: «Солнце жарило подставленные ему спины и животы. – Трудящиеся всех стран, – мечтательно говорил Кукину кассир со станции, – ждут своего освобождения. Посмотрите, пожалуйста, достаточно покраснело у меня между лопатками?» [8:59].

Иронический подтекст эпизода оказывается особенно язвительным, поскольку мотив солнца связан «с многовековой традицией утопического мышления» [24:262], в которой солнце является прообразом справедливости и добра, символом совершенного равенства (ибо светит всем без различия). В «Чевенгуре» А. Платонова солнце названо «всемирным пролетарием», мобилизованным «на вечную работу» [19:214, 222], а чевенгурские большевики преисполнены «сознанием правильного отношения к солнцу» [19:301]. У Добычина солнце оказывается приниженным и тусклым: «Конартдив, резерв милиции и ассенобоз по очереди проскакали к речке: подымалась пыль и затемняла солнце. Тусклое, оно спускалось к кепке памятника» («Сад») [8:95]. На восходе, на закате, в зените солнце прозаично, утилитаризировано, погружено в быт: «Солнце поднялось и припекало. Освещало ситный в чайной у Силебиной» («Матрос»); «Закат светил на вывеску с четырьмя шапками» («Лидия»); «На полу лежали солнечные четырехугольники с тенями фикусовых листьев и легкими тенями кружевных гардин» («Старухи в местечке», «Савкина») [8:65, 87, 425]. По мысли Ф. Федорова, солнце обретает «профанный характер», происходит «деформация функции солнца: из “детей Солнца” люди превратились в “хозяев Солнца”» [25:7]. В самом деле, сознание персонажей профанирует все, с чем соприкасается. Однако человек Добычина отнюдь не хозяин жизни, он плывет по

её течению и зависит от прихотей судьбы, какое бы место в социальной иерархии ни занимал. Добычин доказывает это прежде всего на бытовом уровне. Повествователь «Ерыгина» фиксирует ЧП местного масштаба – казус, случившийся с женой ответственного работника: «Глина раскисла. У Фани Яковлевны засосало калошу» [8:71]. Во «Встречах с Лиз» даже явная карьерная выгода не может заставить героя изменить своей избраннице, и шансы Фишкиной повышаются только после гибели «соперницы».

Мир старого и мир нового, как будто бы противостоящие друг другу, обнаруживают тенденцию к сближению и точки соприкосновения. Автор равно иронично относится и к сторонникам «прежнего» с их ностальгией по ушедшему «золотому веку», и к «сочувствующим» новому режиму, и к тому уродливому симбиозу, который возникает при попытках внедрить новое содержание в устоявшийся обывательский быт. «Прогрессивные» преобразования эпохи имеют нулевой или отрицательный результат, при этом им нередко можно найти аналоги в «старой» жизни, поскольку один из основных законов добычинского мира – закон повторяемости. Высмеивая, к примеру, страсть новой власти к переименованиям (Московская улица становится улицей Москвы), автор в другом рассказе повествует о событии дореволюционном: речка Елдыжка получает громкое имя святой Евдокии. Дочь ответственного работника товарища Генералова зовут Красной Пресней, а рядовые обыватели Курицына и Кукин именуются Лиз и Жорж. Почти идентичны иронически-отстраненные описания открытия памятника в рассказах «Старухи в местечке», где действие происходит накануне первой мировой войны, и «Сиделка», посвященном советскому времени. Одни и те же образы используются для описания прежней и нынешней жизни: луна, напоминающая пароходное окно, полузакрытое черной занавеской, – как знак приоткрывшихся, но еще не реализованных возможностей («Старухи в местечке», «Ерыгин»); ранец из кожи, заставляющий вспомнить о живодерне («Евдокия», «Лидия»); плавающие в блюдечке розы без ножек – поруганный символ женственности, любви, красоты («Нинон», «Лидия»). Хотя такого рода повторы вызваны, в первую очередь, стремлением автора сохранить художественные находки из неопубликованных произведений, перенося их в новые тексты, несущественность замены прошлого настоящим здесь показательна. Сквозными мотивами добычинских рассказов становятся мотивы мученичества, отсечения, повешения, накалывания на кол: ладонь с окурками – пепельница («Лидия»), розовый рог изобилия в золотой руке и голубой в серебряной – вазы («Ерыгин»), череп на столе у вра-

ча («Дориан Грей»), гипсовые головы в очках в окне у оптика («Сад»), отрезанная голова фокусника на блюде, черепа и кости на электрических столбах («Портрет»), «деникинские зверства» на афише: «из земли торчали головы закопанных» («Лидия»), Керзон на виселице («Козлова») и т.д.

«Идеальное», с точки зрения героев, прошлое не меньше, чем настоящее, обнаруживает свою мелочность и приземленность. Обыватель помнит лишь то, что оказывается в узких пределах его кругозора («Я одевалась у де-Ноткиной. “Моды де-Ноткиной”» [8:58], «А перед казармой – клумбочки, анютины глазки» [8:60]).

В пространственном отношении традиционная утопия представлена двумя моделями: «город» и «сад» [24:253]. Антиутопия Добычина совмещает эти два топоса. Сад становится непременной составляющей городского пространства. Образ сада порождает широкий круг ассоциаций – коммунистический рай, Эдем, городсад и проч. В рассказе «Встречи с Лиз» сад Маркса и Энгельса ассоциативно сближается с «Садом пыток» (любопытно, что автор этого романа Октав Мирбо скончался как раз в революционном 1917 году). Еще один постоянный атрибут добычинского мира – фонтаны и фонтанчики, почти всегда окруженные цветами: «Бил фонтанчик, и краснелись низенькие бегонии и герани перед статуей товарища Фигатнера» («Лидия»); «В саду Культуры клумбы отцвели. “Желающие граждане купить цветы, – не сняты были доски, – можно у садовника”. Фонтанчик “гусь” поплескивал» («Портрет») [8:62, 104]; «В саду горели фонари, играла музыка и бил фонтан» («Матрос»); «Улыбаясь, делегатки медленно ходили вокруг клумб. Они смотрели на цветы, склоняя набок головы. – А в будущем году еще прекрасней будет, – говорил садовник Чау-Динши. Растроганные делегатки окружили его. – Можете пустить фонтан? – просили они» [8:89, 94].

Цветы и фонтаны – приметы чудесного, пленительного сада, обители роскоши и неги – обращают читателя прежде всего к богатой романтической традиции (достаточно вспомнить пушкинское «дыханье роз, фонтанов шум» («Бахчисарайский фонтан»)). Однако не менее важным источником этих образов является литературная утопия. От «Города Солнца» Т. Кампанеллы до «Четвертого сна Веры Павловны» Н. Чернышевского и «Невесты» А. Чехова «чудесные сады» и «фонтаны необыкновенные» становятся приметой светлого, прекрасного, счастливого будущего (см. об этом: [4:262–288]).

В ряду цветочных образов самым распространенным оказывается роза – царица цветов, связанная в культурной традиции с древней и сложной символикой. Роза знаменует полноту и совер-

шенство, пламенную и вечную любовь, и в то же время – кровь и смерть. Красная роза символизирует мученичество, белая – непорочность [27:419]. Добычинские розы разнообразны: срывает с куста маленькую розу и нюхает ее мечтательная Савкина («Савкина»), в черном капоте с голубыми розами ходит важная Трифониха («Матрос»), у другой «старорежимной» героини серебряной розой заколот гипюровый воротник («Встречи с Лиз»). В рассказе «Нинон» дважды упоминаются цветы без ножек, причем во втором случае трагическое содержание образа подкрепляется шекспировской реминисценцией, скрытой во фразе «Розы в блюбочке пахли сильнее». В 54 Сонете есть строки о том, что лучший аромат – у умирающих роз («Sweet roses do not so; // Of their sweet deaths are sweetest odours made», дословно «смерть делает запахи душистее»); в привычном для современного читателя переводе С. Маршака использован более тяжеловесный перифраз: «А у душистых роз иной конец: // Их душу перельют в благоуханье» [1:76-77]. В рассказе С. Кржижановского «Книжная закладка» упоминается христианский обычай, согласно которому душе, проходящей через мытарства, ставят на окне блюдце с чистой водой, «чтобы могла омыться и терпеть дальше» [14:94]. В добычинской версии это «омовенное блюдце» отдано обезноженным розам, свои мытарства уже завершающим.

Как видим, роза у Добычина предстает в самых разных вариантах, кроме одного: естественного, живого цветения. Цвет настоящей розы также ни разу не указан. Иронической параллелью к этим ущербным розам служит упоминание «новомученицы» Розы Люксембург («Козлова»), вновь вызывающее ассоциации с романом «Чевенгур», и ее тезки, продавщицы кваса, ставшей, несмотря на пористый нос и щеки, объектом вожделений местного художника («Евдокия»). Такое цветенье «земного Эдема» заставляет усомниться в возможности осуществления идеи «города-сада», какую бы социальную подоплеку она ни имела.

В отличие от классических антиутопий, Добычин не ставит задачи выявить нравственную несостоятельность осуществленного «земного рая». Он заранее убежден в иллюзорности «золотого века» – в прошлом, настоящем и будущем. Его герои не стоят перед нравственным выбором, их система ценностей универсальна и применима при любой власти, в любом социуме: «А у меня была одна мечта: напиться хорошего кофе с куличиком» («Козлова») [8:54].

Автор развенчивает феномен утопизма как таковой, само утопическое мышление, уповающее то на бегство (пространственная утопия), то на возвращение к прошлому или приближение будущего (ухрония, или временная утопия). Как справедливо отмеча-

ет А. Зверев, «не всякая утопия торопит перестраивать социум» [10:30]. Поэтому, на наш взгляд, можно говорить об антиутопических тенденциях не только в малой прозе Добычина, написанной в основном на «советском» материале, но и в романе «Город Эн», где показан вариант «личной», индивидуальной утопии. Эволюция взрослеющего героя-повествователя здесь предстает как становление собственного «я» и отказ от мифов и иллюзий. Одним из таких мифов является Город Эн, идеальный город, генетически восходящий к «Мертвым душам» Гоголя, но до неузнаваемости преображенный в сознании маленького героя. Это утопия в «чистом» виде – «место, которого нет» (utopos) и «благое место» (eutopos) [16:5]. Город Эн статичен, как любая утопия, и при этом находится вне времени и пространства, то есть ахроничен и атопичен. Этот город – место всеобщей любви и согласия, где легко обрести друзей, где дома прекрасны, а улицы и деревья политы свежей водой. В реальном мире повествователь, первоначально наивно разделявший общее мнение, вынужден отстаивать свою приватность, укрывая пробуждающееся «я» за унифицированным «мы». Подспудный конфликт разворачивается между героем и маман, которая стремится контролировать жизнь сына, исходя при этом из общепринятых нормативов. Защищаясь от мира, герой в то же время движется ему навстречу, пытается обрести подлинное видение и понимание. Никто не покушается на его идеальный город, но мальчик сам расстается с ним, лишь по привычке порой обнаруживая его приметы в реалиях окружающей действительности. В последних главках романа город-мечта все же упоминается, он окончательно вытеснен своим двойником – провинциальным городом Эн, в котором живет герой.

Развенчание утопий и мифов, как массовых, так и индивидуальных, является одной из центральных установок добычинского творчества. В своем последнем произведении – повести «Шуркина родня» – писатель воспроизводит очередную утопию – утопию бегства, отражающую народные представления о земле обетованной. Маленькому Шурке такой счастливой страной кажется Самара – для него это и город, и государство, и все его несбывшиеся мечты. Мужской вариант идеального города («Город Эн») сменяется женским, отражая скрытую тоску Шурки по материнской ласке и вниманию. Драматическая перспектива судьбы юного героя слишком прозрачна, однако не менее очевидно и изменение авторской позиции, авторского отношения к происходящему. Верность утопической мечте мыслится как проявление личностного «самостоянья», внутренней силы и стойкости, позволяющей человеку самосохраниться в условиях бесчеловечной, убийственной действительности.

Таким образом, в обращении к традициям утопии и антиутопии обнаруживается внутренняя эволюция творчества писателя.

*Город Эн по имени Самара,
или Путешественники по степи
(две версии романа воспитания)*

Бесстрашный человек и художник, Добычин боялся, пожалуй, только одного – творческого шаблона. Между тем «неподражательная странность» его творчества таила опасность самоповтора. По-видимому, Добычин стал «художником пути» (по типологии Д. Максимова) не просто в силу особенностей творческой личности, но и благодаря сознательной установке. В его писательской эволюции достаточно отчетливо просматриваются три периода. По аналогии с творчеством Н. Гоголя, который центром своей художнической биографии считал комедию «Ревизор», эти периоды можно обозначить так: до «Города Эн», «Город Эн», после «Города Эн». Смена периодов отражается в изменении картины мира и ее стилистического оформления. Для первого этапа характерно обращение к малому жанру в его предельно минимизированной вариации. Рассказы Добычина представляют собой монтаж фрагментов-зарисовок статичной, однотипной действительности с готовыми и неизменными героями, практически лишенными характера и индивидуальности. Доведя до логического предела дискретность и лаконизм повествования, выйдя за рамки не только классической, но и модернистской парадигмы, писатель «отказывается от бескомпромисности эстетических установок ранних рассказов» [22:232].

Второй этап – создание романа, которому автор придавал очень большое значение, – характеризуется, по мнению исследователей, возрастанием «сюжетной и предметной связности» [22:232]. Роман «Город Эн» охватывает достаточно продолжительный период жизни героя-повествователя, отображая его превращение из ребенка в юношу, становление личности. Заметим все же, что отмеченное стремление к связности не следует преувеличивать, оно просматривается скорее как тенденция, обусловленная развитием сознания повествующего субъекта. Недаром предтечей «Города Эн» добычиноведа справедливо считают рассказ «Портрет», где повествование впервые ведется от лица героя (точнее, героини) [18:53]. В «Портрете» не показана эволюция персонажа, однако намечена психологическая динамика: отражен крах любовных надежд девушки, приоткрыт (большого от Добычина трудно ожидать) мир ее чувств и переживаний.

Последний этап, представленный рассказом «Дикие» и повестью «Шуркина родня», открывает как будто нового, неожиданно Добычина. Меняется тип социума и быта – действие переносится из города в деревню и пристанционный поселок с присущими им обычаями и нравами. В «Диких» главным героем становится не отдельная личность, а семья «из народа», при этом в повествовании от первого лица используется нетипичная для Добычина сказовая форма. «Шуркина родня» воссоздает ту же среду, что изображалась в «Диких», только уже не в сатирическом, а в драматическом ключе.

Раздвигая границы художественного мира, Добычин сохраняет верность основным принципам своего творчества. «Город Эн» остается вершиной творческого пути писателя, той точкой, с которой просматриваются как предшествующий, так и последующий этапы. Ученые не раз констатировали, что главное произведение Добычина вписывается в классическую традицию романа воспитания [18:47; 21:232]. Однако до сих пор не отмечалось, что «Шуркина родня» может рассматриваться как трансформированная версия той же жанровой модели, при этом одни характеристики «Города Эн» в повести сохраняются, другие используются как бы «противного».

В обоих произведениях перед нами – рассказ о становлении личности, проходящей школу жизни. Исторический фон один и тот же, действие приурочено к первой мировой войне. В начале повествования главные герои почти ровесники: мальчикам около пяти лет. В заключительных эпизодах произведений повествователю «Города Эн» уже семнадцать, Шурке только десять, но его жизненная школа так тяжела, что год можно засчитывать за два. Обе истории имеют открытые финалы, предваренные новеллистическим поворотом. В романе герой, окончивший училище и собравшийся покинуть родной город, вдруг обнаруживает собственную близорукость, и, надев очки, приходит к выводу, что до сих пор «видел неправильно». В повести Шурка, с нетерпением ждавший возвращения отца с фронта, обнаруживает, что из старшего мужчины в семье он должен вновь стать ребенком, и, оставив свою свободу, убегает из дома. В «Городе Эн» присутствует автобиографический элемент, в «Шуркиной родне» отдаленность героя от авторской биографической личности подчеркивается и формой повествования от третьего лица, и выбором «среды обитания» действующих лиц.

Хотя центром обоих произведений является, по терминологии М. Бахтина, «становящийся», «неготовый» герой, их персонажи принадлежат к разным героиним типам. Повествователь «Города

Эн» – прежде всего созерцатель. Он достаточно пассивен, а его немногочисленные инициативы, как правило, заканчиваются неудачей. Мальчик очень щепетилен как в соблюдении правил приличия, так и в вопросах этики. Шурка, напротив, – герой-действитель, активная личность, которая полагается главным образом на собственные силы, не брезгуя при достижении цели никакими средствами. Истоки этой пары обнаруживаются еще в типологии героев русских бытовых повестей XVII века, за которыми в литературной ретроспективе просматриваются персонажи западноевропейского романа: герой-неудачник, пытавшийся сам выбрать жизненную дорогу, но ставший игрушкой в руках злой судьбы и не способный ей противостоять, – и плут, ловкий пройдоха из «низов», который стремится любой ценой выбиться в люди.

Русская классика XIX века предлагает также две ипостаси героя-отрока: кроткие созерцатели (Сереза Багров, Николенька Иртенев, Илюша Обломов) и их антиподы – неусмиримые, нетихие, «драчливые», воплощающие «живую энергию действия» [23:15-16] (Андрюша Штольц, автобиографический герой «Былого и дум», Коля Красоткин из «Братьев Карамазовых»). Однако для всех этих «русских мальчиков» представления о добре и зле оказываются общими: «идеал один и тот же: самоосуждение, самоотречение во имя блага другого. И зло у них одно: упоение собственным “я”, самоублажение, самоутверждение» [23:17]. Добычин фактически выводит проблему детства за пределы этики. Эволюция его персонажей в целом внеположна категориям добра и зла. Однако подобный «внеморализм» чреват некоторыми опасностями, и автор их отмечает. В «Городе Эн» проявления бесчувственности или жестокости порой становятся оборотной стороной обретения свободы и становления личности. В биографии Шурки «потенция убийцы» [6:58] нарастает по мере приобщения к взрослой жизни. Но если маленькому герою «Города Эн», как не раз подчеркивалось в критике, «не только нечему, но и незачем учиться чему бы то ни было у взрослых» [17:47], поскольку добро в нем инстинктивно «уравновешивает» зло, то Шурка, изначально предстающий как «*tabula rasa*» и лишенный нравственного стержня, впитывает из взрослой жизни лишь жестокий опыт.

Семейные ситуации добычинских героев сходны: они живут с матерями без отцов и каждый по-своему помогают им в борьбе за существование. Оба ищут друзей и теряют их, оставаясь одиночками: «Я был – один. Горько было мне это» [8:157]; «Выходит, я еду один» [8:246]. Однако если в романном повествователе преобладает женское, мягко-податливое, сентиментальное начало, которое он пытается преодолевать, то в поведении и характере Шурки изна-

чально доминирует стремление быть мужчиной, он не сомневается в своей правоте и выше всего ставит авторитет силы.

Отношения *сын – мать* также строятся по противоположным схемам. В «Городе Эн» мать с самого начала играет активную, руководящую, подавляющую роль. Повествователь передает ее реплики: «Не оглядывайся», «Стой как следует», отмечает реакции и поступки: «Мне влетело от маман <...> Встречи со Стефанией она мне запретила», «Я рвал свои письма <...> потому что у меня не было денег на марки, маман же перед отправкой читала бы их» [8:149]. Отношения матери и сына характеризуются глаголами «велела», «не велела», «послала», «распорядилась», «решила». В «Шуркиной родне» самостоятельность героя подчеркивается уже при первом появлении: «Шурка, средний, сам спрыгнул» [8:201]. Он не только помогает Авдотьё, но и руководит ею: «Вызвал мать <...> и предупредил, чтобы она помалкивала». Авдотьё говорит о старшем сыне: «Он как отец у нас, на нем дом держится»; «Он был в доме хозяином, и без него я пропала бы» [8:224, 242]. Позиция матери в отношениях с сыном выражается словами: «согласилась», «прав ты был», «он уговорил Авдотьё», «всюду его расхваливала».

Мир романа – женское царство, в нем ведущую роль играют женщины, а мужчины нередко оказываются «ниже дам». Те, кто пытаются доминировать, гибнут (отец, инженер Карманов). В этом мире есть свои царьки и фавориты, такие как Серж Карманов или студент Александр Халкиопов, уверенные в собственной неотразимости и превосходстве. Повествователь же лишь пытается культивировать в себе мужское начало, но это ему плохо удастся. Одним из проявлений неустойчивости героя оказывается выбор друзей и отношения с ними: он мечтает встретить Мышкина или Алексея Карамазова, трепетно хранит верность Сержу, но готов обратиться к помощи оборванца Осипа, чтобы отомстить учителю чистописания, и ищет «приманки» для «дюжего малого» Ершова, «самого важного» из второгодников.

Мир повести – мужской мир, в котором царят жестокость и насилие. Шурка пытается жить по законам этого мира, выбирая себе в товарищи тех, кто опытнее и сильнее. Но избранные им «учителя» и защитники один за другим оставляют его: от тифа умирает Егорка, от «испанки» – братья Проничевы, Колька отказывается ехать в Самару. Главного же, изначально predeterminedного, «законного» наставника – отца – мальчик отвергает сам, отстаивая свою свободу и право личного выбора. В финале повести происходит смена ценностей: интересы семьи вытесняются интересами личности.

Заглавия произведений, казалось бы, «отвлекают» читателя от центральных фигур. Главным «героем» романа заявлен «город Эн», объединяющий в себе и обобщенный город российской провинции, и идеальный (в восприятии повествователя) город гоголевских «Мертвых душ». В «Шуркиной родне» внимание переключается на окружение героя. Тем самым акцент делается, на первый взгляд, не на романном (судьба персонажа), а на нравоописательном содержании. Однако безымянный город Эн оказывается своеобразным двойником повествователя, чье имя также остается неизвестным: он символизирует и его идеальные устремления, и попытки отстоять свое видение мира, и непроявленность индивидуальности, и провинциализм, маргинальность мышления. В заглавии повести о Шурке подчеркивается особая роль «родни»: ею Шурка гордится, ради нее совершает свои «подвиги» и от нее же в конце концов стремится освободиться. При этом центром повести остается все же маленький герой и история его детства.

В утопических мечтах персонажей возникает образ идеального города. Для романного героя это город Эн, где все любят друг друга и где можно подружиться с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми. Для Шурки идеальным городом становится Самара, олицетворяющая идею свободы и самодостаточности («Самара уже государство» [8:221]). Таким же «государством в миниатюре» мыслит себя маленький Шурка. Оба города красивы, небанальны и устремлены ввысь. О «прекрасных зданиях города Эн» мальчик вспоминает, глядя на изображение Адмиралтейства или впервые попав в Ригу: «Город был очень красив и как будто знаком мне. Возможно, он похож был на тот город Эн, куда мне так хотелось поехать, когда я был маленький» [8:175]. Герой делает попытку воплотить любимый город хотя бы в игровой ситуации: «Мы с Сержем сочинили пьесу <...> На сцене была брочка. Лошади бежали. Селифан хлестал их. Мы молчали. Нас ждала Маниловка и в ней – Алкид и Фемистоклюс, стоя на крыльце и взяв друг друга за руки» [8:120]. Представление о воображаемом городе расстраивает, сам того не желая, вполне реальный Иван Фомич (скрытый каламбур: он служит инспектором реального училища), сделавший предложение одной из зрительниц. Мечты героя улетучиваются, как дым из трубы торговой бани, которую он видит за окном. Его друг Серж (брат невесты), далекий от праздных мечтаний, начинает играть в «училище».

Город Эн возвышен и непорочен, тогда как воображаемая Самара объединяет «высокое» и «низкое», материализуя эти понятия в своем облике и атрибутике. В сознании Шурки (личности, как уже отмечалось, активной и деятельной) идеальная жизнь

полна приключений и авантюризма. Поскольку жизненная школа оказывается школой выживания, этических норм для Шурки не существует: он тащит все, что можно украсть, завидует удачливым ворами, а на людей смотрит, «прикидывая, что с них можно снять, если убить их» [8:241]. «Земля обетованная» приобретает приметы кинематографического «большого города» с пятнадцатипятиэтажными домами и автомобилями, полными разбойников (слово «гангстеры» ребенку неизвестно), которые опрокидываются в озеро с обрыва. Разбойники воспринимаются как своеобразное братство и осуждению не подлежат: «Им тоже нужно чем-нибудь прокармливать себя» [8:230]. После фильма реальная действительность кажется скучной: «он думал о красивом городе, который ему только что показывали, и о том, что хорошо бы было жить там». На вопрос приятеля, зачем он едет в Самару, Шурка отвечает: «Известно, зачем: жить, разбойничать» [8:229, 245]. Культивируемая народно-утопическим сознанием идея «взыскуемого града» – «земного рая», в котором «процветают благоденствие и праведность» [13:140] – у добычинского героя претерпевает любопытную трансформацию: сохраняет благоденствие, но утрачивает праведность. Вместе с тем «разбойничанье» в восприятии ребенка отчасти напоминает игру, недаром сцена с падающими автомобилями перекликается с описанием катанья с горки на санках, где все участники, независимо от возраста и пола, веселы и счастливы: «Девки и мальчишки, мужики и бабы, гогоча, валились в розвальни и с гиганьем летели сломя голову в овраг. Щекотно было в животе, захватывало дух и весело было» [8:220]. Так вновь обнаруживается родство добычинских мальчиков: оба они мечтают о царстве красоты, счастья и свободного выбора, которое станет замещением не слишком счастливого детства.

В романе и повести Добычин развенчивает целый ряд традиционных для литературы представлений: о детстве как золотом веке, о слезах замученного ребенка как неизбежной вине взрослых, о ребенке как мере нравственного достоинства общества и символе будущей жизни, частице «племени младого, незнакомого» и т.д. В рассказах 20-х годов, например, в «Матросе», концепт ребенка носит более традиционный характер. В произведениях более позднего периода писатель освещает «детскую» тему в духе традиций русского модернизма, для которого характерен «отказ от трактовки детства как главного критерия оценки состояния мира» [15:440]. Ребенок в «большой» прозе Добычина олицетворяет прежде всего гносеологическую ситуацию, процесс постижения мира и себя в этом мире, определение границ своего «я» и пределов собственной воли и свободы. В стереотипной действительности

ребенок зачастую также действует и мыслит трафаретно, однако неустойчивость его внутреннего «я» делает неизбежными отклонения от господствующих стандартов. «Уступчивость» взрослому миру вступает в противоречие с потребностями становящейся личности. Другое дело, что «бунт» личности тоже может обернуться трафаретом: достаточно вспомнить историю Ольги Кусковой, покончившей с собой «по образцу» Анны Карениной. Не случайно в финальном бегстве Шурки с равной вероятностью просматриваются предпосылки по крайней мере двух классических литературных моделей. Так может начинаться история блудного сына или героя плутовского романа, для которых «выпадение» из привычной среды означало обретение свободы.

Оба добычинских текста содержат отсылки к одному и тому же литературному источнику – повести А. Чехова «Степь». В «Городе Эн» это явное упоминание: «Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал» [8:177]. В «Шуркиной родне» возникает развернутая аналогия, связанная с поездкой деда и Шурки через степь. О чеховской повести напоминают детали и эпизоды этой поездки: прощание с матерью, сельские и степные пейзажи, мельница, ночлег в чужом доме, любезно прислуживающий хозяин, подаренные пряники, «утешение болящим», приезд на новое место и радостно суесящаяся бабка. Отметим, что в классических романных образцах путешествие является важным элементом воспитания. Директор училища в «Городе Эн» также реализует этот принцип: из его «тронной речи» ученики узнают «о пользе экскурсий. Они, оказалось, прекрасно дополняют собой обучение в школе» [8:174]. Педагогическая теория подкрепляется практикой: герой и его соученики отправляются в Ригу и Полоцк. Поездки полны новых впечатлений и заставляют иными глазами взглянуть на привычные вещи («Я иначе стал думать о них» [8:175], – говорит повествователь о своих товарищах).

В «Городе Эн» тема воспитания выражена гораздо отчетливее, чем в «Шуркиной родне». Даже столь значимый для добычинского романа (как, кстати, и для повести Чехова) мотив взгляда, «смотрения» также приобретает «воспитательное» обрамление. Это подтверждают «испытующие» взгляды и «подсматривание» маман, а также фраза, которую выписывает повествователь из «закона божьего»: «Лучший <...> проводник христианского воспитания – взор. Посему надлежит матерям-воспитательницам устремлять оный на воспитуемых и выражать в нем при этом три основные христианские чувства» [8:177–178]. Тем острее ощущается разрыв с традицией: в финале романа герой не только не обретает законченной системы ценностей, но поставлен автором

в ситуацию «эпистемологической неуверенности», исключающей возможность постижения истины.

В чеховском претексте для Добычина важны, по-видимому, метафоры жизненного пути и жизни-степи, прокомментированные известным высказыванием классика: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается» [26:190]. Все три произведения обрываются «на пороге» новой жизни героя. В отличие от традиционного романа воспитания с историческим фоном, где изображалось формирование личности на фоне становящейся действительности, чеховская «Степь» показывает независимое, параллельное существование мира и человека. В повести не отражено становление характера Егорушки. Перспектива судьбы героя намечена только в письме автора: «В своей “Степи” через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» [26:190] (в продолжении повести Чехов собирался использовать предложенный Д. Григоровичем сюжет о самоубийстве 17-тилетнего юноши).

В произведениях Добычина мир воздействует на героев, но не столько своей динамикой, сколько общим состоянием, сущностью, представленной как неизменная данность (при том, что писатель воссоздает кризисную, чреватую резкими потрясениями эпоху). Такой подход отвечает дореалистической версии романа становления, описанной М. Бахтиным: «Становился человек, но не сам мир: мир, напротив, был неподвижным ориентиром для развивающегося человека <...> Мир как опыт и как школа оставался все же в основном неподвижной и готовой данностью: он изменялся лишь в процессе учения для обучающегося» [2:214]. Отношение Добычина к эволюционным теориям символизирует неоднократно упоминаемый повествователем пароход «Прогресс». Контекст этих упоминаний очень выразителен: «С парохода “Прогресс” нам видны были дамба и крепость» [8:138] (то есть вечные и неизменные твердыни); «Печальный, я возвращался домой на “Прогрессе”. Шумели его два колеса» [8:139] (дружба кончена, и все возвращается на круги своя); «На реке появились песчаные мели и “Прогресс” маневрировал, чтобы не сесть на них» [8:147].

Именно в таком – постоянно-изменчивом, но стабильном в своих сущностных основах состоянии – предстает мир-степь в повести Чехова. Заметим, что чеховская метафора оказывается востребована в 1920-е годы не только Добычиным. В повести Н. Баршева «Гражданин вода» действие разворачивается в провинциальном городке в четырех верстах от станции, сменяются красные и белые, гибнут люди, но главный герой убежден, что

«основа-то, которая меняется, <...> все одна и та же» [20:347]. По степи, окружающей город, «ползет поезд, слепой бандурист без поводыря, не знает, где завернет, где остановится. Степь и солнце, солнце и степь. Заскучать можно!» А «в глазах у человека немая степь, только с усмешкой», и «катятся перекасти-поле, недобрые думы: сухие, круглые, колючие» [20:356]. Героям трудно сориентироваться в жизни, поскольку она не только «широка, как степь», но и пронизана закономерностями, неотличимыми от случайностей. В «Шуркиной родне» это очень хорошо показывает эпизод со смертью матери Авдотьи, бросившей жребий с дедом о смертном часе и умершей первой – согласно жребию. Недаром столь важную роль в жизни добычинских героев играют приметы, предзнаменования (счастливые встречи и проч.).

Добычин развивает гносеологическую проблематику чеховского творчества, проблемы ориентирования человека в мире. Ему близки адогматизм чеховской позиции, отказ от жестких оппозиций *добро/зло, хороший/дурной, высокое/низкое, важное/случайное*. Добычинские «романы воспитания» представляют разные версии одного и того же процесса: бунта взрослеющего героя против авторитарности и догмы, против жесткой ценностной иерархии. В «Городе Эн» ригористический, авторитарно-догматический подход олицетворяет маман, противоположную позицию – рано умерший отец героя. Он не хочет знакомиться с теми, кто богаче его, но не запрещает это жене; может подшутить над испугавшим сына происшествием (чем вызывает недовольство супруги, любившей, чтобы ко всему относились серьезно); нарушая распорядок, отгрызает мальчика от скучного правописания и увозит кататься. Пройдя путь от полного подчинения воле старших и растворенности в чужом мнении к самостоятельности выбора и оценок, мальчик провозглашает две основные для него истины: «Правду нам удастся узнать лишь случайно»; «Как мало мы знаем о людях и как неправильно судим о них» [8:173, 182]. Мысль об ограниченных возможностях познания подсказывается историей со «страшным мальчиком», напугавшим героя: повествователю так и не удастся узнать, был ли этим мальчиком его друг Серж. «И не узнаешь никогда» [8:124], – заявляет Андрей Кондратьев, воплощающий в романе самостоятельное (отличное от взглядов взрослых), но столь же безапелляционное мнение. Главный же герой постоянно выражает неуверенность в правильности своих суждений и поступков, в выборе поведенческой стратегии и тактики. По примеру взрослых, он ищет поддержку в приметах и предзнаменованиях. Его сознание нередко не может обнаружить причинно-следственную связь явлений, и тогда он готов допустить существование

факторов, ему неизвестных, например, повторяя фразу Андрея по поводу гибели инженера Карманова: «Без причины, – сказал я, – конечно, его не убили бы» [8:153]. В мнениях и оценках ребенка порой просматривается своя, детская логика: «На книге про Маугли напечатано было, что она переводная с английского, и я думал поэтому, что Англию надо любить» [8:138].

В воспитании героев принимают участие три силы: взрослые, книги и собственный жизненный опыт. В романе авторитет взрослых постепенно изживается, по мере того, как вещи получают свои имена (первоначально «взрослые» названия берутся в кавычки). Отношение к книгам различно и зависит в первую очередь от того, сам ли герой выбирает книгу или же она навязана ему взрослыми как «детское чтение». Вначале грань между любимой литературой и жизнью не осознается: мальчик мечтает о поездке в гоголевский город Эн, о дружбе с детьми Манилова, о встрече с героями Достоевского. Затем книга воспринимается как аналог жизни: «Я читал “Ожидания” Диккенса, и мне казалось, что и меня что-то ждет впереди необычайное» [8:159]. Окончательно отрешившись от детских иллюзий, подросток утрачивает и интерес к миметической стороне литературы. Показателен в этом плане диалог с барышней, пересказавшей содержание прочитанного романа и пожелавшей узнать мнение собеседника о внебрачных отношениях героев:

« – Ну, как вы относитесь к ним? – захотела узнать она. Я удивился. – Никак, – сказал я» [8:181].

Книга становится в основном поводом для общения или источником конкретных сведений, она дает толчок к самостоятельным размышлениям, заставляет усомниться в общепринятых истинах. Вот реакция юного читателя на ренановскую «Жизнь Иисуса»: «Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа. Я прочел ее прячась и никому не сказал, что читал ее. – В чем же тогда, – говорил я себе, – можно быть совершенно уверенным?» [8:152]. Подросткий герой сохраняет доверие к книжному знанию: «Я рассказал ему то, что прочел <...> про древних христиан. Мы посетовали, что в училище нас надувают...» [8:173]. Особенно привлекает критика: «...про “современную литературу” я думал, что она – вроде “Красного смеха”. Я живо представил себе, как, должно быть, смеются над ней в этой книжке. Мне очень захотелось прочесть ее» [8:181] (речь идет о книге К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература»).

В «Шуркиной родне» равно авторитетными наставниками оказываются два Шуркиных деда, каждый из которых опирается на книжную мудрость. Из «очень толстой книги» под названием

«Правда дороже, чем золото» отец Авдотьи выбирает поучение о счастливых приметах и библейскую историю о соблазнении Иосифа, тут же получающие конкретное житейское применение. Дед Гребенщиков, читая «Утешение болящим», приходит к выводу, что эта книга «очень умная. <...> в ней все показывается и так, и этак, и еще по-третьему. И это очень правильно. О всяком деле можно рассуждать и так и этак» [8:216]. Из уст деда впервые звучит и упоминание о Самаре-государстве, и столь близкое сердцу Шурки оправдание инакомыслия и инакодействия: «Обо всяком деле можно рассуждать двояко, и <...> даже если взять разбойника, которого мы ненавидим, то окажется, что и ему необходимо чем-нибудь прокармливать себя» [8:219].

Обращаясь к проблеме становления личности, Добычин вступает в скрытую полемику с базовой сюжетной коллизией советского романа, которая связана с движением героя и массы от стихийности к сознательности. По наблюдениям американской исследовательницы К. Кларк, эта «основополагающая фабула» («*master plot*»), будучи составной частью советской идеологии, в то же время генетически восходит и к роману воспитания, и к дореволюционной русской литературе [12:50–52]. Одна из модификаций данной схемы, характерная как раз для 1930-х годов, основана на переосмыслении оппозиции «отцы – дети»: «одаренным, но своенравным “детям” не хватало дисциплины и самоконтроля (то есть сознательности) <...> Естественно, “сыновья” становились сознательными под влиянием “отцов”» [12:114]. Произведения Добычина обнажали утопизм подобных моделей.

Вторая версия добычинского «романа воспитания» демонстрирует ужесточение и обеднение мира и человека, но принципы взаимоотношений между людьми остаются неизменными. «Мы <...> все одной нации и говорим на одном языке» [8:243], – заявляет отец Шурки проводящей перепись учительнице Щербовой, когда та спрашивает каждого о родном языке. «Не учите меня», – отвечает Щербова. Говорящие на одном языке не понимают друг друга, и это непонимание гораздо шире традиционного конфликта отцов и детей (как не вспомнить опять-таки Чехова, хотя бы «Дуэль» и «Злоумышленника»). Приходя в класс к ученикам или в дом к переписываемым, Щербова каждый раз упоминает, что она ела лук и чеснок, тем самым словно отгораживаясь или «предохраняясь» от людей, делая невозможным близкий контакт. Именно ребенок, «естественный человек», с его наивным и обостренным восприятием, особенно остро чувствует «неправильность» мира взрослых – этого второго Вавилона («смешаем там

язык их, так чтобы один не понимал речи другого» (Быт. 11, 7)) – и пытается заменить его городом мечты.

Путь от несознательности к сознательности оборачивается движением от конформизма к нонконформизму. Взрослым важно «быть на месте» [8:243], но ребенок понимает это по своему и ищет место по себе. Подросткий герой романа, сохранивший внутреннее детство, находит «местечко, куда принимали бы не по экзаменам и не гонясь за отметками по математике» [8:183] (инфантильно-уменьшительная форма здесь очень показательна). Таким же «местечком» кажется Шурке сказочно-кинематографическая Самара. В «Шуркиной родне» обыгрывается такой популярный топос детской литературы и литературы о детях, как побег ребенка из дома в поисках приключений, от «плохой жизни» или в результате конфликта с родителями («Мальчики» А. Чехова, «Ташкент – город хлебный» А. Неверова, «Р.В.С.» и «Школа» А. Гайдара и т.п.). Сам факт подобного бегства всегда рассматривался как способ обретения самостоятельности [7:394].

Добычин использует стереотипные составляющие сюжета побега: указано, откуда (отчего) и куда (зачем) бежит Шурка, описаны поиск единомышленника, сборы в дорогу, начало пути. Однако традиционно побег был либо толчком к развитию действия, его исходным моментом, либо оставался нереализованным. Как и в «Городе Эн», Добычин обрывает повествование в самом начале самостоятельного пути героя, сюжетно не развенчивая его утопические намерения, но и не осуществляя их. Оба героя – примерные ученики взрослой школы жизни – все-таки остаются «выходцами из детства», и в этом их счастье и их беда. Станут ли они теми «болящими», жертвами жестокого мира, коим вряд ли суждено «утешение»? Автор оставляет финалы своих произведений открытыми, воплощая представление о незавершенности и непредсказуемости жизненного пути, – ведь в его книге жизни «все показывается и так и этак, и еще по-третьему» [8:216]. Этот закон определяет главное качество «большой» добычинской прозы, утверждающей неокончателность любого знания о действительности.

Глава 4

ДОБЫЧИН И ДРУГИЕ

Одной из актуальных проблем изучения добычинской прозы является вопрос о ее истоках и аналогах. Добычин не признавал литературных учителей в общепринятом смысле этого слова, а к творчеству большинства современных ему прозаиков относился ревниво-скептически. К. Чуковский, заподозривший своего литературного «крестника» в следовании модным веяниям, получил ответ: «Вы укорили меня “наисовременнейшими книгами”, которые я, будто бы, читаю. Напраслина! И не нюхивал» [1:252]. Современники стремились ввести прозу Добычина в литературный контекст не только в естественном стремлении приобщить новое явление к уже известным моделям, но и потому, что ощущали повышенную литературность добычинских текстов, рассчитанных на читательское распознавание. В исследовательских работах последних десятилетий намечен ряд прецедентных для Добычина авторов: Н. Гоголь, А. Чехов, Ф. Достоевский. Обозначен, хотя и слабо исследован, литературный контекст, допускающий более свободные аналогии: А. Белый, Ф. Сологуб, Ю. Тынянов, Г. Флобер, Д. Джойс, М. Пруст. Проза Добычина включается в разного рода межтекстовые отношения, порой трудно поддающиеся дифференциации (так, не всегда представляется возможным разграничить генетические и типологические связи). Наиболее интересными, хотя и сложными для анализа, оказываются проявления скрытой интертекстуальности: здесь особенно высока степень смысловой зыбкости, непроясненности, многозначности. Тем не менее интертекстуальная референция подтверждается «сигналами» и «следами» разного рода и разной степени выявленности. Рассмотрим наиболее значимые из этих литературных контактов, проясняющие как принципы созидания добычинского текста, так и место писателя в литературном процессе. В выборе имен мы руководствовались стремлением обозначить истоки и перспективы творчества писателя, а также продемонстрировать его своеобразность в соотношении с теми художниками, с которыми он вступал в очевидный творческий диалог.

1. Добычин и Чехов

О свободе и границах иронии

Уже прижизненные критики в ряду предшественников Добычина называли А. Чехова, не прибегая, впрочем, к детальным сопоставлениям. Сравнение, в самом деле, напрашивалось: оба писателя работали в малом жанре, умели «говорить коротко о длинных предметах», изображали быт российской провинции, обнажая противоестественность того, что всеми принимается за норму. Примечательно, что даже не упоминавшие о классике-предшественнике литературоведы 1930-х годов наделяли прозу Добычина теми же характеристиками, какими изобиловали отзывы о творчестве Чехова в современных ему изданиях: говорилось о бесконфликтности и бессюжетности рассказов, обрывочности и беспредметности повествования, об уравнивании событий, людей и вещей.

В работах современных исследователей добычинского творчества имя Чехова стало вполне привычным. Объективная манера повествования, которой нисколько не препятствует явная или скрытая авторская ирония; адогматизм и разоблачение штампов; краткость и подтекст; внимание к мелочам, отображение скрытого драматизма повседневной жизни маленького человека, всеобщего отчуждения и обезличивания, алогизмов и бессмыслиц повседневного бытия – эти качества прозы Добычина неизбежно вызывают ассоциации с творчеством Чехова. О генетической и типологической близости писателей говорилось неоднократно [2; 11; 13:221; 16], однако истоки и конкретика этих сближений до сих пор мало исследованы.

Обращаясь к проблеме «Добычин и Чехов», нельзя не учитывать личностно-психологическое сходство двух художников, определившее общие черты мирозерцания и творческого мышления (это подтверждает, в частности, анализ эпистолярного наследия Чехова и Добычина, которое оказывается продолжением их творчества [11]). Внутреннее одиночество, не зависящее от внешних обстоятельств; психастеническая тревожность и мнительность; «закрытость» и вместе с тем жажда общения, тоска по «живой жизни», культурной среде; отсутствие каких бы то ни было иллюзий; всемерная защита собственного «самостоянья» и достоинства; нравственный максимализм и бескомпромиссность; неприятие пафоса и дидактики – эти чеховские качества в личности Добычина гиперболизируются и драматизируются, иногда доводятся до логического предела.

Одной из важнейших особенностей, определяющих типологическую близость творчества названных авторов, является, на наш взгляд, особое понимание комического. Оба писателя обладали «абсолютным» чувством смешного, способностью подмечать его в любых явлениях действительности. Их смех, в первую очередь, ирония и самоирония, были признаком духовной культуры и жизненным принципом. И хотя у Добычина, в отличие от Чехова, нет произведений, которые можно было бы отнести к жанру чисто юмористического рассказа, авторская ирония присутствует в каждом его тексте, включая письма. Читатель, хорошо знакомый с эпистолярным наследием Чехова, почувствует знакомые интонации в таких, к примеру, пассажах добычинского письма: «У нас внезапно наступило лето, и я уже пять раз купался и один раз Внимал Соловью – случайно, проходя мимо. Сады с оркестрами и эстрадами открылись <...>, одного гуляющего зарезали впотьмах, а в Бежице (девять верст от нас) двоих повесили: интеллигентские течения среди молодежи. Какая-то мадам прислала мне письмо, что Бабель – это кружевной гипюр <...>, а я – лес в инее при луне и должен обязательно познакомиться с Бабелем <...> Вам (простите, я с сохранением дистанций) присылают письма мадамы?» [6:302].

Пародийно-ироническое обнажение штампов, снижение пафоса, приятие жизни как некой банальной и в то же время притягательной неизбежности (отсюда непрямые упоминания о погоде, описания природы, внимание к бытовым мелочам), использование элементов традиционного «поэтического» стиля и одновременно «отчуждение» от них, поэтика контрастов, маскировка важных для автора тем, о которых упоминается вскользь, в шутовой форме, подчеркнутая диалогичность, игровая ориентация на собеседника, – эти приемы чеховского эпистолярия в письме Добычина совершенно очевидны. Главной же особенностью представляется сочетание явной иронической интонации и скрытого лирического (у Добычина порой сентиментального) подтекста, который может выходить на поверхность и без снижающих коннотаций (то, что А. Чудаков применительно к Чехову назвал «парадоксом поэтизм» [26:231]).

В свое время А. Потеня предложил вывести иронию за границы смешного: «В иронии говорящий ни на мгновение не заблуждается относительно значения образа, то есть того, что он говорит; в смешном говорящий заблуждается, слушающий же быстро выходит из заблуждения, что и порождает смех» [14:280]. В творчестве Чехова мы найдем оба варианта комического: ироническое связано с автором, смешное – с персонажем. В прозе Добычина преобладает вариант иронический.

Как давно подметили ученые (от А. Бергсона до В. Проппа [3:11-13; 15:21]), смешное невозможно без субъекта. С. Киркегор толковал иронию как «определение субъективности» [9:178]. У Чехова и Добычина субъект порой уходит в тень объекта, комическое становится объективной данностью, неотъемлемым онтологическим свойством действительности, потенциально присутствующим в любых ситуациях. Вспомним знаменитый сюжет чеховского водевиля, где герой, только что объяснявшийся в любви, умирает от разрыва сердца. Примечателен ответ писателя изумленной таким финалом Т. Щепкиной-Куперник: «А зато жизненно...» [25:319]. Комическое и смешное здесь явно не совпадают.

Принципиальной характеристикой мировидения двух художников становится неразделимость трагического и комического, способность воспринимать одно и то же явление одновременно в комическом и трагическом ключе. «В жизни нет сюжетов, – говорил Чехов, – в ней все перемешано – глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным» [25:250].

Трагедия рока в мире Чехова оборачивается иронией судьбы. Сама жизнь смеется над героями, то весело, то жестоко. Грань между трагическим и комическим порою почти неразличима. Классические примеры такой иронии находим в трагикомических сюжетах «Попрыгуньи», «Ионыча», «Душечки». Даже в «Палате № 6», «Черном монахе», «Архиерее» прослеживается иронический подтекст. Намерения героев не реализуются, иллюзии разоблачаются, прозрение или освобождение приходит слишком поздно, попытки изменить что-либо в себе и в окружающей жизни, как правило, ни к чему не ведут.

В мире Добычина инициатива героя также безнадежна или наказуема. Мнимый, поверхностный характер происходящих перемен выявляет неизменную и не зависящую от социальных катаклизмов природу изображаемого бытия. Вспомним, что именно Чехов одним из первых в русской литературе сосредоточил внимание на стандартах массового сознания и поведения, на повторяемости и автоматизме как универсальных принципах мышления и бытия рядового обывателя, в счастливом неведении пребывающего на зыбкой, проницаемой границе между комическим и трагическим: «Жизнь, все более и более оказывающаяся во власти процессов, не контролируемых человеком, уподобляется механизму, и сама механистичность раскрывает свою трагическую сущность и выносятся за пределы комического» [5:62].

«Ирония судьбы» в рассказах Добычина нередко воплощается в сюжетной схеме «рассказа о несостоявшемся действии» – одной из распространенных разновидностей чеховской прозы. У Чехова

этот тип сюжета возникает как вариант истории «задумавшегося» героя [22:63]. Комическая версия «несостоявшегося действия» представлена, например, в рассказе «Мститель», «серьезная» – в «Соседях». В обоих случаях оскорбленный герой готов на решительные действия (убийство, дуэль) и внешних препятствий к осуществлению его намерений нет. Причина же «недопуступка» – рефлексия, осознание возможных последствий своих действий, сложности и запутанности жизненных отношений.

Персонажи Добычина задумываться не в состоянии, их внутренняя жизнь может быть сведена к трем составляющим: примитивный гедонизм, тяга к иной, «красивой» жизни и тоска по человеческому общению. Эти побудительные мотивы определяют поведение героев, но их активность в достижении цели то и дело наталкивается на подножку судьбы. Возникает классическая, описанная еще И. Кантом комическая ситуация: «превращение напряженного ожидания в ничто» [8:174]. Таков сюжетный итог рассказов «Встречи с Лиз», «Сиделка», «Портрет» и др. Героям Добычина остается бездумно плыть по течению, что они чаще всего и делают. Зато им практически неведомо чувство страха, так хорошо знакомое чеховским персонажам. В юмористике Чехова страх – одно из самых распространенных состояний. Комизм обычно возникает в результате несоответствия масштабов страха и причины, его вызвавшей («Смерть чиновника», «Винт», «Клевета», «Орден» и др.). В ранних рассказах страх всегда конкретен: герои боятся начальства, разоблачения, разбойников и т.д. В зрелом творчестве Чехова чувство страха приобретает экзистенциальный характер («Страх», «Скучная история», «Человек в футляре») (об экзистенциальной проблематике творчества Добычина также упоминалось неоднократно [16:50]). Не боятся чеховские персонажи только смерти, поскольку относятся к ней вполне по-обывательски: в маломасштабном мире смерть утрачивает трагический смысл, становится обыденным эпизодом, объектом любопытства или развязкой анекдота («Унтер Пришибеев», «Женское счастье», «Смерть чиновника», и др.). Старушка из рассказа «Канитель» все время путает мертвых и живых в поминальном списке и в конце концов просит дьячка: «Ты, родименький, его на обе записочки запиши, а там видно будет. Да ему все равно, как его ни записывай: непутящий человек... пропащий...» [24:III:233]. Грань между жизнью и смертью, по сути, стирается.

В мире Добычина человек так же внезапно смертен, как в проекте чеховского водевиля, однако смерть для обывателей – радостно-ритуальное событие, как свадьба, день Пасхи или Первое мая, воскресное чаепитие – маленький праздник,

объединяющий и занимающий людей. Иногда возможность попасть на этот праздник означает особую привилегию, везение, удачу. «К утопленнику» спешат, как в кинематограф на бесплатный сеанс («Лидия»). В рассказе Чехова «Женское счастье» вежливый помощник пристава, стоящий в оцеплении на генеральских похоронах, разрешает посмотреть на вынос покойника только дамам. Негодующие мужья остаются в толпе любопытствующих за цепью блюстителей: « – Пролезли! – сказал Пробкин, с завистью и почти ненавистью глядя на удаляющихся дам. – Счастье, ей-богу, этим шиньонам! Мужскому полу никогда таких привилегий не будет, как ихнему дамскому» [24:IV:131]. Герои Добычина не менее любопытны: «У святого Евпла зазвонили к похоронам. Бросились к окнам, посрывали на пол цветочные горшки, убрали ставни. – Курицыну, – объявила Золотухина, по пояс высунувшись наружу» [6:60]. Смерть порождает всплеск жизнерадостности, а иногда и смеховую ситуацию. На поминках гости блаженно похохатывают и наслаждаются угощением, чувствуя себя совершенно счастливыми («Конопатчикова»). Такое сближение смеха и смерти можно, конечно, расценить как проявление бессердечия и обывательского равнодушия ко всему, что не затрагивает интересы собственного «я». Многие герои Добычина могли бы произнести фразу из чеховской записной книжки: «Глядя в окно на покойника, которого несут: – Тебя на кладбище несут, а я завтракать пойду» [24:XVII:95]. Однако сознание добычинских персонажей – предельно неразвитое сознание, поэтому уместно вспомнить и обычаи доцивилизованных народов, у которых похороны служили скорее поводом для веселья, чем для скорби. Смерть сама оказывается смеховой ситуацией.

Герои Чехова и Добычина любят посмеяться, но почти не способны иронизировать. Шутки персонажей примитивны и грубоваты: поднести супруге в рюмке уксус с маслом из-под селедки («Перед свадьбой»), подзвать извозчика и сказать: «Проезжай мимо!» («Встречи с Лиз»). Иронизирующий персонаж воспринимается большей частью негативно (петербургский чиновник Орлов из «Рассказа неизвестного человека», Серж Карманов из «Города Эн»). Чаще всего ирония является прерогативой повествователя, позволяя установить дистанцию между ним и персонажами. Иронический взгляд выявляет явные или скрытые житейские несообразности. Но если смех Чехова еще связан с надеждой на восстановление истинных пропорций, Добычин воспринимает подмеченные деформации как нечто необратимое.

У позднего Чехова и у Добычина ирония становится мировоззренческим принципом. Она выявляет относительность любых

человеческих волеизъявлений, любой исторической формации, кроме жизни и мира в целом. В творчестве Чехова заметнее этическая составляющая, у Добычина же ирония предельно редуцирует сферу идеального, отражает сомнение в жизнеспособности идеалов как таковых. Однако «отклонения от нормы» оба писателя показывают с одинаковой беспощадностью, сохраняя тем самым и память о должном. В последних произведениях Чехова, пронизанных трагическим автобиографизмом, ярко выражены две взаимосвязанные тенденции: устремленность к лучшему, идеальному и несуществующему будущему и движение к комическому, позволяющее переосмыслить смерть, преодолеть ее выходом в другое измерение. В «Трех сестрах» и «Вишневом саде» ирония Чехова – взгляд на жизнь с точки зрения вечности, проступающей в повседневности. Последняя пьеса Чехова включает и ту специфическую разновидность трагического, которую философы обозначают как «трагедию универсума», когда «зло происходит в силу закона природы <...> и не нарушает никакой нравственной закономерности – кто живет, должен умереть. В этом есть и некоторое утешение» [1:132-133]. Добычин также принимает мир в его данности, отчасти передавая это приятие своим персонажам: их поверхностное приспособленчество и отсутствие страха смерти могут интерпретироваться как укорененность в универсуме, приобщенность к его неизменной сущности.

Ирония Чехова никогда не переходила в абсолютное отрицание. Отсюда, к примеру, амбивалентность его отношения к обывательской повседневности. Перефразируя некоторые положения работ Б. Зингермана, Б. Парамонов настойчиво пишет о «бессознательном тяготении» Чехова «к сладостному мещанскому быту» [12:262]. Однако любование бытом у Чехова имеет своим истоком не только «буржуазность», «мещанство» человека новой эпохи и новой культуры [12:263], но и восходящую к классической, прежде всего пушкинской (а еще ранее – сентименталистской) традиции способность видеть/созидать прекрасное в самом прозаическом предмете. У Добычина эта способность обращается в свою противоположность: по воспоминаниям Л. Рахманова, он «любил снижать и приземлять все, о чем заходила речь или что попадалось ему на глаза» [17:331]. Мемуарист приводит одну из добычинских реплик: «Видел бюсты мыслителей в нишах на фасаде Публичной библиотеки. Похожи на пупки» [Там же]. Еще в большей степени, чем Чехов, Добычин отвергал какую бы то ни было пафосность в жизни и в искусстве, в то же время всячески оберегая и укрывая от постороннего взора идеальную составляющую своей души.

Для Добычина творчество с самого начала было единственным способом и компенсации, и психотерапии, и самореализации. Писатель принимал жизнь как неизбежность, но его взгляд на нее был глубоко пессимистичен. В мире Добычина нет ничего, кроме обыденщины, однако нет и воспевания ее. Бытие равно быту и состоит не просто из «общих мест», но из «мест», предельно упрощенных. Закат здесь «простенький», луна как мутное пятнышко, отраженный в воде пейзаж напоминает вышивку на диванной подушке, люди «коротенькие», храмы «низенькие». Можно спорить о том, иронически или сочувственно относился Чехов к мечтам своих героев о «небе в алмазах», но совершенно очевидно, что потуги добычинских персонажей увидеть Венецию в «лодке с балалайкой» («Козлова») осмеяны автором.

Чехова спасала «святая святых», включавшая, как известно, «абсолютную свободу, свободу от силы и лжи» [23:II:277]. Свободный человек, идущий по полю «куда угодно», – так воплощен этот идеал, обретаемый ценою жизни, в предсмертном чеховском рассказе «Архиерей». Последние произведения Добычина – «Дикие» и «Шуркина родня» – также завершаются обретением свободы, пусть временным, частичным, иллюзорным, но все же обретением. Для самого автора, как мы уже отмечали, проявлением подлинной свободы становятся ирония и право распорядиться собственной судьбой. Абсолютная независимость, неангажированность, релятивизм мышления, неприсоединенность ни к одному из противоположных полюсов (политических, идеологических, литературных и проч.), позиция «вне и над», осознаваемая как «цель вечного искусства» – качества, которые А. Чудаков объединил понятием «человек поля» [27:186-192] (опираясь на известное высказывание Чехова о громадном поле «между “есть Бог” и “нет Бога”»). Движение «человека поля» лишено единого вектора, его представление о жизни не укладывается в рациональные рамки. Жизнь и творчество Добычина позволяют предположить, что он был личностью именно такого типа, и его судьба закономерно обозначила трагическую перспективу человека и художника чеховского склада в XX веке.

*«...Мне казалось, что это я сам написал...»
(«Степь» и «Город Эн»)*

Превыше всего ценивший незаангажированность и творческую оригинальность, Добычин избегал любых творческих уподоблений. Однако в «Городе Эн» содержится единственная в своем роде фраза-подсказка, вложенная в уста героя-повествователя. Напом-

ним, что говорит 14-летний подросток о повести Чехова «Степь»: «Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал» [6:177]. Исследователи не раз пытались прокомментировать уникальное признание, однако ограничивались в основном декларациями: «...добычинский герой и сам автор заявили этим об особой близости им исключительно акцентированной п о э з и в чеховской «Степи», об особой и безусловной значимости ее в человеческой жизни» [13:221]. На интенциональном уровне проблема соотносительности двух текстов рассматривалась Е. Радищевой. По мнению исследовательницы, Добычин «прочитал “Степь” как онтологическую модель: жизнь – это всего лишь путешествие, стремление к обретению, но не обретение. Жизнь – это движение из обжитого детства в сторону пугающей неизвестности смерти» [16:140]. На самом деле «пугающе неизвестной» у Чехова оказывается прежде всего жизнь, и степь становится аналогом того самого «поля», о котором мы упоминали в предыдущем разделе. Развивая свою мысль, автор диссертации интерпретирует «Город Эн» как «полемическую по отношению к “Степи” онтологическую модель», причем «полемика <...> заключается в направлении движения» (из города Эн – у Чехова, в город Эн – у Гоголя, внутри города Эн – у Добычина). Отсюда следует неожиданный вывод, что Добычин «негативно оценивает мотив отъезда. Его мир держится притяжением, а не отталкиванием, – это прежде всего дом для его обитателей. Единственный путь, который признает автор, – это путь вовнутрь, путь героев (и читателей) в священные глубины собственной души» [16:141]. Между тем мотив несостоявшегося отъезда как у Чехова, так и у Добычина дискредитирует скорее героя, чем саму идею. В одном из писем Добычин так обозначил предполагаемый сюжет своего произведения: «Мой рассказ скоро будет готов – про женщину, которая удачливей меня: она уедет» [6:259]. Отъезд и путешествие становятся ничуть не менее важными вехами «воспитания жизнью», чем самопознание, особенно если учесть, что в душах добычинских персонажей трудно угледеть сакральные глубины.

На наш взгляд, речь должна идти об особом структурно-поэтическом изоморфизме двух текстов, и в этом отношении «степная энциклопедия» [23:II:173] Чехова действительно оказывается одним из прообразов добычинского романа. Не следует забывать, что эти произведения имеют общий претекст – «Мертвые души». Для Чехова роман-поэма Гоголя становится жанровой моделью [19:175] и источником «скрытого сюжета» [7:64-67], для Добычина – важнейшим интертекстуальным и аксиологическим ориентиром.

«Степь» и «Город Эн» сближаются, прежде всего, в жанровом отношении. Известно, что повесть Чехова создавалась как начало большого художественного полотна, повествующего о судьбе одного из «русских мальчиков»: «...если она будет иметь хоть маленький успех, то я положу ее в основание большущей повести и буду продолжать», – пишет Чехов Плещееву 3 февраля 1888 года [23:II:185]. Не случайно в отечественном чеховедении не раз говорилось о романном начале чеховской повести [20]. «Город Эн» Добычина, который критики называли то повестью, то романом, аналогичен «Степи» по ряду жанровых признаков. В лирическом повествовании с открытым финалом и разомкнутой композицией представлен отрезок бытия, где формально нет ни начала, ни конца. Сюжет обрывается «на пороге» новой жизни (в «Степи») или нового ее видения (в «Городе Эн»).

В основу обоих произведений положено восприятие юного героя, отражающее его взгляд на мир. И Чехова, и Добычина интересуют не столько отдельные персонажи и их судьбы, сколько само течение жизни, поэтому значимыми оказываются не последовательность и причинно-следственная зависимость событий, а сцепление эпизодов, фрагментов и лиц, их смысловая переключка. Жанровые поиски писателей определяются стремлением воплотить целостное представление о жизни. Эта эпическая установка реализуется в лирическом типе повествования, где герой выступает в качестве субъекта видения и/или речи. Добычинский нарратор относится к диегетическому типу («повествует о самом себе как о фигуре в диегезисе»), чеховский – к недиегетическому («повествует не о самом себе как о фигуре диегезиса, а только о других фигурах» [28:81]). В обоих случаях выбор повествовательной инстанции вполне закономерен: для Чехова важнее состояние мира, для Добычина – изменение человека, воспринимающего мир.

Большое значение для анализируемых произведений имеет автобиографический материал: в основу «Степи» легли впечатления, связанные с Таганрогом и Приазовьем, воспоминания детства и юности Чехова; «Город Эн» воспроизводит обстановку и нравы знакомого Добычину с детства провинциального Двинска. Как известно, в Двинске той поры пересекались и сосуществовали сразу несколько национальных, культурных и религиозных традиций (польская, русская, еврейская, немецкая), что непосредственно запечатлелось в романе. Точно так же в пространстве чеховской «Степи» встречаются русские, украинцы, поляки, евреи, каждый из которых вплетает свою неповторимую нить в многоцветное степное полотно.

И Чехов, и Добычин называют свой город «Городом Эн», сразу же достигая высокой степени обобщения. Заглавия произведений непосредственно не связаны с центральными персонажами: именно степь для Чехова и город Эн для Добычина – предмет повествования, его главная тема и главный герой. Чехов предельно расширяет художественное пространство повести: «Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» [23:II:190]. Добычин, напротив, замыкает кругозор героя узкими рамками провинциального города, но в тесном переплетении обывательских вкусов, мнений, пристрастий и судеб так же трудно ориентироваться «маленькому человечку», как и в бескрайних просторах чеховской степи.

Замысел Добычина как бы отталкивается от чеховского понимания «степной темы»: «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч.» (Чехов – Григоровичу, 5 февраля 1888 года [23:II:190]). Сохраняя целый ряд конкретных признаков (вплоть до «сырости столиц»), Добычин как бы снижает, мельчит это глобальное противостояние русской жизни и русского человека: вместо «широкой, как степь, деятельности» – «местечко, куда принимали бы не по экзаменам и не гонясь за отметками по математике» [6:183], вместо «широкого полета мысли» – куцые обрывки чужих мнений и фраз, вместо необъятной равнины – маленький обывательский мирок. Но суть противостояния сохраняется: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается...» [23:II:190].

Быть может, маленький повествователь Добычина так упорно не желает воспринимать своих любимых героев – Манилова и Чичикова – как сатирических персонажей именно потому, что ищет в книгах то, к чему страстно стремится и чего не может найти в жизни, — истинную дружбу, настоящую любовь, красоту человеческих отношений. Правда, в отличие от чеховского героя, персонаж Добычина вряд ли «кончит непременно плохим» [23:II:190] – он слишком сопричастен жизни города Эн, но и в нем есть нечто, не вмещающееся в эту жизнь, – мечты о романтической любви, тоска о счастье, тяга к красоте. Этот городской мальчик с завидным постоянством замечает красоту за-

ката, причудливое изящество облаков, любитесь звездным небом. Заглавие романа приобретает двойной смысл: это город, где живет герой, и в то же время город его мечты, не похожий на реальную действительность («Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там нас полюбили бы. Я подружился бы с Фемистоклюсом и Алкидом Маниловыми» [6:115]).

Чеховской «Степи» присуща бесфабульность. «Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как 5 фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон» [23:II:173]. Отдельные главы повести объединены единым поэтическим настроением, общим тоном, внутренней мелодией, развитием общей темы. У Добычина вместо 8 больших глав – 34 маленьких, но принцип построения тот же. В обоих случаях мы имеем дело с прозой, основанной на лейтмотивных повторах, тончайших смысловых переключках и ассоциациях. Эти особенности чеховской повести не раз становились объектом исследования, поэтому мы приведем лишь несколько примеров, связанных со «степной темой». Образ ветряной мельницы, похожей на человека, приобретает в «Степи» вначале метафорическое, затем символическое значение, становится олицетворением человеческой судьбы, колеса Фортуны и т.п. Один из основных музыкальных мотивов повести – тихая песня – оборачивается то заунывным женским пением, то песней травы, то колыбельной, перерастая, наконец, в знаменитый призыв «Певца! Певца!» Едва ли не символическим содержанием наполняется постоянно повторяющееся в устах самых разных персонажей имя Варламова. Это хозяин и в то же время раб степи, обреченный постоянно кружить по ее просторам и вовлекающий в это бесконечное кружение других героев повести.

В романе Добычина сквозными деталями и образами становятся звездное небо, проходящий по улице оркестр, «страшный мальчик», сооривший герою страшную рожу и так напугавший его, ангел на открытке, а затем похожий на него персонаж, встречи с которым приносят удачу и т.д. Вслед за Чеховым Добычин наполняет символическим смыслом бытовые, вполне конкретные и реальные ситуации (таково финальное «прозрение» близорукого героя, впервые взглянувшего на мир через стекла очков).

И в повести Чехова, и в романе Добычина особое значение приобретает взгляд, видение героя. Визуальная доминанта подтверждается в первую очередь словоупотреблением, поскольку чаще других используются глаголы, связанные с «видением»: глядел, взглянул, всматривался, выглядывали, оглянулся, расстилалась перед глазами, видит, не видно, трудно оторвать глаза, провожа-

ет глазами и т.д. («Степь», глава I). Чехов вводит даже особого, уникального героя – Васю-подводчика, – который отличается от других необычайно острым зрением: «Благодаря такой остроте зрения, кроме мира, который видели все, у Васи был еще другой мир, свой собственный, никому не доступный и, вероятно, очень хороший, потому что, когда он глядел и восхищался, трудно было не завидовать ему» [24:VII:56].

У Добычина глаголов видения еще больше. В I главке: не оглядывайся, виден, взглянула, посмотрела, приметил, смотрели, оглянулась, бросали взгляды, показала глазами, видел и т.д. Герои смотрят каждый по-своему и видят каждый свое, но жизнь, которая скользит перед глазами взрослых, ежеминутно застывает перед взглядом ребенка. И для Чехова, и для Добычина очень важен именно этот импрессионистически остранный взгляд на мир. Об импрессионизме Чехова, особенно в «Степи», сказано немало [10; 18; 19; 21 и др.]. Проза Добычина в этом аспекте не рассматривалась, лишь Г. Гор в поисках аналогов упомянул о живописи французского импрессиониста Ж. Сера. Для нас важно, что Добычин использует, по сути, те же художественные приемы, причем порою доводит их до логического предела, обнажая и заостряя суть приема. Практически все описания в романе – это именно фиксация мгновенных впечатлений, когда отбрасывается деление на существенное и второстепенное и возникаетдробноцелая, сиюминутная и потому неповторимая картина действительности: «День был солнечный, и улица сияла. Шоколадная овца, которая стояла на окне у булочника, лоснилась. Телеги грохотали. <...> Приближалась рота, и оркестр играл, блистая. Капельмейстер Шмидт величественно взмахивал рукой в перчатке. Мадам Штраус в красном платье выбежала из окна колбасной и, блаженно улыбаясь, без конца кивала ему» [6:113].

Поскольку импрессионизм передает своеобразие зрительной реакции наблюдателя, сразу же возникает вопрос о доле объективного и субъективного в изображении. В «Степи» детское восприятие может деформировать действительность: «...Егорушка увидел новую опасность, за возом шли три громадных великана с длинными пиками <...> То были люди громадных размеров, с закрытыми лицами, поникшими головами и с тяжелою поступью. Они казались печальными и унылыми, погруженными в раздумье» [24:VII:87]. Однако через несколько минут великаны «оказались обыкновенными мужиками, державшими на плечах не пики, а железные вилы» [24:VII:88]. В результате степь, хотя и воспринимаемая благодаря присутствию повествователя в философско-символическом аспекте, предстает прежде всего как объективная данность.

В романе Добычина каждое описание выглядит предельно достоверным, и вместе с тем объективной реальности как будто не существует, ее заслоняет восприятие героя. Читатель до конца так и не узнает, насколько можно герою доверять, ведь его сравнения никем не подтверждаются: «...отец Натали <...> был седенький, в “штатском”, в очках, с бородавкой на лбу и бородкой как у Петрункевича. <...> Мне казалось, что в чертах его я открываю черты Натали и мадонны И. Ступель» [6:176]. Иногда добычинский рассказчик сам замечает, что видит хуже других: «Я стал <...> рассуждать о комете. Они ее видели, мне же почему-то ни разу не удалось разглядеть»; «Лица ее я не видел. Я чувствовал только, какое пятнышко было ее головой» [6:165,172]. Финальное же «прозрение» героя (новеллистический поворот сюжета) побуждает читателя к ретроспективному пересмотру как романного «видеоряда», так и всей картины мира, воссозданной повествователем.

Лирическое начало в «Степи» способствует созданию особой эмоциональной атмосферы, необходимой для полного раскрытия «степной темы». Эта тема объединяет в идейно-художественное целое все структурные элементы произведения. Лирическое восприятие героя в «Городе Эн» также придает особый колорит повествованию, отчасти мифологизируя облик Города. Герой не просто соизмеряет жизнь с литературными образцами, он и литературный, гоголевский город Эн перекраивает по-своему, придавая ему черты идеала.

Усилению эмоционально-лирического эффекта способствует ритмическая организация повествования. Эмоционально и семантически значимые фрагменты сопоставляемых текстов могут быть с полным правом названы ритмической прозой. Вот как начинается одна из лирических кульминаций «Степи»: «Песня тихая, тягучая и заунывная, // похожая на плач и едва уловимая слухом, // слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, // точно над степью носился невидимый дух и пел» [24:VII:24]. Ритмико-речевые периоды между интонационными паузами сближаются по количеству слогов (15, 16, 17, 15), а внутренняя динамика фразы достигается нагнетанием однородных грамматических конструкций с постепенным их усложнением (тихая, тягучая, заунывная, похожая на плач, едва уловимая слухом; то справа, то слева, то сверху, то из-под земли), увеличением числа ударных слогов в каждом периоде (4, 5, 6, 6), изменением характера окончаний в периодах (дактилическое в первом, женское во втором, мужские в третьем и четвертом), усилением метрической упорядоченности (дактиль) в третьем и четвертом периодах, а также двойным интонационным ударением в конце фразы («дух и пел»). Поэтическая

основа чеховского текста выявляется и благодаря фонетическим повторам. В приведенном примере основные аллитерации заданы ключевым словом «песня». Обратим внимание также на внутренние рифмы и звуковые переключки, еще теснее сближающие смежные по смыслу тематические единицы: *едва уловимая слухом – невидимый дух*. Фразу организует также песенно-музыкальная звуковая цепочка в открытых слогах первой части *ла – ло – лу – лы – ла – ле – ли*, завершающаяся во второй части двумя закрытыми ударными слогами *ил – ел*.

По наблюдениям В. Шмида, звуковая структура чеховского дискурса подчинена «развертыванию акустико-иконических фигур в контексте», в результате чего происходит «семантическое заражение» сходных по звучанию слов [29:251]. Проза Добычина, в еще большей степени тяготеющая к ассоциативному смыслопорождению, строится по тому же принципу. В «Городе Эн» легко найти примеры перехода звуковых сцеплений в смысловые: «*День был солнечный, и улица сияла. Шоколадная овца, которая стояла на окне у булочника, лоснилась*» [6:113] (звуковой повтор связан с семантикой солнечного света, сияния); «*Младший Шустер пришел из тюремного замка, и отец не впустил его в дом. – Ты фамилию нашу, – сказал он, – снес в острог*» [6:156] (повторяющиеся «т» и «р» связывают фамилию героя с тюремной темой).

Вместе с тем в лирически значимых фрагментах текста смысловая функция ритма и звуковой инструментальности порой неочевидна. Вот маленькое «стихотворение в прозе», описывающее одно из немногих поэтических событий в жизни юного героя: «*Накануне Иванова дня датыши пришли к дому с огнями и ветками и надели на всех нас венки. // Они долго скакали и пели и жгли бочки с смолой. // Мы поиди их пивом и легли, когда все разошлись и огни были залиты и ворота закрыты и сторож заколотил, как всегда, по доске*» [6:142]. Ритм возникает в результате употребления параллельных грамматических форм (пришли и надели, скакали и пели и жгли, поили и легли), повторения однородных синтаксических конструкций (и огни были залиты и ворота закрыты), усиливаясь метризацией по типу анапеста с мужскими окончаниями в периодах. Добычин использует аллитерации и ассонансы (*накануне Иванова дня ... надели на всех нас*), а также внутренние рифмы (*были-залиты, ворота-закрыты, ветками-венки, надели-пели, дня-огнями*).

Формальная упорядоченность в данном случае обеспечивает поэтический, возвышенно-литературный статус изложения, косвенно подтверждающий художнический дар маленького повествователя и вместе с тем вовлекающий читателя в авторскую игру.

Начало фразы обнажает ее поэтический генезис: это цитата из баллады В. Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», действие которой разворачивается как раз «накануне Иванова дня». Символика круга, солнцеворота, связанного с днем Ивана Купала, просматривается и в атрибутах праздника (венки, пляски вокруг костров, бочки), и в фонетическом повторе, усиливающимся к концу абзаца: *Иванова – дому – огнями – они – долго – бочки – смолой – поили – пивом – когда – разошлись – огни – ворота – сторож – заколотил – по доске*. Аналогичная связь наблюдается в «солнечном» эпизоде «Степи»: «Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу <...> поползла по земле широкая ярко-желтая полоса» [24:VII:16].

В создании эмоционально-лирической атмосферы большую роль играет цветовая гамма повести и романа. Степные картины, разумеется, требуют больше оттенков и полутонов, но цветовая палитра «Степи» вовсе не так разнообразна, как этого можно было ожидать. Чаще всего повторяются (в порядке убывания) красный, черный, белый, рыжий, серый, лиловый и зеленый цвета. Особенно настойчиво Чехов использует красный (багровый, багряный), черный и белый, отражая повторяемость впечатлений героя, а главное – создавая особый эмоциональный фон, передающий ощущение драматизма, тревожных предчувствий. Ведь о предполагаемом трагическом итоге Егорушкиной жизни («кончит непременно плохо») мы узнаем только из письма автора, и тем не менее образная система повести уже намечает линию трагической судьбы мальчика [4:122]. Немалую роль здесь играет и функциональное использование цвета.

Мир Добычина также «драматизируется» цветом, он окрашен в основном в коричневый, красный, черный, белый и зеленый цвета. Но если у Чехова цвет теснее связан с предметом (даль всегда лиловая, рубашка Егорушки красная и т.д.), то у Добычина цвет как бы эмансипируется, приобретая самодовлеющее значение. Цвет, как и звуковой повтор, может объединять предметы и людей, между которыми нет ничего общего: на первой же странице романа неожиданно сближаются коричневые индейцы на вывесках и смуглая дама с серьгами из коричневого камня, похожая на портрет Чичикова (другие цвета в этом фрагменте текста не упоминаются). Затем коричневыми окажутся глаза любимой девочки, и прежде нейтральные цветовые обозначения обретут позитивную семантику.

Мир Добычина таит в себе, под покровом обыденности, искру фантазмагии и загадочности, скрытую насмешку над людьми, не ожидающими подвоха. Настойчиво, почти навязчиво повторя-

ется эпитет «золоченый» (или «золотой»), город блестит и переливается искрами: золотой костюм священника, золоченые пуговицы, золоченые обрезы псалтырей, золотой зеркальный шар, золоченый стул, золоченые стрелки часов, золоченые статуэтки, золоченая глава часовни. Внимание героя-ребенка привлекает в первую очередь то, что необычно, ярко, броско, ведь мир в его понимании еще удивителен и прекрасен. Впервые появившись в портретной характеристике персонажа, который становится своеобразным талисманом для рассказчика, этот эпитет, как бы в подтверждение своего светоносного значения, оборачивается золоченым окороком в колбасной лавке, сияющим над головами влюбленной парочки, а через несколько главок золоченый окорок вдруг обрывается и убивает возлюбленную капельмейстера у него на глазах. В городе Эн невозможно буйство стихийных сил природы (как ночная гроза в степи), но в нем таятся свои скрытые силы, он сложен, парадоксален, изменчив, а потому однозначное мнение о нем и его обитателях составить трудно, если не невозможно. В финале романа герою очень хочется проверить свое новое видение: «Мне интересно было бы увидеть теперь Натали и узнать, какова она». Но по иронии судьбы любимая девочка, все время находившаяся рядом, вдруг оказывается далеко: «Лето она в этом году проводила в Одессе» [6:184]. Эта последняя фраза окончательно размывает финал, разрушая заодно и надежду читателя обрести ответ на поставленные вопросы.

Чеховский мир не менее сложен, динамичен и изменчив, но ему присущ иной тип движения: герои «Степи» перемещаются, условно говоря, в пространстве, а не во времени, действительность предстает в определенном состоянии, в раскрытии, но не в развитии. Не раз отмечалось, к примеру, что в повести не отражено становление характера Егорушки. Герой Добычина, напротив, движется во времени, он меняется сам, превращаясь из мальчика в юношу, меняется его взгляд на мир и мнение о людях. Все изменения в себе и в окружающей действительности рассказчик фиксирует самым добросовестным образом. Постоянными величинами остаются при этом, пожалуй, лишь гоголевский город Эн, а затем и чеховская «Степь», сохраняющие свою абсолютную ценность для героя. Казалось бы, город «Мертвых душ» так же внеположен степному простору и степным людям, как и город, в котором живет добычинский рассказчик. Но в восприятии этого мальчика город Эн идеален, и потому для героя «Степь» и «Мертвые души» остаются равно близкими по духу. Привлекая такого рода литературный контекст, Добычин придает дополнительную глубину своему повествованию, создает как бы

второй план, одновременно и возвышающий, и принижающий героя. Жизнь «реального» города Эн, конечно, неизмеримо мельче и пошлее степной действительности, но бытие города-мечты, воплощающего лучшие стремления героя, его тоску по истинно человеческим отношениям, несет на себе отблеск звездного неба над степью, и кладбищенский ангел Добычина, лишь одной ногой касаясь земли, так же устремляется в небо, как чеховский степной ветряк.

2. «Под сенью девушек в цвету...»
(эрос возможного и невозможного
в прозе Добычина и Пруста)

Мир Добычина – это мир не столько действий и поступков, сколько желаний и намерений. Зажатые бытовой повседневностью, герои лишь в мечтах обретают иную реальность и иной статус: «Захотелось небывалого – куда-нибудь уехать, быть кинематографическим актером или летчиком» [4:83]. Не чужды добычинским персонажам и любовные стремления, мечты о любви – как правило, несбыточной: «Кому я нравлюсь, мне не нравятся. А чего хотел бы, того нет» [4:83] («Сиделка»). Мир, изображаемый Добычиным, счастливой любви не знает. Как будто догадываясь об этом, герои боятся обнаружить свои чувства. Любовные устремления персонажей зачастую не проявлены, присутствуют в скрытом виде, если о них упоминается, то лишь намеком или вскользь. Эти упоминания и намеки образуют своеобразный пунктир, формируя подтекстный уровень добычинских рассказов. Именно на этом уровне обнаруживается латентный эротизм, присутствующий практически всем произведениям Добычина.

Независимо от того, активны или пассивны герои в своем эротическом поведении, они никогда не достигают желанного объекта. А. Неминущий объясняет этот феномен тем, что персонажи Добычина «живут в некоем промежуточном культурном и идеологическом контексте» [11:154], и выделяет некоторые виды и формы бытования эротического компонента в прозе писателя (изысканно-утонченные, простонародно-плебейские, пошло-агрессивные и т.д.). Рассмотрим «эротическую экзистенцию» добычинского творчества более детально.

Погоня за ускользающим объектом желания составляет сюжетную основу рассказов «Кукуева», «Встречи с Лиз», «Сиделка», «Хиромантия», «Портрет». В роли ищущего любви субъекта может выступать как мужчина, так и женщина. Объект желания при этом предстает в различных вариациях – от сакрализованной

до профанной. Автор использует хорошо известные литературные топосы, снижая и трансформируя их. Героини рассказов «Савкина», «Дориан Грей», «Портрет», «Кукуева» являют собою примеры романтической девичьей влюбленности по классическому образцу: «Душа ждала... кого-нибудь, и дождалась...». Реальность и иллюзия, разумеется, не совпадают: лишь в воображении героини пьяненький конторщик Ваня предстает как «вылитая копия Дориана Грея», а самовлюбленный пошляк Жорж уподобляется то ли Христу, то ли, по меньшей мере, апостолу Иоанну («Кукуева»). Избранники либо не подозревают о сердечных томленьях чувствительных барышень («Савкина»), либо не оправдывают ожиданий («Дориан Грей», «Портрет», «Кукуева»).

Женский персонаж, выступающий в роли субъекта желания, – чаще всего наивная девушка, мечтающая о любви. Пародийно-гротескная сцена любовного объяснения между двумя постаревшими институтками в рассказе «Нинон» лишь подтверждает эту закономерность: обе героини остались в своем девичьем прошлом. В качестве объекта мужского вожделения женщина представлена гораздо разнообразнее. Топос женского воплощен разнообразными модификациями – от проститутки до Прекрасной Дамы и Богородицы. При этом Прекрасная Дама вполне может обернуться проституткой, как не раз случилось в русской литературе (достаточно вспомнить «Невский проспект» Н. Гоголя или «Незнакомку» А. Блока). В рассказе «Прощание» Добычин использует топос проституции, имеющий богатую литературную предысторию (Н. Гоголь, Н. Некрасов, Ф. Достоевский, В. Гаршин, А. Чехов, Л. Толстой, А. Куприн, И. Бабель и др.). Вопреки традиционной модели, герой рассказа не вступает в отношения с проституткой и не играет никакой роли в ее судьбе, хотя его характеристики вполне отвечают такого рода сюжетам: Кунст – «чувствительный и интеллигентный одинокий мужчина» [5:319], студент, которому весьма подходит ампула спасителя или хотя бы страдающего клиента. Характерная для русской литературной традиции установка на «спасение» падшей женщины реализуется в усеченном «пасхальном» сюжете: прежняя хозяйка Кунста прачка Кубариха, за неимением других жильцов пустившая к себе «фею, уличную бабочку», приглашает ее вместе со студентом на разговенье. Однако «воскресения падшей» не происходит, проститутка продолжает свою профессиональную деятельность, тем самым невольно искушая студента: «Фея принялась ходить под окнами. Конфузаясь, Кунст задергивался занавеской» [4:49].

Наряду с уличной «феей», в рассказе присутствуют еще несколько потенциальных «искусительниц». Соблазнительная деревенская

«девушка Маланья», прислуживающая в конторе, постоянно притягивает мужские взгляды и руки. Сиделка, в соседней комнате ухаживающая за раненым, становится для своего пациента более чем сестрой милосердия (в несколько сниженном виде повторяется ситуация, описанная И. Бабелем в рассказе «Doudou»). Фрида, дочь квартирной хозяйки Кунста, появляется то с распущенными волосами, то в ночном наряде: «Поэтическая, в одеяле и чепце, она махала голыми руками» [4:50]. Однако потенциальный любовный интерес героя вытесняется необходимостью выживания. Вместо письма «от хорошенькой» Кунст, засматриваясь на синее небо, вспоминает приглашение тетки вернуться из столицы в более сытую и благополучную провинцию. В последней сцене герой прощается сразу с тремя женщинами, ни одна из которых не стала для него подлинным объектом желания.

Женским образам, как правило, сопутствуют цветочные мотивы. Цветочная символика у Добычина часто приобретает эротический оттенок. В рассказе «Ерыгин» ожидающая поклонника Любовь Ивановна вертит в руке пион и прикалывает к кофте резеду. Кокетничая с провинциальной телеграфисткой, фельдшер нюхает цветущий на ее подоконнике цикламен («Лекпом»). В рассказе «Дориан Грей» мягкая ирония автора по отношению к героине, терпящей крах девичьих надежд, усиливается неожиданной метаморфозой цветочного мотива (единственного в этом тексте): «Цвела картошка» [4:79].

Неоднократно используется мотив неживых цветов, который, с одной стороны, маркирует отнесенность героинь к прежней, безвозвратно ушедшей жизни (брошь-цветок («Портрет»), серебряная роза на гипюровом воротнике («Встречи с Лиз»)), а с другой – указывает на некую обреченность персонажей, на подстерегающую их опасность, ложность их стремлений. Таковы сорванная роза в «Савкиной», розы без ножек в рассказах «Нинон» и «Лидия», бумажные цветы на праздничных столах в «Портрете». В рассказе «Козлова» школа, где учил уехавший мосье Пуанкаре – сердечная привязанность героини, – носит имена Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Эта «новая Роза» мертва в буквальном смысле. Символика смерти оказывается неотделима от символика любви. Эрос неразрывно связан со Смертью, которая также по-добычински приглушена, лишена трагического ореола, погружена в обыденность.

Верность прошлому, закоренелое девичество Козловой, ее безнадёжная мечта о любви подчеркиваются следующим эпизодом: «...достала четыре булавки из деревянной коробочки с лиловыми фиалками и подколола юбку. Она сама нарисовала эти фиалки, когда была молоденькой» [4:55]. А. Жолковский приводит при-

мер психоаналитического толкования сновидений о цветах, где слово «фиалка» анаграммирует английский глагол «насиловать» (violet – violate) и выражает идею «дефлорации» (См.: [5:235]). Не случайно в рассказе «Портрет» помещены рядом брошь-цветок и брошь-кинжал. «Фиалковый» мотив повторяется у Добычина достаточно часто, и всегда в связи с эротическим объектом. Так, о кокетливой и богатой поклонниками Ивановой («Портрет») говорится: «Она благоухала. Коленкоровые фиалки украшали ее <...> Вежеталем “Виолетт де Парм” пахло» [4:101].

Кульминацией данного мотива становится фиалка в волосах Натали (тайной любви героя «Города Эн») и ее звездный двойник – Большая Медведица. Не исключено, что на возникновение этого романного образа повлияла символика «ночной фиалки», играющая важную роль в мифопоэтике А. Блока:

И сию на болоте.
 Над болотом цветет,
 Не старея, не зная измены,
 Мой лиловый цветок,
 Что зову я – Ночною Фиалкой. <...>
 Тот же мир меня тягостный встретил.
 Но Ночная Фиалка цветет,
 И лиловый цветок ее светел («Ночная фиалка», 1905–1906)
 [1:443];

«Оторвав от звезды долгий взор свой, всадник видит молочный туман с фиолетовым просветом. Точно гигантский небывалый цветок – Ночная Фиалка – смотрит в очи ему гигантским круглым взором невесты. <...> Самый страшный демон нашептывает нам теперь самые сладкие речи: пусть вечно смотрит сквозь болотный туман прекрасный фиолетовый взор Невесты – Ночной Фиалки» («Безвременье», 1906) [1:IV:29, 36]. Ночная фиалка – символ прекрасного и демонического, дурманящего и манящего – остается для блоковского героя вечной невестой. Фиалка у Добычина также символизирует амбивалентность и недостижимость идеала.

Недоступность Натали как эротического объекта подтверждается ее сакральными уподоблениями (богородица в тюремной церкви, Сикстинская мадонна). По сути, первым и главным объектом любви становится для мальчика сакрализованное олицетворение материнства (с трудами отцов психоанализа Добычин, вероятно, был знаком не понаслышке). При этом в неоднократных описаниях мадонны-богородицы ни разу не упомянут ребенок, которого она держит на руках. Можно предположить, что в этом умолчании предугадан символический разрыв с матерью и отказ

от материнского влияния, образующие одну из важнейших составляющих романного сюжета. Нельзя исключить и «реальную» мотивировку: на иконе «Всех скорбящих Радость» богоматерь нередко изображалась без младенца [6:260]. Однако ребенок не упоминается и при описании картины Рафаэля. Важно, что «роман» с богородицей может быть только платоническим, так что в числе литературных прототипов героя обнаруживается и пушкинский «рыцарь бедный».

Претерпев возвышающее превращение (из Тусеньки в Натали), героиня к финалу романа все больше отдаляется от героя. О сходстве с мадонной забыто, и герой сознает, что ему не мешало бы увидеть, какова же Натали на самом деле. Недаром одним из сквозных мотивов «Города Эн» становится мотив обнажения, связанный с выявлением подлинной сущности обнажаемого. При этом эротический потенциал мотива, в отличие от рассказов, почти не проявлен (в тех случаях, когда проигнорировать его затруднительно, спасительной уловкой оказывается близорукость героя: «Шустер свел меня к бабьему месту, но я видел хуже, чем он, и купальщицы мне представлялись расплывчатыми белесоватыми пятнышками» [4:158]). Эротическая проблематика чаще всего вытесняется эпистемологической.

За исключением недостигаемой Тусеньки, женское начало не вызывает у повествователя положительных эмоций. В отношениях с женщинами герой играет роль «святого Антония»: его искушают – он ускользает, сохраняя свою неприкосновенность. Такая модель поведения обозначена надписью на запомнившейся мальчику открытке с изображением Христа и Марии Магдалины: «не тронь меня». Как бы компенсируя свою эротическую пассивность, герой проявляет инициативу в дружбе, которая оказывается сродни любви и ее замещает. Однако и в этих случаях гармония остается недостижимой, а дружба – недолговечной, несмотря на все старания подростка.

Смутный, ускользающий, недостижимый, а нередко и потерянный объект желания, неосуществленность любовных интенций, восстановление прошлого, «цветочное» обрамление эротических мотивов, интерес к нетрадиционным проявлениям любви, система намеков, меток чувств и событий, некая зашифрованность письма – все это вызывает ассоциации с классическим произведением европейского модернизма – романом М. Пруста «В поисках утраченного времени». Одним из первых имена Добычина и Пруста поставил рядом А. Толстой в речи на собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года, уже после исчезновения Добычина. Пытаясь на свой лад защитить разгромленного автора,

Толстой свел его творчество к простому подражанию: «...его называли советским Прустом, <...> Бальзаком, Франсом, Джойсом. <...> И он верил, и старался писать, как Пруст, как Франс и т.д. <...> Он сидел у себя под зеленым абажуром лампы, как в пробковой комнате Пруста, изолированной от жизни, и делал изысканное искусство для немногих <...> Запоздалое эпигонство людей, живущих среди призраков прошлого» [12:23]. Толстой даже приписал Добычину конъюнктурную идею, пытаясь осовременить и образ «девушек в цвету», и прустовский мотив памяти: «Автор хотел сказать: “Вы, цветущие девушки, прыгающие с синего неба на зеленые луга аэродрома от избытка сил и радости, оглянитесь на пройденный путь революции! Оглянитесь и еще крепче оцените то, что дает вам сегодняшний день”» [12:22-23].

В современной исследовательской литературе аналогия Добычин – Пруст проводилась неоднократно, однако научного истолкования это уподобление до сих пор не получило. Попытаемся выявить и прокомментировать наиболее существенные интертекстуальные контакты Добычина и Пруста, уяснить характер и смысл этих межтекстовых связей.

Задавшись в свое время вопросом «Читал ли Добычин Джойса?», В. Бахтин допустил такую возможность и даже попытался объяснить отсутствие упоминаний о Джойсе в добычинской переписке: «он поразил Добычина, и будущий автор “Города Эн” примеривал его манеру к себе, к своему письму и только потому молчал» [4:41]. По-видимому, решение проблемы «Добычин и Пруст» лежит в той же плоскости. Переводы романов французского модерниста на русский язык появились уже в середине 1920-х годов. И хотя ни имя, ни произведения Пруста в письмах Добычина не упоминается, по крайней мере, первые части гениальной эпопеи были ему, скорее всего, знакомы.

Что же сближает этих художников, что могло «поразить» Добычина в творчестве Пруста до такой степени, что он молчал об этом авторе, как молчал о Джойсе? Конечно, сразу приходит мысль о «лунных» прустовских героях и связанной с ними проблематике, которую Добычин открыто обсуждать не мог. Однако, как справедливо заметил М. Мамардашвили, главной проблемой прустовского романа была любовь как таковая, общая природа любви, ее универсальные законы, а не те или иные отклонения сексуального темперамента [7:12]. Главный из этих «дивных» законов – «люди пребывают в полнейшем неведении относительно любимого существа» [16:240] (в более афористичном переводе Мамардашвили: «Мы живем всегда в совершеннейшем невежестве

относительно того, что любим» [7:13]). Этот закон определяет одну из центральных проблем «Города Эн», который так же, как эпопею Пруста, можно назвать «романом желаний», «романом самостановления человеческого существа, романом воспитания чувств» [7:19]. «Город Эн» реализует метафору видения-прозрения, как бы развивая мысль Пруста о том, что единственная настоящая философия состоит «в восстановлении или узнавании того, что есть на самом деле» (Цит. по: [7:20]). В романе «У Германтов» Сен-Лу смотрит на реальную Рахиль – дешевую проститутку, но видит прекрасную, поэтическую женщину, и ничто не может заставить его «свернуть с дороги, на которой он стоит, на которой лицо любимой женщины видится ему только сквозь его мечты» [16:133]. Некую двойственность Рахиль Сен-Лу ощущает уже при первом знакомстве, но потребность в мечте и желание счастья так сильны, что герой откладывает на потом решение вопроса, «кто же она на самом деле: та или эта» [13:147].

Центральной проблемой эпопеи Пруста и романа Добычина становится «неизвестное, или Другое» – «то, что никогда не есть то, что мы думаем, то, что всегда другое, чем наши представления» [7:66]. В заглавие своего романа Добычин выносит именование одного из воплощений этого «Другого». Город Эн – идеальная мечта героя и в то же время город, в котором он жил все годы своего взросления и который, как ему кажется, «видел неправильно». «Вся тема романа Пруста состоит в том, как мы вообще вырастаем и вырастаем ли вообще <...> Главная проблема – вырасти, стать мужчиной» [7:21]. Герой «Города Эн» персонафицирует не столько мужскую, сколько женскую модель желания и поведения (в характерной для Добычина трактовке). Он идеализирует любимый объект, робок, чувствителен, мечтателен, раним, внимателен к мелочам, чуток и нежен по отношению к друзьям, лишен откровенно эротических притязаний. Мечтая о встрече с Алешей Карамазовым или князем Мышкиным, в реальности герой выбирает себе в друзья тех, в ком преобладает мужское начало. Его сознательное поведение по мере взросления также все более тяготеет к маскулинному варианту.

Переключек с романом Пруста в прозе Добычина множество, и разграничить генетические и типологические уподобления достаточно непросто. Думается, однако, что исходная установка на диалог с Прустом предопределила многие особенности добычинской прозы.

Одной из характерных примет прустовской эпопеи является поэтика уподоблений. Пруст нередко характеризует внешность своих персонажей, сравнивая их с картинами старых мастеров.

В первой части («По направлению к Свану») возлюбленная Свана Одетта похожа на Сепфору, дочь Иофора, с фрески Боттичелли из Сикстинской капеллы [13:195]. В романе «Под сенью девушек в цвету» Одетта, уже супруга Свана, напоминает ему Богородицу с другой картины Боттичелли «Мадонна во славе»: «Сван шептал мне, что она незаметно для себя придала своим задумчивым рукам сходство с расслабленными, какими-то даже страдальческими руками Божьей Матери» [14:157]. Сама же Одетта отнюдь не желает быть «женщиной Боттичелли» и отказывается носить шаль, купленную ей мужем только потому, что «она была совершенно такая же, как покров Божьей Матери» все на той же картине [14:157]. Даже эпизодический персонаж – беременная служанка – уподобляется аллегорической фигуре с полотна Джотто [13:77]. Тем самым подчеркивается первостепенность искусства, которое было для Пруста «основной реальностью жизни» [10:296].

Повествователь «Города Эн» также постоянно соотносит реальных людей с книжными или живописными прообразами, но это подобие существует лишь в его представлении. В конце концов, и трепетное обожание Натали возможно только потому, что мальчик почти не знает ее и ни разу с ней как следует не разговаривал. Зачастую он не может даже разглядеть ее лицо («Я чувствовал только, которое пятнышко было ее головой» [4:172]). Об этом же задумывается герой Пруста: «Не оттого ли она и казалась мне такой красивой, что я видел ее мельком?» [14:232]. Поэтому важным атрибутом героев, приобретающим метафорический смысл, являются очки, а одним из лейтмотивов – мотив видения/слепоты.

В любовном дискурсе Пруста возникает столь значимый для добычинского романа образ идеального и недосягаемого города. Юный Марсель описывает женщину своих снов: «Когда ее черты напоминали женщину, которую я знал наяву, я весь бывал охвачен стремлением увидеть ее еще раз – так собираются в дорогу люди, которым не терпится взглянуть своими глазами на возжеланный город: они воображают, будто в жизни можно насладиться очарованием мечты» [13:14]. Символическим же обозначением столь любимого Марселем Комбре становится шпиль: «возвышался один лишь острый шпиль колокольни св. Илария», которая «придавала каждому занятию, каждому часу дня, всем видам города особое обличье, увенчивала их и освящала» [13:62-63]. «Незабываемый силуэт» колокольни – первое, что видит приезжий, подвезжая к городу (как мы помним, архитектурным прообразом города Эн выступает Адмиралтейство).

Малая проза Добычина также хранит память о Прусте. В рассказ «Портрет», который справедливо считается прямым предше-

ственником «Города Эн», включена песенная строка с эротическим подтекстом, отвечающим устремлениям героини: «Рахилия, <...> – вы мне даны» [4:103]. Комментируя этот фрагмент, В. Бахтин предположил, что Добычин цитирует один из вариантов шуточной одесской песни «Рахилия, вы прекрасны...» («Рахилия, чтоб вы сдохли, вы мне нравитесь!») [4:475]). На самом деле искаженная цитата вполне может восходить к Прусту, который в романе «У Германтов» цитирует арию из оперы Фромантала Галеви «Жидовка»: «Рахиль, ты мне дана небесным провиденьем». Напомним, что «Рахиль» у Пруста – прозвище девочки из дома свиданий.

Рассказ «Сад» вызывает ассоциации с описанием Булонского леса («По направлению к Свану»), который Марсель воспринимает как Сад женщин. Правда, вместо элегантных дам Пруста по добычинскому саду прогуливаются делегатки союза медсантруд. От Аллеи акаций остается одно дерево, под которым блаженствует кокетливая, несмотря на свои годы, героиня. Упомянутые Марселем китайские безделушки госпожи Сван преобразуются в садовника-китайца, который, как Марсель для Одетты, играет роль сторожа сада [13:363–364].

В наибольшей степени насыщен прустовскими реминисценциями рассказ «Встречи с Лиз», в пародийно-сниженном виде воспроизводящий образы и мотивы первых частей эпопеи. Кокетливая и легкомысленная Лиз в восприятии влюбленного Кукина удивительно напоминает Одетту Сван, увиденную глазами Марселя, который караулит ее у входа в аллею. Одетта (как и Лиз, женщина не слишком строгих правил) встречает возлюбленного в лиловом пеньюаре [13:195], затем она – уже госпожа Сван – прогуливается в сиреневом платье под сиреневым зонтиком [13:358–359; 14:171], «с единственной седой прядью в белокурых теперь волосах, подхваченных тонкою лентою из цветов, чаще всего – из фиалок» [13:358], и мельком оглядывается по сторонам. Она идет «улыбаясь, радуясь хорошей погоде <...>, убежденная в том, что ее наряд – как бы ни критиковали его встречные обыватели, – элегантнее, чем у кого бы то ни было» [14:172]. Описания Лиз строятся как иронические парафразы этих портретов: «Шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице, <...> торжествующе взглянула направо и налево...»; «лиловая, с лиловым зонтиком, с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах» [4:59]. Лиловый цвет становится лейтмотивом портретных характеристик и другой героини Пруста – Альбертины («ее щеки принимали лилово-розовый цвет...» [14:418]).

Дорога Марселя к «девушкам в цвету» проходит по берегу моря, и восприятие девушек «перекликается с ощущением теку-

честь, неустойчивости, изменчивости морских волн. Эти девушки в цвету, словно наяды, резвятся на прибрежном песке, шумной стайкой внезапно появляются на пляже и так же быстро исчезают» [9:6]. Лиз тоже постоянно связана с водой, но «заигрывания» со стихией в конечном итоге приводят к гибели героини.

Цветочные метафоры в романе Пруста становятся обязательной приметой любовного дискурса: «кто бы ни была та женщина, которую я вызывал в своем воображении, справа и слева от нее, как дополнительные красочные пятна, мгновенно выростали гроздья цветов, лиловых и палевых» [13:81]. Одежда появляется с фиалками на груди [13:172, 210] (в «Городе Эн» символическим обозначением Натали тоже оказывается фиалка). В романе «Под сенью девушек в цвету» Марсель приходит в восторг при виде осыпавшихся яблонь: «Я узнавал неподражаемую эту листву, по протяженности которой, точно по ковру на теперь уже кончившемся брачном пиршестве, совсем недавно тянулся белый атласный шлейф розовеющих цветов» [14:288]. Вид украшенного цветами алтаря вызывает в воображении героя образ молодой девушки: «Над престолом цветы с бездумным изяществом раскрывали венчики, <...> а я, наблюдая за цветками, пытался мысленно изобразить, как они распускаются, представляя это себе как быстрое, капризное движение головки девушки в белом платье, легкомысленной и шустрой, кокетливо щурающей глазки» [13:103].

В эротических фантазиях Кукина тоже возникают цветущие яблони: «Когда он шел обратно через сад, луна была высоко, и под перепутанными ветвями яблонь лежали на снегу тоненькие тени. – Через три месяца здесь будет бело от осыпавшихся лепестков, – подумал Кукин, и ему представились захватывающие сцены между ним и Лиз, расположившимися на белых лепестках» [4:56]. Цветы сопровождают Лиз до последней минуты ее земного присутствия, хотя вместо свадьбы ее ожидают похороны. Услышав похоронный колокол, обыватели вспоминают пейзаж из прошлой жизни, в котором прощальным аккордом вновь звучит фиалковый мотив: «Перед казармой – клумбочки, анютины глазки» [4:66].

Такая манера обращения с претекстом может восприниматься как пародийная травестия, интертекстуальная игра, развенчивающая первоисточник. Однако ироническое «эхо Пруста», на наш взгляд, свидетельствует не только о девальвации эстетических ценностей, но и о неизбежной тоске по вечно-идеальному, составляющей одну из важнейших особенностей как мироощущения Добычина, так и его художественной вселенной. Отношение добычинского рассказа к роману Пруста сродни отношению «Улисса» к гомеровской «Одиссее». Помещенная в убогую, деэстетизи-

рованную среду, Лиз все же сохраняет черты родства с Одеттой – приметы «вечной женственности». Ирония же, как справедливо отметил Е. Мелетинский, анализируя прозу Дж. Джойса, – это «необходимая цена за обращение к эпосу и мифу» [8:309]. Для автора «Встреч с Лиз» эпопея Пруста выступает аналогом эпоса и мифа, то есть служит архетипическим претекстом, который, с одной стороны, задает определенную точку отсчета и является сюжетным фоном, с другой – продуцирует интертекстуальный диалог. В частности, этот диалог позволяет переосмыслить универсальный для добычинской прозы закон повторяемости: он обнажает не только шаблонность и банальность повседневности, но и вечные, неизменные начала жизни всеобщей, определяющие предугадываемость, почти клишированность ее проявлений. Так у Пруста взаимоотражение эпизодов из жизни Марселя и Свана подтверждает, что все судьбы людей «вращаются на орбитах, образованных схожими силами, а именно: автоматизмом, поверхностностью, машинальностью бытия» [10:279–280]. Глубинные связи и сцепления обнаруживает и устанавливает только творческое сознание.

Очевидно, что сближение Добычина и Пруста не исчерпывается лишь интертекстуальными заимствованиями. Аналогии прослеживаются и на концептуальном уровне. Оба писателя сверхзадачей своих романов видели «спасение обреченной жизни в акте творчества» [2:401]. Пруст реализовал эту идею как в собственной судьбе, так и в романной конструкции, в жизненном пути героя. Добычин явным художественным даром своего повествователя не наделил, хотя памятная нам фраза о «Степи» может рассматриваться как косвенное признание если не в творческом намерении, то по крайней мере в его возможности (ведь герой Пруста тоже лишь собирается писать). Пруст создает роман-поток, порождаемый и организуемый сознанием героя, виртуозно прописывая мельчайшие душевные движения. У Добычина внутренняя жизнь повествователя представлена лишь пунктирно, намеками, его явная функция – функция бесстрастного наблюдателя. Однако поток жизни, составляющий содержание «Города Эн», существенно преломлен сознанием этого созерцателя. Оба писателя разрушают присущую традиционному сознанию иерархию важного и неважного, главного и второстепенного: первая мировая война или смерть одного из персонажей оказываются событиями второго плана, о них упоминается мельком, вскользь. В отличие от Пруста, Добычин не слишком уповает на спасительный творческий потенциал сознания и памяти героя; читателю не дано узнать, талантлив ли на самом деле этот подросток (один из современных

интерпретаторов, без особых, впрочем, мотивировок, даже назвал его бездарным графоманом [3:231]).

Мир Пруста переполнен любовью. В мире Добычина, где ничто не может быть реализовано в полной мере, господствует эрос возможного (то есть допустимого), но несбыточного. Не случайно И. Сухих охарактеризовал модель добычинского текста как «рассказ о возможном несостоявшемся событии», в котором «несбытшееся трансформируется в ожидание несбытшегося» [17:230]). Затрудненность осуществления добавляет притягательности. Эротическое переживание подразумевает недоступность объекта и неосуществимость желаний, превращаясь в эрос невозможного. И все же показательно, что мир Добычина – обреченный смерти, ибо именно смерть в нем не только возможна, но и осуществима – о ней почти не вспоминает, он мечтает о невозможном – о любви.

Как видим, переключка Добычина с Прустом демонстрирует и отрицание, и возможность сближения. Диалог-согласие и диалог-полемика дополняются диалогом-иронией. Объемность и многоаспектность этого диалога свидетельствуют, на наш взгляд, о сознательной ориентации Добычина на опыт европейского модернизма, и в то же время о его настойчивом стремлении самоопределиться, найти свое место в этом культурном поле.

3. В литературном Петрограде

Добычин и Зоценко, или Сентиментальные повести несентиментальной эпохи

Закаляясь в войнах и революциях, XX век проповедовал презрение к сантиментам как в жизни, так и в литературе. Противостоять жестокому веку те, кто «не волк по крови своей», могли двумя способами: смехом или жалостью. Писатель-эмигрант Б. Поплавский отмечал возрождение сентиментальности в творчестве своих ровесников – представителей послереволюционного поколения: «Мистическая жалость к человеку – вот новая его нота <...> Но почему мистическая? – спросят меня. – Потому что абсолютная. И это единственное свое ощущение эмигрантский молодой человек противопоставляет большевистской жестокости» [32:86]. Нередко смех и сострадание соединялись, как, к примеру, в творчестве А. Аверченко. Тем, кто остался в России, и смеяться, и сожалеть было гораздо сложнее. Однако в творчестве авторов, известных своей ироничностью, неожиданно проявлялась «генетическая память» сентиментализма. К примеру, В. Шкловский,

посвятивший специальную статью творчеству Л. Стерна, видел в «Серрапионовых братьях» «оживающее русское стернианство» [51:141], а книгу своих мемуаров назвал «Сентиментальным путешествием» (1923).

Среди «серрапионов» самым, пожалуй, знаменитым был М. Зощенко. В 1923–1924 годах Зощенко отказывается от сказовой манеры и печатает повести «Коза» и «Мудрость», положившие начало циклу «сентиментальных повестей». В сборнике 1936 года, ставшем последней авторской редакцией цикла, эти ранние повести выделены в особый раздел. В отличие от шести других произведений «сентиментального» сборника, авторское слово и повествовательная игра с читателем здесь сведены к минимуму. Все внимание сосредотачивается на герое. В остальных повестях цикла рядом с героем присутствует вымышленный Автор – «средний интеллигентский тип, которому случилось жить на переломе двух эпох» [26:28], явно родственник автору-писателю. Однако главный герой остается тем же. Это не просто маленький человек, но маленький человек не от мира сего, белая ворона, неприкаянный чудак, способный размышлять о смысле жизни и о «счастье Вселенной».

Главная тема цикла – одиночество, которое «начинает выступать как мета непохожести героя на других людей, как признак его духовной исключительности» [6:10]. «Каждая “сентиментальная повесть” строится как книга судьбы: в ней есть и жизнеописание героя, и предрешенность его гибели, и фатальная неудача, и роковые обстоятельства. Роковые обстоятельства создаются безвыходностью отношений героя с обществом» [6:9]. Переживая крах или кризис, этот маленький человек возвышается над обществом и средой. По словам К. Чуковского, он «становится для автора праведником с просветленной душой» [50:202]. Однако исследователи справедливо отмечали, что героям «сентиментальных повестей» не хватает «внутренних потенций, чтобы противостоять миру», не хватает «духовной сопротивляемости» [6:12–13]. Отсюда вывод об амбивалентной трактовке «сентиментальной» темы [25:220] и двусмысленности повестей, включающих, по собственному признанию автора, элемент пародийности: «Я пародирую неуклюжий, громоздкий (карамзиновский) стиль современного красного Льва Толстого или Рабиндраната Тагора и сентиментальную тему, которая сейчас характерна» [26:19].

Говоря о «карамзиновском стиле» и «сентиментальной» тематике, Зощенко имеет в виду неосентименталистские тенденции в советской литературе конца 20–30-х годов, воспевающей «чувствительность сегодняшнего дня»: «Класс начал ценить в себе чувство. Мы стали чувствительны <...> и мы должны, конечно,

научиться писать о своих чувствах лучше и крепче, чем буржуазия» (В. Шкловский. Из речи на Первом съезде советских писателей. Цит. по: [18:256]). Один из представителей «неосентиментализма» – А. Афиногенов – записывает в дневнике: «Нам нужен современный Карамзин... И рабочие чувствовать умеют» [18:256]. В своих «сентиментальных повестях» Зощенко дискредитирует характерную для неосентименталистской прозы «атмосферу теплой, трудовой советской порядочности, ауру как бы застенчивой, сердечной и значительной, то есть исполненной смысла повседневности» [18:256], тем самым безнадежно развенчивая – пусть даже помимо собственной воли – «скромное обаяние социализма».

К сентименталистской традиции Зощенко обращается и позднее, причем с еще более разрушительной установкой: в повести «Бедная Лиза» (1935) он создает образ корыстолюбивой брюнетки, решившей «непреренно разбогатеть» – антипод героини Карамзина, для которой ни положение возлюбленного, ни его богатство не имеют никакого значения. Объединяет двух Лиз лишь то, что обеим «не везет» – их надежды не оправдываются. Воспроизводя заглавие классического текста, Зощенко идет по пути развенчания традиции, отражая девальвацию нравственных ценностей сентиментализма в современных условиях.

Предшественником Зощенко в развитии «Лизиного текста» русской литературы оказался Добычин. Его рассказ «Встречи с Лиз» был написан в 1924, а напечатан в 1927 году в составе одноименного сборника. Как справедливо заметил В. Топоров, «Встречи с Лиз» – «не что иное, как предельно обедненный, вырожденный вариант любви Лизы и Эраста, чистой, возвышенной, страстной независимо от того, чем она кончилась» [47:487].

В восприятии современников Зощенко и Добычин имели много общего, хотя, как отмечал В. Каверин, «оба писателя пришли бы в ужас от подобного сопоставления» [40:17]. Они начинали с малых жанров, постепенно двигаясь к более крупной форме, избрали своим героем маленького человека в его самой пошлой ипостаси, разоблачали мелочную сущность повседневной действительности, штампы мышления и поведения обывателя. По словам того же В. Каверина, «герои Добычина могли бы расположиться в произведениях Зощенко, как в собственном доме» [40:17]. Добавим, что оба автора достаточно ревниво относились к чужому творчеству и обидчиво отстаивали собственную оригинальность. Быть может, поэтому попытка познакомить и сблизить этих собратьев по писательскому цеху успехом не увенчалась: «Мы обрадовались встрече таких талантливых, острых сатириков, а радоваться, оказывается, было нечему» (из воспоминаний И. Слонимской

[40:177]). Тем не менее «встреча» все же произошла и сближение состоялось – только не в жизни, а в литературе, причем именно на карамзинской тропе. Посмотрим, как используются и трансформируются в творчестве этих писателей образы и мотивы русской сентиментальной прозы.

И Добычин, и Зоценко используют два ключевых мотива повести Карамзина, ставшие инвариантами сентиментальной прозы: мотив воды, в первоисточнике входящий в триаду *девушка-вода-смерть* («комплекс Офелии», по терминологии Г. Башляра [5:122-123]), и мотив денег (корысти, выгоды). В литературе сентиментализма данные мотивы, как правило, выполняли сюжетообразующую роль: «Почти обязательным аксессуаром сентиментальной повести <...> являлся пруд, река или озеро <...> Это придавало рассказу своеобразную поэтичность; в их волнах часто кончали расчеты с жизнью отчаявшиеся герои» [43:25]; деньги же (или их отсутствие) служили препятствием к счастью или поводом для разлуки. Инверсируя первоисточник, Зоценко закрепляет эти мотивы за другими персонажами: к деньгам тяготеет Лиза, а с водой связаны профессии двоих ее избранников (кстати, добывающихся успеха именно на профессиональном поприще). У Добычина связь персонаж – мотив та же, что в классическом претексте: девушка гибнет в воде, а герой, «посвятив искренний вздох Лизе своей», как сказал бы Карамзин, легко переключается на более перспективную Фишкину.

Важным структурообразующим компонентом сентиментальной повести является случай, рок, неблагоприятное для героев стечение обстоятельств. У Зоценко невезение героини выглядит как ирония судьбы: как только «бедная Лиза» расстается с очередным избранником, переходя, как ей кажется, к более состоятельному, неудачник начинает преуспевать. При этом «роковые» неудачи, преследующие героиню, в конце концов играют роль «счастливой случайности»: она решает стать не «праздной», а «самостоятельной» женщиной и самой зарабатывать вождеденные деньги. У Добычина несчастный случай приводит к смерти Лиз, но это событие никем не воспринимается как трагедия. Скрытый драматизм происходящего связан с окончательным «замыканием» сюжета: до сих пор у героя была возможность выбора между Лиз и Фишкиной, между любовью и выгодой, а теперь он этой возможности лишен.

Если в изображении «преемницы» карамзинской бедной Лизы Добычин скорее расходится, чем сближается с Зоценко, то в рассказах «Кукуева» (1923–24), «Пожалуйста» и «Лекпом» (1930) явственно обнаруживаются черты, роднящие их не только с творчеством Карамзина, но и с «сентиментальным» циклом писателя-современника.

Персонажные дуэты рассказов Зоценко и Добычина напоминают героев-антиподов сентиментальной прозы: чувствительные, наделенные возвышенной душой, живущие жизнью сердца персонажи, наивные и незащитные (у Зоценко чаще мужчины, у Добычина – женщины), и их бездушные, самовлюбленные, эгоистичные партнеры. У Зоценко это противопоставление порой смягчается: меркантильная, рассудочная героиня по-детски всхлипывает над своим неудачливым возлюбленным, и «ее сердечко, сердечко благоразумной женщины» [26:41] трогательно сжимается («Аполлон и Тамара»). Однако автор тут же прерывает «описание этой сентиментальной сцены», тем более, что героиня решительно и окончательно отказывает нищему герою.

Добычин противопоставляет протагонистов и антагонистов более жестко. Героиня «Кукуевой» – одна из «чувствительных» натур. Ее имя – Шурочка – намекает на детскость и наивность. Портрет выдержан вполне в сентиментальной стилистике: «Она, счастливая, склонила легкую головку с светлыми кудряшками и тоненькими пальчиками разрывала васильки» [21:333]. В пейзажной интродукции «Бедной Лизы» Карамзина, где намечены темы главных героев повести, тема Лизы как естественного, прекрасного, природного существа введена эпитетами «цветущие», «светлая», «легкие». Чуть ниже: «тихая луна <...> посеребрила лучами своими светлые Лизины волосы» [27:513] (напомним, что Лиз предстает перед Кукиным «с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах» [21:59]). Полевые цветы – еще одна отсылка к карамзинской героине, которая, как известно, собирала и продавала ландыши, а также была воплощением сентименталистских представлений о «естественном человеке», близком к природе. Как и бедная Лиза, Шурочка всей душой отдается чувству и полностью подчиняется воле любимого (Лиза «им только жила и дышала, во всем, как агнец, повиновалась его воле и в удовольствии его полагала свое счастье» [27:515]). Отношения героев развиваются почти по-карамзински: «Разбитная барынька Кукуева встретила на повороте и погрозила пальцем. Сразу стало скучно с Шурочкой» [21:333]. Правда, в торжествующем пошляке Жорже трудно предположить благие намерения или способность к раскаянию, которыми все-таки не обделен ветреный Эраст.

Героям-мужчинам присущи эгоизм и самопоглощенность (Эраст думает «только о своем удовольствии», Жорж в своем самолюбании обнаруживает нарциссические черты, говорит только о себе). Чистоту и трепетность Шурочкиного чувства подчеркивает эпизод в церкви: «Господь висел на лакированном кресте. Иоанн и Мария стояли. – Так бы и я стояла, – прошептала

Шурочка. – Около меня?» [21:334]. Карамзин вводит историю Лизы в исторический контекст, Добычин историю Шурочки – в религиозно-мифологический. Почему Шурочка отождествляет себя с Богородицей и где она представляет своего возлюбленного – рядом или на кресте – автор не уточняет. Можно предположить, что сцена в церкви перекликается с описанием монастыря в «Бедной Лизе», где на воротах храма повествователь видит «изображение чудес, в сем монастыре случившихся»: «образ богоматери обращает неприятелей в бегство» [27:507]. Спасти Шурочкино счастье может только чудо, и она верит в чудо воскресения.

Важное место в структуре сентиментальной повести занимал психологический пейзаж, подчеркивающий связь между жизнью природы и человека. Крохотный рассказ «Кукуева» включает три описания природы, соотносимые с настроениями и переживаниями героев. Добычин сохраняет суть приема, характерного для литературы сентиментализма, в отличие от Зоценко, прибегающего к пародированию. В повестях Зоценко пейзажные описания чаще всего приобретают бурлескный оттенок. Влюбленные герои ведут себя, казалось бы, в соответствии с законами «чувствительной» литературы: они «спускались к реке и сидели над песчаным обрывом, с глубокой и молчаливой радостью следя за быстрой водой», «иногда же, взяв друг друга за руки, тихо ахали, восторгаясь необычайными красотоми природы или легкой воздушной тучкой, пробегавшей по небу», «Василий <...> падал от избытка чувств на колени перед барышней и целовал землю вокруг ее ног» [26: 123–124] («О чем пел соловей»). Однако речка, которой любят герои, называется Козьявкой, результатом одной из «преlestных прогулок» становится прозаическая болезнь «вроде свинки», соловей, по мнению героя, «жрать хочет, оттого и поет», а любовь кончается оттого, что мать невесты отказывается отдать молодоженам комод.

В повести «Люди» идея «естественного человека», живущего природной жизнью, доводится до логического предела: герой, чувствуя себя лишним в новом мире, уходит в лес и уподобляется животному. Апогеем этой истории становится сцена «озверения», когда вышедший к людям Иван Иванович избивает собаку, пытаясь руками разорвать ей пасть. В финале Белокопытов (зооморфизм фамилии не случаен) бесследно исчезает из города, «как зверь, которому неловко после смерти оставить на виду свое тело» [26:89].

В рассказе Добычина природа и человек находятся в зеркальном соотношении. Пока намерения Жоржа не определились, «луна белелась неопределенным пятнышком» [21:333]. Как только он решает отделаться от Шурочки, луна начинает желтеть и выра-

вливаться. Пейзаж, сопровождающий расставание («Золотились лунным светом облака»), отражает настроение счастливой, ничего не подозревающей Шурочки (сравним описание у Карамзина состояния Лизы после разлуки с Эрастом: «...золотой луч надежды, луч утешения освещал мрак ее скорби. “Когда он возвратится ко мне, как я буду счастлива!”» [27:517]). Вместе с тем это описание содержит в себе некий оценочный элемент: природа как будто осуждает героя («Березы в палисадниках качали ветками» [21:334]).

Принципиальная для Карамзина антитеза *природа–цивилизация* конкретизируется Добычиным при помощи есенинской образности: с одной стороны, гремящие литавры и железные шины, с другой – березы на ветру и облака в лунном свете (заметим, что ритмическая организация фразы «Золотились лунным светом облака» почти точно воспроизводит метр стихотворения Есенина «Зашумели над затоном тростники», мотивная структура которого восходит все к тому же комплексу Офелии: *девушка-невеста/река/смерть*). Упомянутая в этом же эпизоде бесшумная телега с железными шинами, также блестящими под луной, – не только жутковатый в своей оксюморонности, но и автоинтертекстуальный образ: он будет использован в романе «Город Эн» как предвестник смерти.

Первое пейзажное описание «Кукуевой» (перенесенное затем во «Встречи с Лиз») перекликается с пейзажной экспозицией «Бедной Лизы»: «Гора с садами и церквами» – уменьшенная версия карамзинской «громады домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра» [27:506]. Реке, лодке и плеснувшей рыбе соответствует у Карамзина «светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок».

Душевное состояние героини передается через жест (этот прием был одним из художественных открытий сентименталистов): «Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим сердцем – не могла отнять у него руки, не могла отворотиться...»; «щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукою» [27:510–511]. Добычин использует тот же прием: «Шурочка сидела, глядя на входящих. Увидев Жоржа, уронила головку – представлялась, что не заметила»; «Шурочка все улыбалась маленькими блаженными улыбочками и старалась спрятать в тень счастливое лицо» [21:333–334]. Не исключено, что именно «зеркальность» по отношению к Карамзину определяет объединение мотивов воды и отражения: «в воде была гора с садами и церквами», «из воды смотрело небо с облаками» [21:333–334].

В финале рассказа появляется еще один персонаж – мать Шуручки. Как отмечает П. Орлов, «отец или мать героини, причем обязательно овдовевшие», были «почти непременным действующим лицом сентиментальной повести»: «утрата одного из родителей накладывала на героиню печать трогательного сиротства и вместе с тем давала возможность показать ее дочерние чувства и семейные добродетели – качества, высоко ценимые в сентиментальной литературе» [43:14]. Об отце Шуручки автор умалчивает, сам же финал рассказа близок не Карамзину, а Зоценко. «Ворона, – закричала мать за ужином: – Испакостила чистую салфетку. Господи, в кого такая удалась?» [21:334]. Прозрачный намек на «белую ворону» вводит Шуручку в ряд персонажей «сентиментальных повестей» Зоценко, которые страдают от одиночества и распада семейных связей (напомним, что сходство в данном случае может быть только типологическим, а не генетическим). Своеобразным проявлением «детскости» героев Зоценко можно считать неоднократно возникающие ситуации, когда «слабый» герой «пристраивается нахлебником к престарелой тетке или к семье своей бывшей жены или возлюбленной, т.е., к негативным материнским фигурам («Люди», «Сирень цветет», «Коза», «Мишель Синягин»)» [25:235].

Некоторые элементы структурной модели «Кукуевой», восходящие к классической сентиментальной повести, Добычин использует в рассказе «Лекпом» (1930). Героиня живет на маленькой станции с больной матерью и приглашает к ней городского фельдшера, именующего себя «лекпомом». На первый взгляд, это самоуверенный щеголь с нарциссическими наклонностями (как в «Кукуевой», возникает мотив зеркала). Уже при встрече герой чувствует свое превосходство, а в героине проявляется детское начало: она «стояла, как маленькая, смотря на него», он «взглянул снисходительно» [21:84]. Заезжий ловелас сразу же пытается очаровать провинциалку: берет под руку, говорит комплименты, рассказывает об «интересной жизни», дает советы. Однако любовной коллизии не возникает. Героине, по-видимому, нездоровится, но об этом можно только догадываться, в ее описании ощущается некая недоговоренность, загадочность: «Поджав ноги и съевшись, телеграфистка молчала. Глаза ее были полузакрыты и темны от расширившихся, как под атропином, зрачков» [21:84]. Мир этой безымянной «незнакомки» – теплая комнатка, цветок на подоконнике, деревенский пейзаж за окном. Знак культуры – ноты на столике. Вторжение городского гостя – событие (быть может, именно поэтому рассказ назван «Лекпом», а не, скажем, «Телеграфистка»).

По мнению А. Неминого, основу рассказа составляет «существенное расподобление» героев: лекпом – персонаж негативный, его главное качество – полная эмоциональная и нравственная глухота, тогда как поведение телеграфистки свидетельствует «если не об утонченности, то по крайней мере об элементарной воспитанности» [40:277-278]. На наш взгляд, и сам рассказ, и его «сентиментальный» контекст не дают оснований для столь категоричных заключений. Герои уравниваются в своем человеческом, природном начале (недаром рассказ начинается словами: «Человек сошел с поезда»). «Хамский», «бесцеремонный» жест («берет под руку впервые встреченную, а значит, совершенно незнакомую ему девушку») [40:277] можно истолковать и как проявление галантности или даже почти отцовской заботливости, поскольку «идти было скользко». В «Козе» Зоценко аналогичный (правда, воображаемый) жест мыслится персонажем именно как проявление рыцарских качеств по отношению к еще более «блоковской» Незнакомке: «Ведь вот, скажем, дойдет Забежкин сейчас до Садовой <...> дама вдруг... Черное платье, вуалька, глаза... И побежит эта дама к Забежкину... <...> И возьмет Забежкин даму эту под руку, так, касаясь едва, и вместе с тем с необыкновенным рыцарством, и пройдут они мимо оскорбителей презрительно и гордо...» [26:203-204]. «Тонкость, деликатность, сострадание», в которых отказывает герою исследователь [40:278], пусть робко, но все же проявляются: он не хочет раньше времени будить больную, ходит на цыпочках, замечает недомогание телеграфистки. Соприкосновение двух миров (героя и героини) не только подчеркивает различия, но и намечает возможность сближения: лекпом нюхает цветок на окне, берет ноты и начинает мурлыкать тот романс, который, как видно, любит играть героиня.

В одной подборке с «Лекпомом» Добычин публикует рассказ «Пожалуйста», уже не только типологически, но, по всей вероятности, и генетически связанный с «сентиментальными повестями» Зоценко, в первую очередь, с «Козой». Здесь мы видим героинный треугольник того же типа, что и в «Лекпome»: он, она и любимое, но большое бессловесное существо. Тревожный подтекст «Лекпома» определяется болезнью матери, о которой ничего конкретно не известно. Драматизм «Пожалуйста» связан со смертью козы.

Герой «Лекпома» приезжает, чтобы лечить мать телеграфистки, поэтому последняя фраза «Мать проснулась» обозначает новую фазу событийного действия: теперь в нем должны участвовать все три персонажа, и характер отношений изменится. В «Пожалуйста» финальная ситуация тоже чревата переменами: лишившись единственного дорогого существа, Селезнева соглашается на брак.

Однако жених (сам недавно овдовевший) остается практически равнодушен к смерти козы. Он из вежливости напевает строку из чина погребения, но думает только о сватовстве. Брак с несимпатичным ей, хотя и богатым человеком отнюдь не сулит Селезновой счастья, просто для нее теперь «все жребии равны» (эпитет «бедная» применим к ней ничуть не в меньшей степени, чем к Лизе Карамзина или Татьяне Пушкина, которая так себя называет не без влияния любимой сентиментальной прозы).

Безрадостную перспективу намечает и мотив живодерства, соотнесенный с гостем-женихом: он одет в котиковую шапку и пальто с барашковым воротником. В финале этот мотив удваивается, поскольку одежда оказывается связана со смертью не только животного, но и человека: гость «ухмылялся, в котиковой шапке из покойницыной муфты, и блестел глазами» [21:93].

Сквозными мотивами «Пожалуйста» становятся мотивы воды и денег, которые являются и атрибутами мира («Мокрым пахло», «С крыш капало»), и средством спасения козы: лечение стоит два рубля семь гривен, а соль, данную бабкой, нужно подсыпать в воду для питья. Коза, однако, обречена, и предлагаемые средства оказываются бесполезными. Мотив воды объединяет природу, животное и человека: утренняя зарисовка включает капель, питье для козы и умыванье героини. Жених в это триединство не вписывается. В финале мотивы окончательно закрепляются за персонажами. Гость наделяется «мертвым» богатством, а Селезнева, которой уже не нужно поить козу, все-таки тянется к «живой» воде: касается мокрой стены сарая и смотрит, как капли падают на рукава.

Абсолютное одиночество героев Зоценко и Добычина подчеркивается выбором «родственной души»: самым близким и необходимым существом для них становится коза. Этот «персонаж», необходимый для полноты картины местечкового быта (вспомним зеленую козу на картинах М. Шагала, олицетворяющую мещанскую ограниченность и обыденность, но все же по-своему трогательную), в «сентиментальных повестях» играет чрезвычайно важную роль. Встреча с козой для Забежкина знаменует начало новой жизни («Ежели, скажем, есть коза – женюсь. Баста. Десять лет ждал – и вот. Судьба...» [26:206]). Коза – символ оседлого, налаженного быта, хозяйства, достатка, «поддержка» в жизни, возможность противостоять любым невзгодам: «Ежели коза, так и жить нетрудно, ежели коза, то смешно даже...» [26:207]. Однако за материальными потребностями проступают куда более важные для Забежкина потребности духовные: коза становится единственной «сочувственницей», собеседницей, утешительницей. Вещи и деньги утрачивают свою ценность (не случайно на вопрос Дом-

ны Павловны о стоимости пальто герой, потупившись, отвечает: «Возьмите так»). Насильственно разлученный с козой (которая, к тому же, оказывается чужой), Забежкин исчезает: история его жизни окончена.

Истории «сентиментального» цикла Зоценко вырастают из классических повестей о «маленьком человеке». Как отмечала М. Чудакова, «сентиментальные повести» «очевидным образом спроецированы на раннего Достоевского и всю «школу сентиментального натурализма» (49:71). Прототипами зоценковских персонажей называют также героев Гоголя и Чехова [6:12; 26:12–13]. Характеристика «сентиментальные» в данном случае отсылает читателя не только к Карамзину, но и ко всей гуманистической традиции русской литературы с ее интересом и сочувствием к слабому человеку. Пародируя, снижая, доводя до абсурда устойчивые элементы «сентиментального текста» русской литературы, Зоценко выявляет истоки и намечает безрадостные перспективы «незначительных граждан» новой эпохи, демонстрирует их маргинальность и обреченность. Авторские комментарии обеспечивают злободневный контекст универсальному содержанию. Герои Добычина – тоже маргиналы, но они отодвинуты на край мира, а не социума, вечности, а не эпохи. Наличие узнаваемых реалий советского быта здесь ничего не меняет. Вероятно, именно поэтому и компоненты сентименталистской парадигмы в большей степени сохраняют свое первоначальное качество. Однако, во многом удаляясь друг от друга, Зоценко и Добычин сближаются в главном: на фоне расцвета советского неосентиментализма они отражают «смерть» сентиментальности – каждый в масштабах своего художественного мира.

*Добычин и Мандельштам,
или Тоска по мировой культуре*

В архиве В. Каверина сохранилась пародия на Добычина, написанная Ю. Тыняновым. В стремлении к лаконизму она не уступает оригиналу:

«Мерзавец поклонился. В руках у него был сверток с конфетами Би-Ба-Бо. Все кругом радостно закричали:

– А, мерзавец, мерзавец!

Папа вынул запонки из манжет. Одна запонка изображала Золя, другая Дрейфуса. У Дрейфуса были усы. Папа сказал задумчиво:

– Исправник, наверное, умер.

Он съел конфету Би-Ба-Бо. Мадам Лунд сказала:

– Рыба у бр. Клуге – того-с» (Цит. по: [40:16–17]).

Современники признали пародию удачной. В. Каверин писал, что она «характерна и для Тынянова, и для Добычина. Для первого – потому что выразительно передает его манеру отзываться на новое явление в литературе эпиграммой, карикатурой, шуткой. А для второго – потому что определяет черты очередной новинки: стиль Добычина и в начале тридцатых годов был предметом оживленных споров» [40:17]. Наиболее выразительной особенностью добычинского повествования, отмеченной Тыняновым, В. Каверин считал доведенный до предела принцип «отсутствия автора», «тот антипсихологизм, который как бы превращает писателя в простого регистратора фактов. Жизнь начинает говорить за себя – автор превращается в человека-невидимку» [Там же].

Тыняновская пародия привлекла внимание и литературоведов. И. Каргашин уточнил мысль В. Каверина и перевел ее в научный дискурс: «Субъектная организация произведений Добычина действительно уникальна. Своего рода редуцированное повествование в его рассказах как будто бы делает невозможной сколько-нибудь определенную фигуру повествователя (тем более – рассказчика) как конкретного субъекта речевой деятельности, как “говорящего лица”» [28:377]. По мысли исследователя, Тынянов обыгрывает и еще одну важнейшую особенность добычинского нарратива: «“речевые партии”, воспроизводимые автором, обычно представлены как случайные. Разрозненные, лишённые контекста (и тем обесмысленные), “вдруг” возникающие и не имеющие продолжения-ответа» [28:384].

Б. Маслов продолжил перечень приемов добычинской прозы, обнаженных Тыняновым: «предельная разлаженность фабулы и сюжета, придающая повествованию затрудняющую восприятие непоследовательность, и выраженная нехарактерность голоса рассказчика, проявляющаяся в парадоксальной “немаркированности” добычинского стиля» [36:101]. Основным предметом тыняновской пародии Б. Маслов считает «расширение сферы применения прямой речи и ее повествовательных функций»: «У Добычина прямая речь не только часто лишена диалогического и прагматического контекста; иногда дискурс повествователя не содержит достаточно информации для того, чтобы сделать ее уместной и понятной. <...> Обособленные и ничем не мотивированные высказывания героев кажутся абсурдными из-за содержащейся в них “лишней”, не подкрепленной дискурсом повествователя информации» [36:103].

Как видим, оба интерпретатора пародии акцентируют внимание на заостренных в ней особенностях добычинского повествования, и их наблюдения в этой области, безусловно, справедливы. Однако в миниатюре Тынянова «схвачены» не только наиболее

выразительные черты повествовательной манеры пародируемого автора. Верно подмечены и другие «добычинизмы»: внимание к бытовым реалиям, избыточная точность в их описании, изображение малых предметов и деталей крупным планом, «застревание» на второстепенных подробностях («У Дрейфуса были усы»), введение в повествование «картинок» и «портретов» на равных с живыми персонажами, цитирование афиш, вывесок и т.п. («бр. Клуге»), фоновое привлечение конкретно-исторического контекста (упоминание о Золя и Дрейфусе), использование элементов поэтической речи (внутренние рифмы: Дрейфуса – усы, Лунд – Клуге, Би-Ба-Бо – т[а]го; аллитерации: «мадам Лунд», «рыба у бр. Клуге – того-с»). Не ускользнули от внимания пародиста даже конфеты, упоминаемые рассказчиком «Города Эн». Обыгран в пародии и мотив смерти, без которого не обходится ни одно произведение Добычина, присутствует интернациональный колорит, и даже просвечивает чеховская реминисценция (рыба братьев Клуге – явная «родственница» знаменитой «осетрины с душиком»). Можно обнаружить анаграмматически замаскированные водный и лунный мотивы (*мадам Лунд*) и косвенный намек на нетрадиционную эротику (фрейдистский подтекст приобретают заповни с изображением Золя и Дрейфуса, которые вынимаются из отверстий в манжетах; при этом мужской признак – усы – имеет только один из названных «персонажей»).

Приведенный перечень, вполне вероятно, может быть дополнен, но и сказанного достаточно, чтобы по достоинству оценить тыняновский шедевр (кстати, скупой на похвалу Добычин считал Тынянова «едва ли не единственным настоящим писателем» [42:331]). Правда, хорошо знакомый с добычинской прозой читатель не может не почувствовать в пародийном фрагменте некоторую неточность по отношению к первоисточнику – присутствие инородной, чуждой добычинским текстам лексики. Первая фраза любого литературного произведения несет особую семантическую нагрузку и не случайно притягивает внимание читателя. Для имитирующих жанров (пародии, стилизации) начальная фраза еще более значима: она служит ключом к остальному тексту и присутствие в ней узнаваемого второго плана можно считать обязательным. Между тем начало тыняновской пародии выглядит совсем не по-добычински. Пародия начинается словами «Мерзавец поклонился» и тем самым резко противоречит общеизвестному тезису о нейтральности добычинского повествования. Столь категоричная отрицательная оценочность возможна у Добычина только в маркированной прямой речи персонажа: «Он ругал нас, не подходя, и швырял в нас камнями... – Мерзавец, – сказал я»

(«Город Эн») [21:158]; «– Мерзавцы, – шептала Козлова, – гонители...» («Козлова») [21:51].

Можно, конечно, рассматривать «мерзавца» как ироническую антитезу инфантильно-ласкательному дискурсу. В рассказе «Матрос», где повествование ведется в перспективе героя-ребенка, сказано о кумире мальчика – матросе: «Он, как и Лешка, не был на бесплатном – миленький...» [21:89]. Это добычинское словечко вошло в обиход его друзей-литераторов. На обороте одного из писем Добычина, адресованных М. Слонимскому, сохранилась приписка И. Слонимской: «Мишка, категорически – напиши Добычину. Неужели трудно. <...> Миленькой!» [21:515]. Однако пародия Тынянова основана на классических приемах заострения/преувеличения и не ставит своей задачей сотворение «антимира» или «антистиля». Добавим, что «инфантильное» словоупотребление имеет свои границы, вновь нарушенные Тыняновым: в лексиконе Добычина родители именуются «отец» и «мать» (в «Городе Эн» – «маман»).

Пародия, конечно, кривое зеркало, но все же зеркало, тем более, если ее автором является такой талантливый литератор и тонкий критик, как Ю. Тынянов. Остается предположить, что «Мерзавец поклонился» опирается на какой-то иной, дополнительный претекст. Что же (или кто?) скрывается в зазеркалье тыняновской пародии? На какого «мерзавца» намекает она читателю?

Пародия Тынянова имеет своим объектом добычинскую манеру в целом, однако большая часть вызываемых ею ассоциаций связана с центральным произведением писателя – романом «Город Эн». На роль «мерзавца» (хотя и с некоторой натяжкой) годится только один персонаж романа – друг-антагонист главного героя Серж Карманов, который оказывается гораздо более удачливым и уверенно идущим по жизни, чем его застенчивый приятель, но при этом морально безупречным. Эта пара заставляет вспомнить об одной интертекстуальной параллели к «Городу Эн», до сих пор не привлекавшей внимание добычиноведов. В ближайшем по времени литературном контексте романа обнаруживается отчетливая аналогия – повесть О. Мандельштама «Египетская марка», напечатанная в 1927 году.

В мемуарах Э. Герштейн упоминается о резко неприязненном отношении Мандельштама к добычинскому роману. «Город Эн» вышел в свет в 1936 году и появился не только в питерских, но и в провинциальных книжных магазинах, в том числе в Воронеже, где жил тогда опальный поэт. В записях С. Рудакова, воронежского спутника Мандельштама, отмечено: «О. вопит, что Добычин написал под него, а “Литгазета”, что под Джойса. О.

заключает: “Этакую мерзость от Джойса производить”. Логика говорит, что “от М. можно производить!” [16:239]. Раздражение Мандельштама объяснялось просто: он считал, что «Город Эн» подражает «Шуму времени» (1925) и «Египетской марке» (1927) (впервые на это обстоятельство обратил внимание Р. Тименчик [40:185]). Исследователи не раз включали прозу Мандельштама и роман Добычина в один литературный ряд – будь то детский текст [40:187, 281] или автобиографическая проза XX века [37:405,410]. Однако речь шла лишь о «Шуме времени», да и то без детальных мотивировок. Между тем «Город Эн» содержит богатый материал для сопоставления именно с «Египетской маркой», что мы и стараемся показать. Примечательно, что повесть Мандельштама, как показали исследования последних лет, представляет собой своеобразную «надстройку» над текстом романа Шолом-Алейхема «Кровавая шутка», который оказывается «хранителем» упомянутых Мандельштамом «опущенных звеньев» [16:23] и мотивирует появление в повести тех или иных цитат или персонажей из литературных произведений [29:400]. Вряд ли Добычин расшифровал этот подтекст, однако его роман также изобилует «опущенными звеньями», для восстановления которых и необходим анализ литературных преобразов.

Негативные отклики современной Мандельштаму критики на публикацию «Египетской марки» порой почти дословно совпадают с рецензиями на прозу Добычина. Эти точки соприкосновения не случайны, хотя намечают лишь поверхностное сходство: «Сквозь сатирические очки смотрит Мандельштам на свой литературный материал – мелочи дореволюционного быта. Прозой своей Мандельштам завяз в давно прошедших годах. <...> Книга – лишь показатель того, что писатель бесконечно далек от нашей эпохи. <...> Стиль, порожденный распадающимся бытием буржуа, сознание которого видит во всем хаос, аномальность <...>. Беспредметничество, являющееся свидетельством того, что автору нечего сказать о современности...» и т.д. [35:II:405-406].

Повесть Мандельштама, как и роман Добычина, основана на автобиографическом материале. Между героем и биографическим автором в обоих случаях существует дистанция. Мандельштам эту дистанцию подчеркивает: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» [35:II:74]. Однако фрагментарно-лирическая манера письма зачастую мешает определить, кто является субъектом повествования в каждом конкретном отрезке текста. Добычин препоручает повествование безымянному рассказчику, исключая возможность прямого авторского слова. Однако герой и нарратор далеко не всегда совпадают:

к примеру, пятилетний ребенок никак не может быть повествователем первых глав романа, где явно ощущается «взрослое» видение.

«Малость» главных героев (один из них – ребенок, второй – «маленький человек») определяет общее качество: «прикрепленность душой ко всему ненужному» [35:II:64] (разумеется, с точки зрения большинства, «больших» людей). Тем самым упраздняется само понятие «ненужного»: у Мандельштама все становится важным и равно значимым, причем эта значимость подтверждена в авторской системе ценностей; у Добычина такого подтверждения нет, но каждый предмет может быть увиден с разных точек зрения, а потому таит в себе некую тайную перспективу – ожидание нового, заинтересованного взгляда.

Мандельштам, безусловно, не мог не заметить в «Городе Эн» очевидных реминисценций из «Египетской марки». Их так много, что роман Добычина воспринимается как своеобразный палимпсест. О повести Мандельштама напоминает, как мы уже отмечали, основная персонажная пара: юный повествователь и его антипод Серж Карманов. Центральные герои «Египетской марки» – «маленький человечек» Парнок, «князь невезенья», и ротмистр Кржижановский, отнимающий у Парнока все на свете – визитку, лучшие рубашки, женщин. Подобным образом Серж теснит рассказчика в «Городе Эн» – и в отношениях с прекрасным полом, и в дружбе, и даже в еде («Сержу покупали одной булкой больше» [21:155]). В ротмистре и Серже подчеркивается мужское, brutальное начало, в Парноке и героине-рассказчице – инфантильно-женское или детское. Раннее возмужание Сержа обозначается портретной деталью: «Его рот стал мясистым, и около губ его уже что-то темнелось» [21:166]. Кржижановский также наделен этим символом мужественности: «мелькнул сам ротмистр Кржижановский с нафабреными усами» [35:II:70]. Серж относится к приятелю покровительственно, порой пренебрежительно, с чувством собственного превосходства: «Ты дитя, – говорил тогда Серж: – шаркни ножкой» [21:152]. Этот отпрыск зажиточной семьи представляет друга знакомой девочке как «сына одной телеграфистки» [21:131], подчеркивая незначительность социального статуса и провоцируя ироническое отношение: «Она, – посмеялся он, – думала, будто ваша фамилия – Ять. – Оказалось, что есть книга “Чехов”, в которой прохвачены телеграфисты, и там есть такая фамилия» [21:135]. Ротмистр клеветает на Парнока, шепча в «преступно розовое ушко» нелепое обвинение: «Сегодня на Фонтанке – не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история» [35:II:78]. На самом же деле подлинным грабителем оказывается сам Кржижа-

новский. Тем не менее все окружающие охотно верят этому несомненному «мерзавцу» и восхищаются им (сравним у Тынянова: «Все кругом радостно закричали»).

Совпадения обнаруживаются даже в мелочах: прислуга-полька, ходящая в костел; пролетка на раздутых шинах; катание на коньках и поход к дантисту; детские впечатления от посещения магазинов; железнодорожная тема, преломленная сквозь призму «Анны Карениной»; ветка, похожая на молодую девушку; прядение/вязание как метафора речи и жизни и т.д.. Женщина-врач по фамилии Страшунер как будто открывает добычинский ономастикон. В «Городе Эн» нашли отражение и мандельштамовское увлечение Гоголем, и притяжение к Петербургу, и танатологические мотивы, и мифологизация Города, и непрменный для творчества акмеистов экфрасис («картинки»).

Стиль повести Мандельштама достаточно экспрессивен, причем важную роль в связи с логикой сюжета играет негативная экспрессия, характерная как для речи повествователя, так и для несобственно-прямой речи героя: «Иная лахудра, бабище, облезлая кошка, сует к губам лапу...» [35:II:83], «лживый, бессовестный хор», «плюгавый Малый театр», «человечья саранча», «зверское убийство», «небритые похабники»; «Петербург <...> был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух», «Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!», «вкус отвращения, доведенного до восторга» [35:II:75, 81]. Любопытно, что вынесенная Тыняновым в начало пародии характеристика у Мандельштама в конце концов обнаруживается – в «Четвертой прозе»: «Один мерзавец мне сказал...» [35:II:95].

По наблюдениям С. Поляковой, история Парнока повторяет сюжет гоголевской «Шинели», а ближайшим родственником этого героя является Акакий Акакиевич Башмачкин [41:286-288]. Одним из важнейших претекстов «Города Эн» становится роман Гоголя «Мертвые души». И Мандельштам, и Добычин размывают границу между литературой и действительностью, реальность воспринимается авторами и героями сквозь призму мировой культуры. У Мандельштама, создающего автометаописательный текст, это сознательная эстетическая и мировоззренческая позиция: «Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, младшей сестры нашей гордой Анны» [35:II:81]. Сквозной темой повести становится тема Петербурга как города-книги.

У Добычина подобное размывание границ локализовано во времени и объяснено детским мифологизирующим сознанием.

Повествователь Добычина мечтает уехать в гоголевский «город Эн», ставший для мальчика воплощением идеала и почти утративший сходство с литературным прототипом. Образ города-мечты использовал и Мандельштам. Нарратор «Египетской марки», переходя от диегетического к недиегетическому повествованию, описывает детский сон героя – поездку в несуществующий город Малинов (очевидно родственный «Маниловке»): « – Поглядите, – воскликнул кто-то, высовываясь в окно, – вот и Малинов. Но города не было. Зато прямо на снегу росла крупная бородавчатая малина» [35:II:85]. Полакомиться малиной рассказчику не удается, а время сна движется так же неумолимо, как время жизни, хотя и вопреки естественному ходу событий: «Нельзя было ничего наверстать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне» [35:II:85]. Такой же ретроспективой оборачивается в «Городе Эн» «прозрение» героя, который отрекается от любимого города и пытается пересмотреть «неправильно» виденный им мир, не догадываясь о безнадежности своих усилий. Город-миф воспринимается как «детская болезнь»: «стоит лишь очухаться, очнуться – и наваждение рассыплется» [35:II:83]. Однако избавление невозможно: это тот самый «праздник, который всегда с тобой», и герои навсегда остаются порождением своего Города.

«Переключка» городов имела продолжение, позволяющее предположить не только одностороннее воздействие по линии «Мандельштам – Добычин», но и обратную связь. В 1937 году Мандельштам пишет стихотворение, где звучат отчетливые авто-реминисценции из «Египетской марки»:

На доске малиновой, червонной,
На кону горы крутопоклонной, –
Втридорога снегом напоенный,
Высоко занесся санный, сонный,
Полу-город, полу-берег конный <...>
Не ищи в нем зимних масел рая,
Конькобежного голландского уклона,
Не раскаркается здесь веселая, кривая,
Карличья, в ушастых шапках стая, –
И, меня сравненьем не смущая,
Срежь рисунок мой, в дорогу крепкую влюбленный,
Как сухую, но живую лапу клена
Дым уносит, на ходулях убегая... [35:I:247].

По свидетельству жены поэта, стихотворение написано «с натуры» – «это вид на Воронеж с берега» [23:290]. Вместе с тем сквозь действительный пейзаж просвечивают и брейгелевские

«Охотники на снегу», и «сонный» город Малинов, и добычинский город Эн, так же «высоко занесшийся», расположенный на границе земли и воды и трансформирующий реальность в иллюзию. Описывая воображаемое путешествие в любимый город, повествователь Добычина использует «стоп-кадр», живую картину: «На сцене была брочка. Лошади бежали. Селифан хлестал их. Мы молчали. Нас ждала Маниловка и в ней – Алкид и Фемистоклюс, стоя на крыльце и взяв друг друга за руки» [21:120]. Предваряет стихотворение Мандельштама не только «картинность» описания и повторяющиеся в романе сцены на катке, но и образ дыма, уносящего или заслоняющего мечту: «Мне было жаль, что наше представление расстроилось. За окнами снег сыпался. Видна была труба торговой бани Сенченкова. Из нее шел дым» [21:120]. Добавим, что, несмотря на всю мифологичность «полугорода, полуберега», в стихотворении Мандельштама, как и в «Городе Эн», угадывается узнаваемый во многих деталях обобщенный «портрет» провинциального городка.

Посредником между героем и действительностью становится культурный контекст. В «Египетской марке» параллели с миром искусства являются средством эстетизации действительности: «надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт» [35:II:84]. В Петербурге Мандельштама и Парнока «моложавая бабушка Жизели разливает молоко», «Юдифь Джорджоне улинула от евнухов Эрмитажа». Портной Мервис забирает у Парнока шитую в кредит визитку, как похититель сабинянок – свою жертву на картине Тьеполо. Родословную главного героя составляют капитан Голядкин и прочие униженные и оскорбленные бедные люди русской литературы, да и не только русской – в его самохарактеристике вдруг возникнет «последний египтянин», «на севере ставший ничем», – «коллегский ассессор из города Фив <...> Все такой же – ничуть не изменился – ой, страшно мне здесь...» [35:II:84]. В авторском восприятии Мервиса «просвечивают образы: греческого сатира, несчастного певца-кифареда, временами маска еврипидовского актера, временами голая грудь и покрытое испариной тело растерзанного каторжанина, русского ночлежника или эпилептика» [35:II:81]. Проза поэта, как и его лирическое творчество, исповедует принцип «смешения времен». Культурный мир Мандельштама не имеет границ ни во времени, ни в пространстве; автор, как археолог, снимает культурные слои, так что любое явление оказывается многослойным и многозначным. При этом, как неоднократно отмечалось в мемуарной литературе, поэт был совершенно равнодушен к исторической достоверности упоминаемых им реалий: он вольно обращался с традицией, добываясь не *правдо*-, а *вероподобия* [41:70].

Мандельштамовский рефрен «Поглядим – почитаем» в равной мере применим и к мироощущению добычинского героя, чье взросление определяется сменой литературных ориентиров. Персонажи Рафаэля и Леонардо, Гоголя и Достоевского входят в «Город Эн» на равных с людьми и служат для рассказчика мерой этического и эстетического. Однако мир Добычина в культурном отношении как будто однослоен: он лишен исторической памяти, «наглядной вечности», его невозможно представить как свиток, «тяжелый и промасленный временем» [35:II:59].

Персонажей Мандельштама и Добычина объединяет некая «периферийность» бытования, исключенность из общего ряда. В «Египетской марке» тема «непринадлежности» [24:145] особенно отчетливо звучит в признании лирического героя: «А я не получу приглашения на барбизонский завтрак» [35:II:72] и в описании воображаемого скандала, в результате которого Парнока могут с позором вывести «из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки <...> неизвестно откуда, – но выведут, ославят, осрамят..» [35:II:64]. В «Городе Эн» повествователь постоянно оказывается вне круга танцующих, катающихся на коньках или участвующих в беспорядках и переживает свою отлученность: «...ко мне зашли Серж и Андрей и сказали, что они разогнали сейчас немецкую школу <...>. Я посмеялся, а к вечеру мне стало грустно. Я думал о том, что все делают что-нибудь интересное, мне же на ум никогда ничего не взбредет» [21:144].

Оттесненность героев на обочину социума (они либо не могут, либо не хотят приблизиться к центру, добиться успеха) оборачивается интересом к второстепенному, маргинальному. В предметах культуры рассказчик Добычина выделяет периферийные детали: газета, в которую завернута книга, для него важнее самой книги; на фреске Леонардо он замечает только небо в оконных проемах за спинами участников трапезы (правда, с «высшей» точки зрения именно небо может оказаться самым главным). Повествователь «Египетской марки» прямо говорит о преимуществе маргиналий над основным текстом: «Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимолетные создания вашей фантазии не пропадут в мире» [35:II:86].

В повести Мандельштама одной из наиболее важных, структурообразующих тем является тема «языка, слова, писания», которая претерпевает «существенную эволюцию, превращаясь в конце концов в автометаописание – рассказ о том, как пишется, по каким структурным законам построена сама “Египетская марка”» [45:447].

Хотя рассказчик Добычина отнюдь не профессионал в писательском деле, тема «писания» занимает в «Городе Эн» не менее важное место: «Маман <...> решила, что мне надо начинать писать», «я отпросился в сад, чтобы, уединясь, подумать о писанье, предстоящем мне», «раз я писал после обеда», «я писал, и Розалия, как взрослому, подавала мне чай», «мы стали писать», «я расположился писать Сержу про Юдифь», «Серж, – писал я, – ты знаешь, я строчу тебе это на арифметике» [21:126, 127, 128, 129, 132, 149] и т.д. Только тайной значимостью этой темы можно объяснить никак не мотивированный переход от детских прописей к фразе, сказанной по поводу чеховской «Степи». Свою «писательскую» страсть герой мыслит как сугубо интимное дело: неотправленные письма Сержу рвутся и отправляются за шкаф, выбор стихков в альбом приятелю оказывается непосильной задачей: «я долго держал у себя этот альбомчик и мучился, потому что не знал, что писать» [21:145]. Авторская ирония касается и этого пристрастия рассказчика: его единственным «врагом» оказывается учитель чистописания, которого в конце концов настагает возмездие свыше – безвременная кончина.

Если в «Египетской марке» тема «слова, писания» нарастает по мере приближения к финалу [45:454], то в «Городе Эн», напротив, она постепенно иссякает, актуализируясь лишь в двух последних главках. Эти упоминания несут особую смысловую нагрузку. Так, в 33 главке вводится мотивировка «неписания» – отсутствие адресата, обратной связи: «Мне никто не писал. Ниоткуда я и не мог ждать письма» [21:181]. В то же время подчеркивается коммуникативная избирательность героя: хотя не вызывающая у него симпатий барышня сообщает, «как ей писать до востребования», можно не сомневаться, что ее адрес востребован не будет. В заключительной главке завершение «ученического» этапа в жизни рассказчика акцентируется фразой с «двойным дном»: «Пришел вечер, и в книжечке для “наблюдений” я сделал последнюю запись» [21:183]. Таким образом, наблюдатель метеорологической станции завершает и роман о своей жизни.

Художественные миры Мандельштама и Добычина характеризуются отсутствием интереса к «потустороннему», вниманием к внешней стороне жизни, к ее реальным, зрительным мелочам, «вещной» наполненностью, отказом от иерархичности. Объектом изображения у Добычина становится не только предмет, но и слово, восприятие которого зависит от ситуативного контекста. Любая претенциозная, возвышенная лексика тут же снижается прозаическим окружением: «Он оттопырил губу, посмотрел на усы и подергал их. – Истина, благо, – по обыкновению, красно-

речиво воскликнул он, – и красота!» [21:183]. В текст постоянно вводятся строчки из песен, лозунги, надписи на вывесках – как элементы пестрой бытовой мозаики, злободневного дискурса. У Мандельштама даже низкопробная частушка включается в повествование вполне органично, как одна из составляющих культурного континуума, в котором просторечные «отчихвостили», «дрыхнул», «канючил» не противоречат звучанию «скрипичного оркестра <...>, где музыканты перепутались, как дриады, ветвями, корнями и смычками» [35:II:77]. В этом плане «Египетская марка» развивает тенденцию, намеченную в свое время «Двенадцатью» Блока, где поэт попытался растворить в «музыке революции» культурные и речевые различия. Мандельштам также растворяет их в едином культурном потоке, выделяя, однако, некую частную, интимную речевую область – «неписанный словарик, вернее – реестрик домашних словечек, вышедших из обихода». Парнок хранит его в памяти «на случай бед и потрясений: “Подкова” – так называлась булочка с маком. “Фрамуга” – так мать называла большую откидную форточку, которая захлопывалась, как крышка рояля. “Не коверкай” – так говорили о жизни. “Не командуй” – так гласила одна из заповедей» [35:II:84-85]. Эти «словечки» воскрешают прошлое, служащее опорой «маленькому человеку».

И для «Египетской марки», и для «Города Эн» очень важна проблема «своего» и «чужого» слова. Повествователь «Египетской марки» предлагает свое – детское – осмысление «взрослой» лексики: «О Шапиро говорилось, что он честен и “маленький человек”. Я почему-то был уверен, что “маленькие люди” никогда не тратят больше трех рублей и живут обязательно на Песках» [35:II:65]. Само название повести – тоже «чужое слово», обидное прозвище, которым в детстве дразнили Парнока. Допуская различные толкования, это словосочетание неизменно сохраняет отголосок культурной памяти (недаром Петербург детских воспоминаний предстает как «милый Египет вещей»).

В речи добычинского рассказчика последовательно фиксируются «взрослые» слова, взятые в кавычки. Эти имена носят утилитарный характер, являясь, в свете концепций акмеистов, просто «ярлыками вещей» [30:84-85]. Освоенная, вошедшая в речевой обиход и утратившая чужой привкус лексика употребляется уже без кавычек. Разновидностью «чужого слова» являются речевые неправильности, от которых рассказчик решительно отмежевывается: «...Я представил ему учеников в непривлекательном свете <...> Они говорят “полдесятого”, “квартал”, “галоши” и “одену пальто”. – Дураки, – посмеялись мы...» [21:135].

Мир Мандельштама организован по законам культуры и является неким итогом культурного прошлого, оформляющего неустойчивое настоящее. Мир Добычина живет эмпирикой повседневности, в которой предметы культуры разобщены, изъяты из своего контекста. Здесь даже гипотетически невозможна коммуникация, подобная той, какую представляет Мандельштам: «На такой бумаге, читатель, могли бы переписываться кариатиды Эрмитажа, выражая друг другу соболезнование или уважение» [35:II:66]. Преобразовать добычинский хаос в космос невозможно, единственным интегрирующим началом служит сознание повествователя, обладающее способностью если не восстанавливать, то устанавливать связи. Важнейшими способами «соединения» становятся именование и уподобление. В «детском тексте» русской литературы ребенок оказывался сродни акмеистскому первочеловеку, дающему имена вещам. Повествователь Добычина утрачивает право первородства и первоименования. Он с самого начала использует чужие слова, точнее, их застывшую внешнюю оболочку, поскольку смысл передается парафразом: «Подолы у маман и Александры Львовны Лей были приподняты и в нескольких местах прикреплены к резинкам с пряжками, пришитым к резиновому поясу. Эти резинки назывались “паж”» [21:111]. Метафорическая основа подобного названия повествователем не осознается, так что слово остается «мертвым» («И, как пчелы в улье опустелом, дурно пахнут мертвые слова» [20:261]). Творческая активность повествователя проявляется не в именовании, а в уподоблении, часто совершенно произвольном и субъективном: «ее смуглое лицо было похоже на картинку “Чичиков”», «мы, как “Тоголь в Васильевке”, посидели на ступенях крыльца» [21:111, 142].

В статье «Слово и культура» (1921) Мандельштам писал о «живом слове», которое «не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [35:II:171]. Подобным образом «оживает» слово и обретает новую жизнь тот или иной культурный предмет, осваиваемые добычинским героем. Автор «Египетской марки» соединяет несоединимое, создавая неожиданные метафорические образы: девушки-гладильщицы в прачечной – лукавые серафимы в горячем облаке, утюги в их руках – совершающие рейсы тяжелые броненосцы, которые внезапно заменяются «скрипками Страдивари, легкими, как скворешни» [35:II:163]. На оригинальность мандельштамовских уподоблений обратил внимание еще Н. Берковский, говоря о «необузданной

радости остроумного и неожиданного названия вещей, радости вторых и третьих шуточных крестин, совершаемых над вещами, уже побывавшими в словесной купели» [7:163-164]. Причем, как верно заметил критик, «мир символов, из которых Мандельштам берет материал для своих <...> сопоставлений – это мир исторический, мир культурного предания <...> Мандельштам воспринимает “культурой и историей”, отсюда, из этих мест “культуры и истории”, он мыслит» [7:166-167]. «Имена вещей» у Мандельштама знаменуют не только обновленное видение, но и связь с прошлым, преемственность. «Утраченное время», совсем в духе Пруста, оказывается подвластно воспоминанию: «Прошлое стало потрясающе реальным и щекотало ноздри, как партия свежих кяхтинских чаев» [35:II:85].

Мир Добычина существует как бы по касательной и к истории, и к культуре, «впуская» в себя лишь некоторые реалии. Вслед за Мандельштамом Добычин «сокращает дистанцию между культурным фоном и фигурой, помещенной на этом фоне» [7:168]. Но у Мандельштама подобное сокращение способствует конкретизации, материализации культурной реалии, придает ей вещность, пластичность, не снижая культурный статус: «к бытовым вещам прикрепляются знаки их культурной принадлежности, и вещи высоко “осмысляются”» [7:179]. Аналогичный прием у Добычина ведет не к «преломлению быта культурой», а к растворению культуры в быте, к опрощению претекста, его бытовой ассимиляции. Возможно, что негодующий отзыв Мандельштама о «Городе Эн» объяснялся не только обвинением в подражательности, но и особенностями использования культурного фона в романе. Как бы прозаичен ни был бытовой член мандельштамовского сравнения или описания, ему никогда не удавалось уподобить себе главную – культурную – часть. Вещи являются частью не столько бытовой обстановки, сколько культурного фона. Когда в одном ряду помещаются Люсьен де Рюампре в «неуклюжей паре, пошитой деревенским портным», Парнок, «забытый портным Мервисом», и Пушкин «в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты» [35:II:62], все это оказывается единой памятью петербургской культуры. Для добычинского же повествователя Сикстинская мадонна – лишь «картинка, похожая на краснощекенькую богородицу тюремной церкви» [21:128], а Пушкин – автор хрестоматийных стихов об осени (которые не называются, ибо всем известны) и герой скабрезной частушки. Подобные реалии не осознаются и не воспринимаются как часть культуры, становясь лишь элементами быта.

И все же мир Добычина тоже по-своему эстетизируется, только единственным средством эстетизации становится слово. Быть может, именно поэтому романский повествователь лишь надевает маску рассказчика: герою-ребенку не под силу выстраивать «лучшие слова в лучшем порядке». Л. Лосев справедливо заметил, что проза представителей петроградской литературной школы (Шварца, Добычина, В. Андреева, Тынянова) оказывается сродни акмеистической поэзии по признаку внешней простоты и абсолютной точности слова и образа [34:367]. Думается, одной из точек соприкосновения Добычина и акмеистов как раз и является утверждение «интенсивной энергии слова» [4:492], понимаемого как «плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [34:II:176]. Именно в процессе поиска слова «происходит восстановление смысловой целостности мира и смысловой соотнесенности между миром и человеком» [39:279]. Однако, если акмеисты стремились осмыслить слово в культурном контексте, то Добычин воспринимал его прежде всего как функцию индивидуального сознания.

Разделяя с Мандельштамом «тоску по мировой культуре», Добычин явно полемизирует с ним, выстраивая собственную художественную реальность. Составляющими этой модели становятся не сами культурные реалии, а различные варианты их восприятия и мифологизации. На уровне авторского видения обнаруживается неожиданная закономерность: культура не может спасти быт, но спасает самое себя. Новый текст обязан своим появлением предшествующим текстам, которые, в свою очередь, именно в нем обретают новую жизнь. По отношению к повести Мандельштама (как и к прочим своим литературным прототипам) роман Добычина выступает как метатекст, оценивающий, синтезирующий и преодолевающий чужой художественный опыт.

Проза Добычина в контексте «петербургской поэтики»

Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и отдается в каждом слоге.

Б. Пастернак

Феномен «петербургской поэтики» (синонимы – «невская проза», «петербургская проза», «петербургская школа» и т.п.) в достаточной мере осознан критикой, литературоведением и самими писателями, но все еще должным образом не проанализирован. Это объясняется, прежде всего, расплывчатым и зачастую субъек-

тивным толкованием содержания самого понятия, а также произвольностью в выборе авторов. Суть данного явления определяется по-разному. Первооткрывателем этого литературного локуса выступил В. Вейдле, связавший начало петербургской поэтики с акмеизмом, но одновременно предостерегавший от их отождествления: «петербургская поэтика – это не акмеизм, не “Гиперборей”, не “Цех поэтов” и не “Бродячая собака”. Но все это <...> поэтику эту, хоть и не во всех разновидностях ее, утверждало, закрепляло и делало предметом выучки» [13:123]. Главной «петербургской» чертой критик считал «преобладание предметного значения слов <...> над обобщающим их смыслом» [13:115], сущность же акмеизма видел «в именовании вещей, в прикреплении слов к вещам» [13:114]. Отсюда выводились более частные особенности, например, склонность к поэтической портретности и картинности или заимствование «предметных слов» из будничного обихода. Современные исследователи акмеизма, впрочем, относятся к статье Вейдле довольно скептически, полагая, что критик неправомерно сузил критерий отбора и тем самым обрек себя и читателя считать «акмеистами», а равно и стихотворцами, исповедывающими «петербургскую поэтику», всех поэтов, которые испытывали повышенный интерес к предметным мотивам, к примеру, Вяч. Иванова или М. Цветаева [33].

Отдельные составляющие «петербургской поэтики» рассматривались в работах, посвященных изучению «петербургского текста» русской литературы, в особенности если речь шла о структурно-поэтических моделях его оформления [46]. Однако, в значительной степени пересекаясь с «петербургским текстом» (безусловными точками пересечения являются, к примеру, романы К. Вагинова и проза О. Мандельштама), «петербургская поэтика» им не исчерпывается. Единство петербургского текста определяется объектом описания (собственно Петербургом) и смысловой установкой: в нем «отражена квинтэссенция жизни в “лиминальном” состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению» [48:65]. Поэтому Петербург предстает и как объект, и как субъект этого текста [48:25]. Для петербургской же поэтики Петербург становится смысло- и структурообразующим прототипом, определяющим креативную направленность авторского сознания. Перефразируя мысль В. Топорова, можно сказать, что для петербургской поэтики Петербург всегда остается субъектом, но далеко не всегда – объектом.

Петербургская литературная школа традиционно осмысливалась как антитеза московской. Цепочка бинарных оппозиций выстраивалась достаточно легко, наслаиваясь на исконное противо-

стояние Москвы и Петербурга в русском культурном сознании (естественное/искусственное, свое/чужое, хаотическое/упорядоченное, душевное/бездушное и т. д.). Вопрос о петербургско-московских литературных различиях особенно актуализировался в первые десятилетия XX века [48:78–79]. Г. Адамович, объясняя подразделение «поэтической России» на Москву и Петербург, отмечал: «Петербургская поэзия, как известно, суше и строже. Московская шумливей и разухабистей» (Цит. по: [1:120]). Д. Святополк-Мирский противопоставлял «распущенности» Москвы «подтянутость», математичность и дисциплину петербургских поэтов [44:75]. Почти столетие спустя С. Аверинцев вновь подчеркнет, что «петербургская культура была уже давно ориентирована на дисциплину, на абсолютные мерилы», ища опору «в возможно большей твердости культурных парадигм» [1:120]. Здесь «важны правила игры – чем строже, чем труднее, тем лучше» [1:118].

Размышляя об особенностях петербургской литературы, И. Бродский, как, впрочем, и все петербуржцы, объяснял ее в первую очередь «духом места»: «если говорить о *genius loci* Петербурга, то он действительно сообщает литературе этого города некоторую “бледность лица” <...> На петербургской изящной словесности есть налет того сознания, что все это пишется с края света. Откуда-то от воды <...> Если можно говорить о каком-то пафосе, или тональности, или камертоне петербургской изящной словесности, так это – камертон отстранения» [15:288]. «Трезвость сознания и трезвость формы», составляющие, по мысли Бродского, основу «петербургского» культурного феномена, осмысливались поэтом как «идея – вызванная духом места, архитектурой места – идея порядка, сколько бы он ни был скомпрометирован. Это стремление к жанровому порядку, в противовес размыванию границ жанра, размыванию формы. Если угодно, это то, что греки называли “космос”, то есть порядок <...> Это идея о том, что порядок важнее, чем беспорядок, сколько бы последний ни был конгениален нашему ощущению мира» [15:292].

Бродский отметил важнейшее, с его точки зрения, воздействие петербургских урбанистических «декораций»: разомкнутость пейзажа порождает в человеческом сознании «представление о свободе. Личность в этом городе всегда будет стремиться куда-то в сторону, поскольку пространство, пред ней предстающее, не ограничено и не разграничено землей. Отсюда – мечта о неограниченной свободе. Вот почему я думаю, что в этом городе естественнее сказать всему существующему миропорядку – “нет”» [15:296]. Принадлежность писателя к петербургской литературе Бродский определял достаточно субъективно: относил к безуслов-

ным «петербуржцам» А. Блока, К. Вагинова, О. Манделъштама и В. Ходасевича, «в несколько меньшей степени» – Л. Добычина, «не увязывал» с идеей Петербурга обэриутов, отрицал А. Белого, ставил под сомнение В. Набокова и М. Зощенко.

Авторы тартусского сборника, посвященного проблемам семиотики Петербурга, убедительно продемонстрировали параллелизм визуального и словесного кодов в петербургском тексте [46:118–122]. В свою очередь, М. Виролайнен показала, что «попетербургски устроенный текст» повторяет на уровне поэтики «законы семантической организации городского духовного пространства». Суть петербургской словесности исследовательница обозначила как «стояние на границе», пограничное противостояние, «при котором между противоборствующими сторонами происходит деятельный обмен содержанием и энергией, и есть формула петербургской поэтики. Существенно, что граница проходит повсюду, она не разделяет некие эпически уравновешенные пространства, а повсеместно взрывает уравновешенность, и в то же время прочно сцепляет разделенные фрагменты духовного мира, не позволяя им уклониться от противостояния. И если принцип борения смыслов заложен петровским Петербургом, то прочность их сцепления, их неотступная спаянность заданы “ансамблевым” началом города, поскольку ансамбль, кроме всего прочего, не позволяет ни одному из фрагментов его пространства выпасть из целого и начать отдельное существование» [14].

Обратившись к новейшей фазе развития петербургской литературы, Г. Гордеева рассмотрела «ленинградскую школу» второй половины XX века как стилевую общность, которую характеризуют следующие признаки: игровое отношение к миру реальности и к миру слова; неприятие пафоса и напыщенности; ироническая интонация, обостренное чувство смешного; склонность к фантастике и абсурду, проступающим сквозь быт; введение поэзии в прозу; многовариантность как авторского присутствия в тексте, так и всей литературной деятельности. Обязательной приметой «ленинградской школы» исследовательница считала своего рода «идеализм» – «представление о личной ответственности за жизнь в ее целом» и «вера в не до конца земную суть человека» [19:235]. Отсюда – «обязательное присутствие – в стихе ли, в прозе ли – некой мерки, безусловной и неоспоримой ценности, задающей одновременно точку отсчета и масштаб. Мотив тяготения вверх, полета, неба – вытянутость по вертикали» [19:233]. При этом «уровень вкуса и меру достоинства» задает «весь уникальный облик ни на что не похожого на земле города» [19:237]. Статья Г. Гордеевой была написана в 1990 году, и перестроечная эйфория определила

оптимистический взгляд на предмет: «в литературе ленинградцев, в литературе, помнящей о постоянном присутствии в мире красоты и гармонии, мне легче увидеть следы надежды. Надежды на быточность идеала» [19:238].

Спустя десять лет А. Гольдштейн акцентировал трагическую сущность «петербургской прозы», используя метафорические уподобления: «это Эдипова словесность, воспевание сфинксов северной реки. Мелкие дождевые капельки, снежинки падают на холодный камень <...> Немое кино, меланхолия, книжность, Антигона в Египте. И что-то священное на ветру. Серая вода, поглотившая вопрос» [17:214]. На этом фоне и рассматривал критик «индивидуальный канон» Добычина: «задыхающаяся, сжатая, мучительная литература, близкая к молчанию <...> Сдержанный минималистский сгусток слов беды, как бы само бесслезно плачущее вещество <...> Пафос притягивает не надрывной восклицательной интонацией, его добиваются одержимостью, вложенной в поступок искусства, чистотой выполнения своей предназначенности» [17:219–220]. Точкой отсчета и центром притяжения для такого автора становится Ленинград – «мучительный город», «тоимый ясностью своего фатума» [17:221].

В самом деле, «столица Культуры Вечности», как определил Петербург Д. Святополк-Мирский [44:74], стала для Добычина и судьбоносной, и фатальной. Однажды прикоснувшись к петербургской культуре, провинциальный автор уже не мыслил своего существования вне ее ауры. «Петербургский компонент» явно (а чаще – неявно) присутствует в его творчестве. Единственный рассказ Добычина, связанный с Петербургом местом действия, – «Прощание» (ранний, неопубликованный вариант – «Тетка»). В совокупности разных редакций он включает почти все основные топосы петербургского текста. Послереволюционный Петербург предстает здесь пограничным пространством и в прямом смысле («Я нелегально перешла границу», – сообщает героиня [21:437]), и в метафорическом – как место встречи старого и нового («Арутян в наплечниках с отломанной короной ел <...> Сытые кронштадтцы хлопали друг друга по плечу»; «союз пищевиков прислал бумагу. Она была написана по новому правописанию, и все очень смеялись» [21:437, 440]). Обозначены топографические и архитектурные приметы Петербурга: мосты, набережные, дворцы и статуи, блестящий шпиль Петропавловской крепости, Черная речка, Нева, Адмиралтейство. Главный герой – бедный студент, снимающий невзрачную комнату в пригороде Петербурга («Кунст видел трещины на потолке» [21:47]). Его фамилия напоминает сразу о многом: об одной из питерских достопримечательностей

– кунсткамере, о нерусском происхождении Петрова града, именованного, как известно, Санкт-Петербургом, о его «искусстве» и «искусственности» (в переводе с немецкого *kunst* означает «искусство, художество»). Герой «где-то служит», как пушкинский Евгений, и мечтает не о любви – не до нее! – а о сытой жизни. Обыгрывается характерный для петербургской литературы мотив мечты и веры в чудо, по-добычински приземленный: «– Нам будет выдача <...>. – Красная икра и грушевый компот в жестянках!» [21:48]. Судьба смеется над героями, отнимая у них то небольшое, что уже получено: «пришел мужчина и созвал собрание: союз не допускает наградных. Постановили, что их нужно вычесть» [21:50].

Добычинский город, в полном соответствии с петербургским мифом, предстает как перверсный, перевернутый мир: «все вверх ногами» [21:436]. Камень как будто оживает, а живой человек мертвеет: «каменные старики стояли в рыжих нишах, разводя руками и выделывая па» [21:47], «Арутян сидел в буфете неподвижный, положив на стол подпленную голову. Он был похож на мертвого» [21:440]. Тень смерти постоянно осеняет город: «у вас такие ужасы: недавно я читала, что от голода распух один профессор и упала замертво писательница», «над душой стояли голодающие и лизали опорожненные миски» [21:436–437]. Город наводняют сумасшедшие и проститутки – постоянные персонажи петербургской литературы. Революция ассоциируется с морской стихией, вновь напоминающей о «Медном всаднике»: ее представляют моряки Кронштадтского училища, вошедшие в город как захватчики и вытеснившие студентов из здания Политехнического института: «Политехнический стоял запачканный, снег был загажен, моряки Кронштадтского училища расхаживали по дорожкам, точно у себя в Кронштадте» [21:436]. Так переосмысливает Добычин борьбу стихии и культуры, которая реализуется в петербургском мифе как победа воды над камнем (см.: [46:31–33]).

Упомянуто в рассказе и закатное солнце, узаконенное в петербургском мифе «косыми лучами» Достоевского: «на тощих березках <...> уже трепещут новорожденные зеленые листочки. Яркое предвечернее солнце льет косые свои лучи...» [22:XVIII:463]; «Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты <...> прорывался пук косых лучей и обливал меня светом» [22:XVIII:594]). Вместе с зелеными весенними листочками эти косые лучи становятся у Достоевского олицетворением природной гармонии, вечного торжества жизни, духовного очищения [31:20–25]. В то же время закатное солнце связывается с семантикой конца, напоминая о последнем дне человека и человечества. У Добычина предвечернее солнце просветляет и согревает мрачный город:

«Коричневые стены, освещенные с заката, казались теплыми» [21:438]. Ироническим «отсветом» солнечного света становится газета «Луч». В последней сцене солнце сменяется иным, зловещим светилом: «луна без блеска, красная, тяжеловесная, как мармеладный полумесяц, пробиралась над задворками» [21:50]. Сломанная ветка с зелеными листочками также символизирует крах надежд и безысходность. Тем самым подтверждается необходимость и неизбежность отъезда героя.

В «Тетке» намечен и мотив трагического предсказания, входящий к традиции петербургских видений и пророчеств. Не досмотренный до конца «интересный сон» инструктора Баумштейна предвещает не награду, как казалось герою, а возмездие, орудием которого становятся представители власти. Их появление, механичность движения ассоциируется с «тяжелозвонким скаканьем» медного всадника: «Человек в бушлате, маршируя, появился в комнате, два человека с ружьями стучали сапогами вслед за ним. – Баумштейн, – звучно вызвал он. – Идем. Вы арестованы за взятки» [21:440].

Северная столица у Добычина увиденна глазами не-петербуржца (Кунст «не всегда жил здесь»), и в этом просматривается не только автобиографический подтекст, но и значимое для петербургской мифологии «наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя» [48:37]. Этот внешний взгляд, взгляд зрителя («Кунст присел на лавочку и снисходительно смотрел» [21:436]), улавливает театральность, неестественность петербургской жизни (уже упомянутые каменные старики, выделяющиеся танцевальные па, Мирра Осиповна, которая «драпировалась и раздрапировывалась», Фрида, поющая перед форточкой). Появляются и другие зрители: «скромные девицы», прибывшие посмотреть на кронштадтских моряков, сумасшедшие, заслушавшиеся песней Фриды. Вторая редакция рассказа завершается прощанием с Петербургом: герой уезжает в сытую, как ему кажется, провинцию, оставляя обреченный город с его голодом и арестами.

В других рассказах писателя образ Петербурга как бы двоится, соединяя в себе возвышенно-идеальное и пошло-прозаическое, прошлое (Петербург) и нынешнее («красный Ленинград»). Идеальный Петербург возникает только в воспоминаниях и представлениях персонажей, снижаясь обывательским восприятием: «Культурная жизнь... – И ему приятно взгрустнулось, он замечтался над супом: играет музыкальный шкаф, студенты задумались и заедают пиво моченым горохом с солью... О, Петербург!» («Встречи с Лиз») [21:58].

Практически во всех произведениях Добычина, независимо от того, упомянут в них Петербург или нет, обнаруживаются элементы петербургского текста, правда, порой трансформированные до неузнаваемости. К примеру, центральный персонаж петербургской неомифологии серебряного века – Медный всадник – превращен в товарища Ленинградова на вороном коне, разоблачающего злодейку-интеллигентку Гадову («Ерыгин»). Притягательность водных и зеркальных мотивов, даже увлечение влажным «эль» можно истолковать как влияние Петербурга – его влажной атмосферы и водных зеркал. «Профиль смерти», столь явственный в добычинской прозе, также отчетлив в Петербурге – месте, которому, по древнему пророчеству, суждено «быть пусто». Впрочем, все «сопутствующие» смерти реалии – гроб, похороны, покойник, могила, кладбище и т.п. – в мире Добычина, как правило, не страшны и не фантастичны, поскольку лишены петербургских эсхатологических коннотаций.

Для персонажей Добычина идеальным городом непременно оказываются либо Петербург, либо Венеция («Встречи с Лиз», «Козлова», «Город Эн»), что вполне согласуется с традиционными для воспевавших северную столицу венецианско-петербургскими аналогиями [48:98–99].

В «Городе Эн» юного читателя «потрясают» Гоголь и Достоевский – авторы, сыгравшие первостепенную роль в формировании и литературной мифологии Петербурга, и петербургского текста. Одним из литературных прототипов «Города Эн» становится «Подросток» Достоевского – петербургский «роман воспитания», в котором есть и мечтатель, преисполненный тоски по идеалу, и «сон о золотом веке», и даже «дрезденская мадонна».

Город-мечта добычинского героя близок мифологизированному Петербургу своей иллюзорностью и театральностью (недаром мальчик стремится воплотить заветную мечту на сцене). Это тоже своего рода «Парадиз», отразивший детские представления о рае – «золотом веке» человеческих отношений. Показательна при этом литературная природа добычинского «Парадиза», поскольку для петербургского текста характерна принципиальная установка «на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии» и т.п. [48:35]. Вертикальная устремленность и героя-рассказчика добычинского романа, и организуемого его видением и воображением пространства также имеют явно «петербургское» происхождение. Шпиль – обязательная примета Северной Пальмиры – обнаруживается в облике идеального города. Отличительной особенностью художественного пространства в «Городе Эн» является его «просматриваемость», отвечающая петербургскому

«дальновидению» [48:38]. Увидеть что-либо герою может помешать близорукость или ночная темнота, но не особенности городской планировки.

Притяжение Добычина к петербургской поэтике не в последнюю очередь связано с такими характеристиками Петербурга, как пограничность и провинциальность. «Пограничность» Петербурга, как уже отмечалось, имеет не только буквальный, но и метафизический смысл: это граница между старым и новым, между природой и культурой (город выстроен вопреки традициям и стихиям). Важно, что борьба противоположностей не приводит к победе одной из противоборствующих сторон, они остаются «в пограничном противостоянии, в котором ни одна из сторон не может окончательно утвердиться в своей самотождественности» [14].

Послереволюционная действительность предстает в рассказах Добычина как особое пограничное пространство. Все материальные и духовные реалии здесь оказываются под угрозой вытеснения или переосмысления, балансируют на границе своего существования. Основные оппозиции «Города Эн» – свое/чужое, я/другой, детское/взрослое, мужское/женское, жизнь/книга, центр/периферия – также находятся в состоянии пограничья. Один член оппозиции нуждается в другом для самоопределения, они не могут обрести самотождественность вне зоны конфликта. Так маленький герой постоянно «соскальзывает» на взрослую точку зрения, пока не осознает ее как чужую; отождествляет книгу с жизнью, пока не поймет утопичность своей книжной мечты и т.д.

В «Городе Эн» Добычин акцентирует то противопоставление «природы» и «культуры», которое является важным конструктивным моментом и петербургского мифа, и петербургского типа мироощущения. Природа и культура противостоят друг другу и в то же время сопологаются. Природа тяготеет к разомкнутости, открытости, простору: «Река текла широко»; «Из окон нам была видна река с паромом и местечко за рекой» [21:125]; «на глазах у меня расплзлись облака и открылось темное небо со звездами» [21:150]. Культура (у Добычина это, скорее, цивилизация) чаще предполагает огражденность, замкнутость: «был скверик, огороженный цепями»; «мне не велено было ходить за ворота, и я не стремился туда»; «затворив за собой створки двери, она повернулась к ним и приложила к ним руки»; «дверь завизжала и громко захлопнулась» [21:122, 142, 155, 163]. Вместе с тем наблюдается и тенденция к разомкнутости: «отдернулись занавесы, закрывавшие входы в зрительный зал»; «подрядчик пошел перед нами, открывая нам двери» [21:155, 159]. Отсюда такая частотность мотива окна, размыкающего границу между природным и рукотворным:

«Солнце освещало сад. Окно было открыто»; «В особенности нам понравилась ванная комната с окнами в куполе» [21:127, 159].

Культура и природа противопоставляются и по признакам шумный/тихий. Культура не просто шумна, но порой оглушительна: «Телеги грохотали. Разговаривая, мы должны были кричать, чтобы понять друг друга», «Колокола затрезвонили», «застреляли из пушек», «опять загрохотали дрожки», «гремя пролетками, подкатывали гости», «Загремев, мы поскакали по булыжникам», «разъездные кухни дребезжали», «оркестр, приближаясь, играл марши», «в мастерских загудели гудки», «молодецкие вальсы гремели» [21:113, 116, 118, 120, 121, 123, 124, 128, 135]. Природный мир, за редкими исключениями, наполнен либо тишиной, либо негромкими звуками: «Снег лег на булыжники. Сделалось тихо»; «Я притих возле печки и слышал, как сыплется хвоя», «брызнул дождь и застучал по лопухам», «в палисаднике уже щелкали, лопаясь, стручья акаций», «бесшумные молнии вспыхивали». Движение вверх и выход в мир природы связаны с затиханием звуков: «пролетка поднялась на дамбу и загрохотала тише», «на мостах колеса переставали громыхать. Внезапно становилось тихо, и копыта щелкали», «позвонили негромко на колокольне на площади... Распростившись с гостями, я слушал с крыльца, как шуршали по песку их шаги» [21:115, 117, 121, 122, 124, 140, 147, 174].

Культура нередко уничтожает природу: «Лес, который начинался за Вилейской улицей, огородили. Это было близко от нас, и нам было слышно, как с утра до вечера стучат в нем топоры. Маман узнала от кого-то, что там будет выставка» [21:132]. Описание выставки явно дискредитирует достижения цивилизации: «Мы осмотрели скот, мешки с мукой и птицу, экспонаты графа Плятер-Зиберга и экспонаты графини Анны Броэль-Плятер, завернули в павильон с религиозными предметами» [21:132]. Однако намечившееся противопоставление тут же снимается: герои умиротворенно созерцают «пруд с фонтанчиком и ивой». Такое сочетание-уравнивание-взаимоуподобление рукотворного и природного является характерной особенностью добычинского мирообраза, в котором природное нередко оказывается вторичным: «Утро было солнечное, с маленькими облачками, как на той открытке с зайчиком»; «Жаворонки пели. Впереди был виден лес, воинственная музыка неслась оттуда»; «На небе, как на потолке в соборе, были облачка и звезды» [21:123,130] и т.д. Отсюда вытекает двойственное отношение как к природе, так и к культуре. В этом плане ближе других «петербургских» авторов к Добычину оказывается, пожалуй, К. Вагинов, с его романами о закате культуры.

В условиях культурного упадка и девальвации культурных ценностей изменяются сущность и значение артефактов. В романах Вагинова произведения искусства утрачивают свою художественную значимость и включаются в бытовой вещный ряд: «Он вставал, застегивал желтый китайский халат, купленный на барахолке, наливал в стакан холодного черного чаю, размешивал оловянной ложечкой, доставал с полки томик Парни и начинал сливать его с Пушкиным»; «Пахло малиновым вареньем. На окнах висели кисейные занавески. На подоконнике зеленела девичья краса. На стенах были развешаны портреты французских поэтов, приколоты гравюры, изображавшие Манон Леско, Офелию, блудного сына» («Козлиная песнь») [12:20, 57]. Аналогичный прием использует Добычин: «Против лестницы были часы. По бокам их висели картины: “Крещение Киева” и “Чудо при крушении в Борках”. Под часами был бак красной меди и кружка на железной цепи»; «Над дверью аптеки <...> сидела на деревянном балконе аптекарша с сыном. Они пили кофе. На горке за садом аптеки был виден костел. Вдоль карниза его были расставлены статуи расхляпотавшихся старцев и скромных девиц» [21:133, 159]. Ценность картины или книги определяется субъективным отношением героя: «В столовой у А. Л. я заметил картинку, которая показалась мне очень приятной. На ней была нарисована “Тайная вечеря”. <...> Я вспомнил картины, которые видел в Москве в галерее, и Сержа, восхитившегося Иоанном IV, который над трупом убитого сына выкатывает невероятно глаза» [21:169].

Предметы культуры заслоняются и вытесняются бытовыми вещами, чьи имена хаотично теснятся в сознании героя: брошь «собрание любви», кушак с пряжкой «лира», шляпа «амазонка», браслет «цепь», барельеф «сова», спички «Закс» и т.п. Этот «вещный хаос» является одной из характерных особенностей петербургского текста. Вещи и слова, их обозначающие, «выходят из первоначальных своих границ, <...> обнаруживают тенденции к гипертрофированию, “дурному повторению”, хождению по кругу, к чрезмерной детализации, в результате чего они теряют свою разумную определенность, сужают возможность быть понятыми и использованными человеком», способствуя возрастанию энтропии и абсурдности мира [48:63].

Добычин занимает позицию отстранения и остранения по отношению ко всему поэтическому и метафизическому – двум важнейшим составляющим литературного влияния Петербурга на русскую словесность. Эпитет «поэтический» используется писателем только в ироническом контексте: «Фрида, поэтическая, распустила волосы, открыла в коридоре форточку и пела. Сумасшедшие,

заслушавшись, стояли перед палисадником»; « – Прощайте, – высунулась Фрида из окна. – Прощайте. – Поэтическая, в одеяле и чепце, она махала голыми руками» («Прощание») [21:49-50]. Однако противостояние проза/поэзия, как и другие добычинские оппозиции, не является абсолютным. Поэзия оборачивается прозой, но и проза, в свою очередь, просвечивает поэзией: так рассказчик «Города Эн» смотрит на вывеску с прачкой, за спиной которой в окне видно небо, и вспоминает такое же окно в «Тайной вечере». Эта закономерность проявляется и в формальной организации текста: естественно было бы предположить, что в поэтическую форму облечены лирически, эмоционально значимые фрагменты, однако ритмико-фонетическая упорядоченность присуща и явно «сниженным», прозаизированным описаниям. Заметим, что для петербургской поэтики в целом движение в сторону прозаизации слова нередко оказывалось движением в сторону поэзии (лучшее подтверждение тому – творчество И. Бродского).

Исходным материалом и содержанием петербургской литературы критики единодушно считают «интуицию о неполноте земного человеческого бытия. Жизнь петербургским художником всегда ставится под сомнение, но по своеобразной причине – она испытывается мечтой, подзревается в сокрытии чуда» [3]. В этом плане герой-рассказчик «Города Эн» оказывается сродни петербургскому художнику, который «никогда не остерегается слишком земного, “слишком человеческого” – в них он ищет и находит отражение небесного и внечеловеческого. Его “отрицательное знание” переплавляется в “положительное” – о “мирах иных»» [3]. Именно от этих «иных миров» ждут помощи и стойкая в вере Козлова, и поднаторевший в хиромантии Петров, и маленький рассказчик «Города Эн».

В сознании добычинского героя «земное» не случайно притягивает к себе «небесное». Петербургских литераторов разных поколений – от А. Блока и К. Вагинова до А. Битова и Д. Бобышева – как раз и отличает способность увидеть отблеск неизбывных ценностей, свет, который «и во тьме светит». По отношению к этому небесному свету остальной мир представляет собой периферию, провинцию: «Любая земная столица для петербуржца – кладезь метафор захолустья и праха. Небесный Иерусалим может просквозить на последней из свалок» [3].

Москва и Петербург изначально противостояли друг другу как центр и периферия. В одном из писем 1911 года А. Блок выразил суть петербургского мироощущения, сказав: «Петербург – глухая провинция, а глухая провинция – “страшный мир»» [11:196]. Такого рода «провинциальность» переживается «не как перифе-

рийность нашего личного положения в мире, но как сокровенная тайна существования» [3]. Именно поэтому «в региональной обособленности петербуржцы видели знак избранности, а не знак отсталости» [3]. В случае Добычина сходное умонастроение сказывалось и в писательских амбициях «Маленького Сочинителя» (так удачно перефразировал добычинские самоименования А. Арьев), и в его внимании к провинциальному захолустью (как географическому, так и духовному), которое оказалось вечной моделью бытия.

Петербургский «маленький человек» – мечтатель. Его мечты о счастье, порой наивные и даже пошлые, оказываются несбыточными, трагически обреченными, и тогда в низком герое проступает высокое (впервые это показал Пушкин в «Медном всаднике»). Обманчивый, «провинциально-провиденциальный» [3], «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» [22:IV:455] – эти характеристики Петербурга вполне могут быть отнесены к добычинскому городу Эн в обеих его ипостасях – идеальной и реальной. Герой Добычина – тоже мечтатель, причем мечтатель петербургского склада. В петербургском типе культуры соединилось несоединимое: утопическая надежда создания «парадиза над бездной» и инстинктивная жажда «стать твердой стопой на твердое основание» [3]. Но ведь жажда укорененности, мечта о независимом частном существовании – именно то, на что по-детски простоудушно уповает подросший герой в финале добычинского романа.

В 1960-е годы А. Битов, открывая новую страницу в истории петербургской прозы, писал в повести «Сад»: «“Господи! Какие мы все маленькие!” – воскликнул странный автор. “Это так! Это так!” – радовался Алексей» [9:297]. «Маленький человек» в его петербургской версии предстает в экзистенциальном, а не социальном статусе: «человек как таковой – он и есть прежде всего “маленький человек”» [2:124]. Этот статус в полной мере запечатлен в прозе Добычина, не случайно два ранних текста Битова повторяют названия добычинских рассказов: «Сад» и «Чай». Тексты-«двойчатки» двух авторов роднит не сюжетное сходство или реминисцентные переключки, но общая концепция художественной реальности, значимость слова и обволакивающая музыка петербургской прозы. Ад и рай в мире и душе человека обнаруживаются на узком пяточке повседневного обиталища, в самых прозаических ситуациях, мелких будничных коллизиях. Сделав «Пушкинским домом» всю русскую классику, Битов вновь ненавязчиво следовал Добычину и всей питерской прозе конца 20-х – начала 30-х годов, полагая, что эти писатели «гораздо более наследуют классическую русскую культуру, нежели начинают

какой бы то ни было модернизм, абсурдизм и т.п.» [8:26]. Такое утверждение может показаться несколько неожиданным, ведь речь идет не только о Добычине, но и о Вагинове, Хармсе, Зощенко. Все станет на свои места, если под «классической русской культурой» понимать прежде всего ее петербургский «извод». Недаром в романе Битова еще одним аналогом Пушкинского дома становится Петербург, но «не город Петра и Пушкина, а город Евгения и Акакия Акакиевича» [10:315], – то есть в конечном счете тот же город, который так или иначе «отдается» почти в каждом добычинском тексте.

4. «Наследника нам не оставит он», или Эхо добычинской прозы

В воспоминаниях о Добычине В. Каверин утверждал, что «в литературе тех лет его место – пусть небольшое – считалось особенным, отдельным. <...> У него не было ни соседей, ни учителей, ни учеников» [19:18]. Другие собратья-писатели литературные связи, напротив, ощущали, вводя «уездного сочинителя» сразу в европейский контекст. Позднейшие исследования убедительно показали, что и соседи, и учителя у Добычина, безусловно, были. Сложнее обстоит дело с учениками. Творчество писателя неоднократно рассматривалось как звено той или иной традиции, будь то возрожденная в 1960-е годы метризованная проза [19:153], неугасаемый «Лизин» текст русской литературы [4:77–111] или феномен «петербургской поэтики» [7:214–221]. Однако прямых наследников как-то не находилось. И все же для литературного процесса рубежа XX–XXI веков «явление» Добычина не прошло бесследно. Более того, прочно забытый автор оказался ближе литературным исканиям нынешней эпохи, чем другие возвращенные художники, скажем, А. Платонов. Проза Добычина становится своеобразным эталоном: во-первых, минимализма, предельной лапидарности стиля; во-вторых, отстраненно-объективной манеры письма и своеобразного иронического пессимизма; в-третьих, виртуозной формальной (прежде всего ритмической) организации, смысловой плотности и некой «зашифрованности» текста, в котором «каждое слово поставлено не случайно» [19:175]. В прозе Добычина «словоцентризм» оказывается доведен практически до абсолюта, недаром автор и измерял ее пословно. В этой прозе одинаково важно, «о чем», и «как» сказано, и только уловив это «как», читатель понимает, «что» же хотел выразить автор. Именно эти тенденции развивают писатели, чьи литературные имена могут быть соотношены с опытом или репутацией Добычина.

Имя первое: Анатолий Гаврилов.

Не только творчество, но и некоторые подробности биографии владимирского прозаика А. Гаврилова вызывают отчетливые «добычинские» ассоциации. К счастью, судьба этого писателя складывается не так драматично, как у его предшественника. Гаврилов родился в 1946 году в провинции, в Мариуполе. Мать умерла, когда ему было четыре года, и мальчика воспитывали родители отца. После окончания школы-интерната работал на металлургическом заводе. Во время службы в армии познакомился с московским композитором Сергеем Беринским, оказавшим на него большое влияние и подтолкнувшим на писательскую стезю: «Я хотел продолжать с ним дружить. Но он ответил, что просто так я ему не интересен, а интересен как гипотетический писатель» [17]. С 1973 по 1979 заочно учился в Литературном институте, подарившем ему общение с любимым городом: «В течение шести лет я имел счастье посещать Москву, я всегда был влюблен в нее, мечтал жить в ней, и до сих пор мечта моя еще не угасла» [17]. В 1984 году переехал во Владимир, где стал служить почтальоном – разносчиком телеграмм. Печататься начал поздно – первая журнальная публикация появилась в 1989 году, когда автору было уже за сорок. Провинцию не слишком жаловал: «по-обывательски жить там нормально, но творчески – скучно» [17]. Писал и печатал мало, переиздавая в новых книжках значительную часть старых текстов. Первый сборник, вышедший в 1990 году, включал пятнадцать рассказов и «маленькую повесть», давшую ему название – «В преддверии новой жизни». Второй и третий сборники имели вполне «добычинские» заглавия – «Старуха и дурачок» (1992) и «К приезду Н.» (1997). Затем появилось собрание сочинений в одном томе, не без иронии названное «Весь Гаврилов» и занимающее чуть более двухсот страниц печатного текста. Кроме произведений малой формы – «рассказов и рассказиков» [14:217] – перу этого провинциального сочинителя принадлежат две повести и пьеса в двух действиях по мотивам дневников Венедикта Ерофеева. Произведения Гаврилова переводились и издавались в Германии, Италии, Финляндии, Англии, США, Испании, но в России ему пока что суждена в основном «внутрицеховая известность» [18:105].

Аннотация первого сборника рассказов Гаврилова, опубликованного в издательстве «Московский рабочий», вряд ли была написана лично автором. Дух советской редактурности сквозил в каждой строчке этой краткой преамбулы: «Персонажи рассказов автора

живут безрадостно, сознание этих людей осколочно и тупиково, мечты тщеславны, сны и грезы эйфоричны. А. Гаврилов не просто исследует характеры и судьбы, но с иронией и сарказмом обнажает всю тщетность мещанско-обывательского мировоззрения» [5:2]. Этот пассаж удивительно напоминает отзывы перестроечной критики на рассказы Добычина и столь же мало соответствует подлинной сущности описываемых текстов.

Гораздо точнее уловил специфику гавриловской прозы В. Потапов, автор единственной рецензии на сборник «В преддверии новой жизни», появившейся в центральной прессе («Новый мир». 1991. № 7). Критик отметил предельный лаконизм, «некую художественную аскезу», «не выдающий авторских эмоций взгляд» и «верность неудачливым, безрадостным героям» [20:264–265], решительно отнеся творения Гаврилова к «другой», то есть нетрадиционной прозе. Было найдено удачное определение гавриловских новаций: «географический фатализм, безвыездность, безвыходность. Персонажи рассказов <...> периферийные, а по сути – о б о ч и н н ы е жители» [20:265]. При этом прозвучало и имя Добычина: «проза становится рубленой, синтаксически монотонной, подчас бедновато-куцей, но и приобретает упругость, “энергию сжатия”». Добычинский вариант» [20:264–265]. В рецензии подчеркивалось, что открытия своего предшественника Гаврилов повторял самостоятельно. В самом деле, «забытая книга» Добычина была переиздана в том же 1989 году, когда Гаврилов выпустил в свет свой дебютный сборник, и на первые рассказы владимирского почтальона повлиять могли разве что два-три опубликованных в периодике добычинских текста.

Не обошлись без упоминаний о Добычине и другие рецензенты. А. Василевский, характеризуя очередной сборник Гаврилова, заявил, что «сравнение с Добычиным тут неизбежно» [2:231], и тут же противопоставил младшего собрата почти классику: «даже у Добычина кроме ма-а-леньких рассказов есть свой ма-а-ленький, но – роман. А у Гаврилова нет и не предвидится» [2:231]. А. Немзер, отыскивая аналогии для того же сборника «К приезду Н.», руководствовался несколько парадоксальной логикой: «Гаврилов может удивить своим несходством с <...> нормой, с традицией. Ни на кого не похож. Разве что на Добычина, который и сам был ни на кого не похож» [18:105].

Косвенным подтверждением близости двух «ни на кого не похожих» авторов становятся критические упреки в их адрес. Прижизненным критикам Добычина не хватало в его прозе светлых «перспектив» (по поводу чего сам автор не раз иронизировал) и большой формы. Современники Гаврилова также хотели бы

увидеть в его творчестве пресловутый «свет в конце туннеля» («Все же писатель не вправе оставлять нас хотя бы без далекого огонька надежды» [20:266]) и «размах» повествовательного пространства («Все лишнее, необязательное отсечено беспощадно, настолько беспощадно, что наводит на мысль не о светлой аскезе, а о мрачном садизме <...> Попраны имманентные законы художественного повествования, попораны мастерски и неизвестно зачем <...> Катарсису в рассказах Гаврилова буквально нет места. Мораль: в прозе “лишнее” – обязательно, “необязательное” – необходимо» [2:231]).

Анализировать прозу Гаврилова трудно: в своем немногословии она слишком самодостаточна, говорит «сама за себя». Быть может, поэтому и ее литературные уподобления, во-первых, редки, во-вторых, не конкретизированы. Попробуем рассмотреть эту прозу сквозь призму добычинского творчества.

Уже формальные признаки гавриловского текста заставляют вспомнить о Добычине: короткие абзацы в одну – две строки, мало связанные между собой; простой синтаксис, тяготеющий к назывным и безличным предложениям; отсутствие тропов, фрагментарность, ритмичность и повторяемость. Общими оказываются и творческие приемы, и элементы поэтики: работа на знакомом материале, по личным впечатлениям, от которых остается лишь внешняя оболочка, узнаваемые детали, внешняя фактографичность; внимание к бытовому, периферийным мелочам, разрушение общепринятой иерархии предметов и событий; мнимая «антисоветскость», которая оборачивается универсальным скепсисом; способность сделать экзистенциальную драму из бытового эпизода; авторское самоустранение, преобладание видения героя; неявная, но интенсивная интертекстуальность – перечень соответствий получается достаточно впечатляющим.

Типы героев и сюжетные коллизии рассказов Гаврилова также близки к добычинским: маленький человек, рядовой обыватель испытывает неосознанное чувство неудовлетворенности, и это проявляется в тоске по иной жизни, иным отношениям, в неожиданных желаниях и стремлениях, которые, однако, никогда не реализуются: «Мы будем офицерами, артистами, художниками, юристами и т.д.» [6:121]. Герои мечтают познакомиться с Майей Плисецкой, разработать юридические законы для космического пространства или облагородить мелкую и мазутную речку Пиявку – родственницу добычинской Елдыжки («Я сделаю Пиявку чистой, глубокой, полноводной. Я одену ее в гранит и мрамор. Я соединю ее с крупнейшими портами страны и мира» [6:62]). Квинтэссенция гавриловского мира – заводской поселок, где

даже чистая, ухоженная улица чаще всего заканчивается свалкой мусора, а рай представляется в виде цветущего оврага. География безотраднa: «Справа – террикон отработанной шахты, слева – кладбище, внизу – какой-то отстойник, на горизонте – трубы, конусы и пирамиды металлургического комбината» [6:133]. Сразу же припоминается топография добычинского провинциального городка: «Сзади было кладбище, справа – исправдом, впереди – казармы» [12:82].

Гавриловский мир – безысходная, «окончательная» провинция, своеобразный «остров невезения», где прогресс навсегда подменен регрессом и каждое действие заведомо обречено на поражение. Этот мир не изменился с добычинских времен, в нем убоги не только люди, но даже небесные светила. Приведем наиболее выразительные примеры «параллельных мест».

У Добычина:

«Несло гарью. Сор шуршал по булыжникам. <...> Воняло табачищем и кислятиной», «Базар был большой. Стояла вонища...», «Оседала поднятая за день пыль. Торчали обломки деревьев, посаженных в “день леса”». Тянуло дохлятиной», «Ломились в лавки. Несло постным. Гора на другом берегу была бурая, а зимой – грязно-белая...», «Из-за крыш вылезла луна – красная, тусклая, кривая», «Подымалась пыль и затемняла солнце. Тусклое, оно спускалось к кепке памятника», «Солнце грело затылок <...> Блестя трубами, играли похоронный марш. Несли венки сосновых ветвей и черные флаги», «Империалистические хищники, терзающие Китай! Прочь грязнокровые руки от великого угнетенного народа!», «В сегодняшней газете были напечатаны ее стихи: гудками встречен день. Трудящиеся» [12:65, 68, 54, 78, 71, 95, 64, 72, 94].

У Гаврилова:

«В железнодорожном магазине что-то дают. Очередь, шум... На берегу сыро и грязно», «Проведен субботник по очистке города от грязи», «Жара, пыль, мухи. Закат солнца за бройлерной фабрикой», «Ночь была теплая, лунная, пахло фиалками и уборными», «Вверху, зажатая трубами, висит багровая луна, в тусклой яме мелькают фигурки рабочих», «В воздухе блестела паутина... Вынесли гроб, понесли. Кладбище было близко», «Позор американским агрессорам!», «Стихотворение поэта Ж. в нашей местной газете, посвященное новому рекорду сталевара Г.» [6:5, 14, 65, 91, 114, 123, 68, 72]. Провинциальное запустение уравнивает любые противоположности: «Церковь и памятник Ленину заросли лопухами» [6:35].

Персонажи фона, толпы – основное население этого мира – у Добычина и Гаврилова одни и те же: старухи, инвалиды, солдаты, рабочие, милиционеры, продавщицы, учительницы, телеграфистки, железнодорожники. В центре внимания Гаврилова – типичный добычинский неудачник, несбывшийся герой, потомок чеховских «не-

дотеп» (автор скажет о нем жестче: «недоносок»). Даже при внешней включенности в семью или в социум, он на самом деле одинок, не понят и предоставлен самому себе: «Чужой я здесь, посторонний. Но и в столице я уже чужой, посторонний. Все куда-то разбрелись, разбежались. Никому я не нужен, никто не напишет, не придет» [6:32] («Зимний пейзаж»). В предшественниках у гавриловского героя оказываются «Посторонний» А. Камю и безымянный рассказчик «Города Эн», которому никто не пишет. Персонаж Гаврилова не желает вписываться в социальную структуру, отказывается от своего места в ней: «Не хочется быть ни с теми, ни с этими» [6:25]. Герой Добычина общественной иерархией также пренебрегает: «Мне еще раз пришлось выступать на подмогках <...>. Я прочел стишки скверно, чтобы заместительница председателя братства разочаровалась...» [12:182]. Однако человеку необходим человек, и персонажи обоих авторов ведут «подспудный поиск СТАРШЕГО БРАТА, патрона» [14:219], неизменно заканчивающийся неудачей.

Робкая попытка обрести самотождественность в своем, отдельно взятом мире – создание «личного» альбома, куда можно «переселить» собственные фотографии («Альбом»). Символическим обозначением иной жизни, мечты, всего прекрасного и возвышенного становится роза – устойчивый лейтмотив гавриловского творчества, вновь заставляющий вспомнить о Добычине (повторяется не только упоминание о цветке, но и женское имя Роза – узнаваемые реалии добычинского мира). Эта роза либо унижена, либо недосыгаема: «Однажды я нашел очень красивый шлаковый камень <...> и стал думать: что из этого можно сделать? После долгих размышлений я решил вырезать из этого камня розу... Резал розу, а получилась мартеновская печь...» [6:41–42] («Но где же розы?»). Еще одна знакомая «героиня» – коза – увидена глазами добычинско-зоценковского сентиментального героя: «за забором стоял старый, сухой сад, и там были козы, и одна из них просунула в щель к нам свою морду, и он подал ей кусок хлеба и сказал, что глаза у нее очень красивые» [6:36].

Персонажи Добычина и Гаврилова мыслят и говорят штампами, но в их косноязычии прорывается все та же неизбывная тоска по лучшему и прекрасному, все то же стремление ввысь: «С вершины холма открывается золотая подкова огней. Они мигают, удаляются, приближаются, гаснут, сливаются с весенними огнями неба...» [6:6] («И восходит солнце»). Тут не обойтись без поэзии, хотя обращение к Пушкину становится очередным знаком банальности: «Мороз и солнце» («Записки доставщика телеграмм»). Последние – предсмертные – стихи влюбленного мальчика звучат так: «Уж вянут

розы, // Предвидя скорые морозы...» [6:124] («У-у-у»). Пушкинское «присутствие» в мире Добычина также обнажает очередные штампы обывательского мышления, опошляющего, снижающего, обытовляющего классика, адаптирующего его к своему уровню:

ветер воеет, дождь идет,
Пушкин бабу в лес ведет [12:72] («Конопатчикова»).

Схематизм добычинского героя Гаврилов доводит до логического предела: его персонажи зачастую не имеют ни имени, ни портретных характеристик, они статичны, лишены характера и биографии. Физическое несовершенство нарастает и умножается: «У четырнадцатилетнего сына телеграфистки дискенезия, дистрофия, сколиоз, близорукость» [6:112]. В ущербном теле – ущербный дух: персонажам недоступны не только высокие материи, но даже примитивная коммуникация; их общение чревато конфликтами, драками, скандалами, убийствами. У Добычина присутствуют «коллективные» персонажи, пародийные варианты массового героя литературы 1920–30-х годов: «дефективные» и пионеры, не знающие конфликтов и противоречий. Идеальным вариантом коллективного сосуществования в мире Гаврилова становится общепитие глухонемых: «всегда все понятно, улыбки, никаких вопросов и претензий» [6:13]. Добычинские «удвоенные» и «утроенные» персонажи, сигнализирующие о повторяемости, отражаемости мира, у Гаврилова преобразуются в административно-производственное трио, единое в трех лицах: «Они всегда вместе, всегда втроем: на работе, на собраниях, на демонстрациях, на свадьбах, на похоронах, на рыбалке и т.д. – Что-то задождило, – говорит начальник. – Задождило, – говорит парторг. – Задождило, – говорит профорг» [6:89].

В изображении «провинциальной экзистенции» писатели проявляют не только черты сходства, но и отличия. Минимализм Добычина распространяется и на сферу эмоций, как авторских, так и геройных. Гаврилов эмоциональность и экспрессию не исключает, более того, он часто нагнетает тягостную атмосферу, загружая повествование натуралистическими подробностями.

У Добычина абсурд и мифологизм оказываются неявными, приглушенными, имманентными бытовой повседневности. В рассказе «Дориан Грей» красный цвет вишневого наливки обнаруживает свои мифологические обертоны только в результате монтажного сближения: описанию уставленного бутылками подоконника предшествует фраза «За что умер Христос?». Строчкой раньше зарисовку провинциального быта пререзает абсурдистская реплика: «Сорокина встала и, оглядываясь, медленно пошла.

– Вы не Василий Логгинович? – прислонясь к воротам, тихо спросил пьяный» [12:79].

Гаврилов открыто вписывает в бытовой антураж притчу, параболу, гротеск: человек вырезает из шлакового камня розу, а у него выходят «то прокатные станы, то градирни, то вагонетки и шлаковозы...» [6:42]. Элемент явного абсурда – неотъемлемая принадлежность гавриловской прозы. Таково, например, финальное исчезновение героя рассказа «Кармен-сюита», зачехленного от любви к недостижимой Майе Плисецкой: «А в конце марта вместе с последними глыбами льда и снега его вывезли за город, и больше его никто не видел» [6:80]. В рассказе «На прополке» горожан, приехавших в подшефный колхоз, встречают однобокий тополь, однорукый колхозник, одноглазый председатель, одноногий водовоз на одноухой лошади, материализующие «инвалидность» колхозной жизни.

«Глухая провинция» у Гаврилова становится совсем по-блоковски «страшным миром». Суть гавриловского бытия – безысходность и неизменность, и это заставляет героев искать укрытия хотя бы в виде натянутого на голову одеяла («Чемоданчик»). «Недоноски» Гаврилова все во власти страха – перед жестокостью, перед насилием, перед абсурдом мира. Неведом им лишь страх небытия.

В мире разрушенных ценностей и смещенных иерархий смерть становится одной из бытовых примет, она множится куда активнее, чем жизнь, иногда заслоняя ее. Пятиклассник, мечтающий стать юристом, устраивает воображаемые судебные процессы над всевозможными преступниками: «Одних я оправдывал, других приговаривал к различным мерам наказания, а наиболее тяжелых выводил за уборную, где и расстреливал. За день иногда набегало так много расстрелов, что ночью было страшно выйти по нужде» [6:56]. Умершие упоминаются почти как деталь интерьера: «Покойников подолгу держат дома: то родственников ждут, то очередь на гробы и могилы» [6:107]. Грань между мертвым и живым стирается: «Телеграмма: “Ваш муж скончался. Заберите. Врач Иванов”. Дверь открыла женщина в черной косынке, приняла телеграмму, расписалась и сказала, указав на стол с гробом: – А он уже дома!» [6:108].

Если для персонажей Добычина смерть была разнообразящим жизнь событием, то обыватели Гаврилова вообще не выделяют ее из повседневного ряда, хотя не преминут извлечь из нее практическую пользу. Смертью, к примеру, можно спекулировать: «Молодой телеграфистке хочется гулять, и она каждый раз сочиняет: то бабушка умерла, то дедушка. Уже всех перехоронила, ее ули-

чают, прорабатывают на собрании» [6:109]. Только настойчивый авторский повтор выявляет трагический подтекст фразы «Убит в Афганистане». В то же время пропажа, а тем более смерть курицы воспринимаются поистине драматически («В преддверии новой жизни», «Курица»).

Как и Добычин, Гаврилов не сатирик и не антисоветский писатель, хотя авторская ирония никогда не покидает его повествование. У добычинского «наследника» эта ирония также приобретает онтологический характер. Вот один из примеров «субстанционального комизма» [14:217], отражающего «изначальную странность» самой жизни: «Телеграмма в горплодоовощторг: “Имеем возможность продать капусту соленую, арбузы соленые, кабачки соленые, помидоры соленые, огурцы соленые. Начальник Петровского ОРСа Н. Солёный”» [6:113].

В унисон Добычину Гаврилов отторгает брутальную мужественность и самоуверенную жизненную активность, «вгрызание» в жизнь, подчинение общепринятой иерархии, любые проявления автоматизма в армейской, производственной и семейной сферах. В ряду гавриловских героев выделяется автобиографический персонаж – доставщик телеграмм, явно наделенный даром слова и знающий его подлинную цену («Записки доставщика телеграмм»). Как рассказчик в «Городе Эн», доставщик, не переступивший границу добра и зла, объединяет разрозненные фрагменты бытия интуитивным нравственным чувством: «Доставщик подавляет искушение носить с собой какое-нибудь холодное оружие: лучше быть убитым, чем убить» [6:107].

Характерной чертой Добычина-художника является идущая от классической традиции целомудренность текста, избегающего эпатажа, смакования насилия, секса, физиологических отправления. Исключением становятся поздние произведения: «Дикие» и «Шуркина родня», которым присущи гротеск, явный абсурдизм, натуралистичность в изображении низменных сторон жизни, насилия и т. п. Именно эти особенности определяют важные аспекты гавриловского мирообраза. Гаврилов в значительной степени ориентирован на деконструкцию, демифологизацию опорных концептов советской эпохи и потому не ограничивает себя в выборе средств (Н. Лейдерман и М. Липовецкий относят его творчество к трансформированной версии концептуализма [15:12]). Столкновение «языков» становится конструктивным приемом: «Что вам нужно, товарищи? Вам хочется колбасы – пожалуйста, она у нас есть! Вам хочется культуры? Идите в библиотеки, в кинотеатры, в клубы!... Вам не нравятся недостатки? Боритесь! Вам хочется в другие города и страны?.. – Мне ничего не хочется! – отвечает

мать. – Мне хочется, чтобы завтра пошел дождь и чтобы куры неслись хорошо!» [6:60]; «Решил поговорить с ними о чем-то серьезном, значительном. Стал говорить о материи в ее философском значении. – Пошел на..., – сказал В.» [6:67] («В преддверии новой жизни»). Десакрализируются и хрестоматийные тексты: «На свете счастья нет, а есть покой и сало» [6:14] («Философия»).

Повествование Гаврилова не чуждается психологических подробностей. Автор изображает «внутреннего человека», раскрывает духовный мир своих рефлектирующих героев. У Добычина невозможен монолог умирающего старика, размышляющего о Боге и о возможности прощения («Что делать?»). Добычинский повествователь всегда сдержан в выражении чувств. Герой «Города Эн» может сказать «маман кипятилась», но никак это состояние не конкретизирует, собственную же реакцию опишет так: «я удивлялся ей». Слово «мерзавец» герои произносят либо мысленно, либо шепотом. Персонажи Гаврилова не стеснены ни в выборе лексики, ни в выражении своих эмоций. Финалы рассказов нередко заканчиваются эмоциональными всплесками, в которых прорываются подлинные чувства героев: «Люди! Помогите! Брат! Где ты? Спаси меня!» («В преддверии новой жизни»), «Он подошел к ним, опустился на колени и сказал: “Убейте меня!”» («Будут еще парки и рестораны») [6:75, 95].

Особенно явственно добычинское начало и принципы его трансформации прослеживаются в рассказе «У-у-у». Интертекстуальным фоном становится все творчество писателя, но художественной доминантой выступает «Город Эн». При этом добычинские реминисценции соседствуют с цитатами и аллюзиями, отсылающими к другим авторам, от Ф. Достоевского до Вс. Иванова и А. Платонова.

Повествователь «У-у-у» – подросток и человек пишущий – ведет бытовую летопись своей жизни. Манера письма типично «добычинская»: фиксация мелких подробностей, отстраненная созерцательность, обостренность визуального и слухового восприятия, отвлечение от главного (в общепринятом понимании), «параболическое» скольжение от конкретного описываемого эпизода к ближнему, а затем дальнему природному фону и вновь возвращение к прежнему объекту, но уже смещенному во времени: «У парадного уже клубились. Гул нарастал – будто приближаешься к рынку или пляжу. Наши стояли разрозненными группами. <...> Крикнули строгиться. <...> На крыльце стояли директор, завуч, ботаничка и школьный сантехник. Школьный шофер курил под гаражной дверью. Школьный повар на кухонном крыльце точил длинный нож. Появился наш духовой оркестр. <...> За лето

школьный сад одичал, зарос пыльной травой. На каменистом стадионе блестело стекло. За пожелтевшей посадкой знакомо прогрохотал грузовой состав и свистнул там, где весной поселковому человеку отрезало ногу. Вдали, выгнувшись к небу, желтело поле с желтым стогом. Директор закончил речь» [6:119].

Аналогии с героем «Города Эн» множественны: оба мальчика робки, чувствительны, подвержены влияниям, зависят от чужого мнения, нуждаются в помощи более сильного. Им трудно сделать решительный шаг, особенно в любви: «Моя рука потянулась к ней, но так и повисла в воздухе» [6:124]. Однако те черты, которые в прототипе только намечены или выявлены нерезко, в самооценке героя «У-у-у» заостряются и гиперболизируются: «Я лжив, труслив и слезлив. <...> Я изо всех сил добиваюсь похвалы. Ради этого я готов на все. Я боюсь услышать в свой адрес что-нибудь критическое. Я лавирую, изворачиваюсь. Всегда настороже. Пресмыкаюсь» [6:118, 123]. Мечта гавриловского подростка – «хорошо бы иметь страшное лицо» [6:115] – отсылает к эпизоду со «страшным мальчиком», который является двойником-антиподом главного героя добычинского романа. Более удачливый антагонист присутствует и в рассказе Гаврилова:

Губы ее слегка подкрашены.
Нет ее губ краше.
Но пока ты смотрел и раздумывал,
К ней подошел В. Христулов [6:120].

В затруднительной ситуации героев выручает счастливый случай в лице Спасителя – у Добычина это Вася Стрижкин, у Гаврилова – водитель самосвала: «он открывает кабину, машет рукой и увозит от смерти» [6:124]. В то же время в отношениях со старшими, практикующими приемы «педагогического садизма», оба героя обнаруживают «фигу в кармане» – имеют собственное, пусть и не выраженное, мнение. Однако, при всем сходстве, жизненные перспективы мальчиков различны. Драматизм судьбы гавриловского повествователя предопределен автором: Гаврилов как будто перемещает героя «Города Эн» из романного, городского пространства, пригодного для жизни, в иной локус – поселок, описанный в рассказах Добычина, а еще более в «Диких» и «Шуркиной родне». В финале герой оказывается не в преддверии новой жизни, а на пороге смерти:

Тая, Тая,
Таю я,
Таю я и умираю [6:124].

Гаврилов достраивает добычинскую модель мира, развивает тип героя, домысливает ситуации и коллизии. «Мой герой всегда не свободен, он не может справиться ни с какой, даже самой локальной, задачей до конца» [17]. У Добычина мир безысходен в своей провинциальности, приниженности, повторяемости. У Гаврилова – в своей жестокости, враждебности человеку. В мире Добычина, хоть и уподобляемом штрафному батальону, еще есть окна, распахнутые в небо. Гаврилов объединяет эти мотивы в предельно ужесточенном контексте, лишаящем всякой надежды. Здесь даже Господь предстает конвоиром штрафников: «...над зданием военной комендатуры общая шинельность неба вдруг открылась в виде окошка тонкой бирюзы, что можно сравнить с тем положением, когда тряпочкой, смоченной в асидоле, протираешь в одиночестве в бытовой комнате закисление латунной пуговицы. И как будто голос какой-то из этого окошка неба. Да нет, это голос конвоира, выводящего проштрафившихся солдат на уборку территории» («Голос») [6:24].

«Территорией любви» в мире Добычина остается искусство: оно может профанироваться и искажаться неверным восприятием, но сохраняет свою эталонно-сакральную сущность, являясь одновременно основой для творчества. Такое понимание искусства определило повышенную литературность «Города Эн». Гавриловский рассказ пиететы утрачивает, но от этого не становится менее реминисцентным. Его интертекстуальность ближе постмодернистской версии: грань между жизнью и литературой нерелевантна, текст впитывает реалии чужих текстов, строит свой язык из чужих слов. Отчетливо цитатны заглавия: «И восходит солнце», «Гантенбайн и кабан», «Что делать?», «Рассказ незнакомого человека», «Над обрывом». Читатель вовлекается в постмодернистскую игру, своего рода «литературную рулетку»: «сквозящий» в заглавии претекст может быть обыгран в тексте, а может быть проигнорирован. Тем самым автор утверждает свою свободу – от гнета авторитетов, от описанного и сказанного другими.

В добычинском мире книга еще выступает непреложной ценностью, порой даже вне зависимости от ее содержания: « – Они, – проникновенным голосом сказала Конопатчикова, – читают книгу, очень интересную. Заглавие выскочило у меня из головы» [12:75]. Для героя гавриловского рассказа «Стекло» книга оказывается частью враждебной, гнетущей, подавляющей действительности: «Я стоял у книжных полок, что на всю стену от пола до потолка, и смотрел на книги, а потом, ощутив подавленность от такого их множества и разнообразия, подошел к окну и стал смотреть на другие дома и окружающую дорогу <...>, но и там, у окна,

книги как бы продолжали давить через спину» [6:16]. Пытаясь избавиться от этого гнета, нарушить монолитность книжных рядов, герой тянется за книгой и разбивает стекло, за что его едва не убивает хозяин. Сюжетная коллизия разоблачает подлинную сущность этого «библиофила», прикрывающегося шаблонной фразой: «Что мир без книги? Скопище варваров, дикарей!» [6:17]. У Добычина похожий лозунг («Жизнь без искусства – варварство, – цитировал рабкор Петров» [12:77]) иронически соотносится с длинноволосым художником в бархатной куртке, нарисовавшим картину «Ленин».

Господство псевдоискусства не отменяет, тем не менее, существования искусства подлинного, только местом его обитания оказывается какая-то другая, зазеркальная реальность, куда герои лишь пытаются заглянуть. При всех «провалах коммуникации» в добычинской действительности возможны контакты двоякого рода: с человеком и с книгой. У Гаврилова ни один, ни другой контакт неосуществимы, поскольку сохраняется лишь формальная оболочка исчезнувшего содержания: «он мне что-то сказал по связи из туалета, и я ему что-то ответил», «не могу точно сказать, какую именно книгу я хотел снять с полки, да это, наверное, и не столь существенно» [6:16].

Лейтмотив гавриловской прозы – несбывшийся поэт, несостоявшийся художник или музыкант, непризнанный писатель («У-у-у», «К приезду Н.», «В Италии», «Дорога» и др.): «У меня были цветные карандаши и бумага. Я хотел рисовать цветущую сирень, но меня вбивали в землю, в навоз... Про цветущую сирень сказать мне решительно нечего» [6:19–20], «Я тоже когда-то умел красиво писать, а теперь не пишу» [6:32], «Я не лишен музыкального слуха, с детства хочу научиться играть на каком-нибудь музыкальном инструменте, но инструмента нет и не будет» [6:118]. Невозможность творчества – окончательный приговор жестокой реальности, которая легко «может смять человека» [17].

Для Добычина сам факт творчества был способом оправдания жизни, придания ей смысла. Счастье и смысл возможны только в творчестве. Гаврилов разграничивает в себе человека, для которого существует наслаждение жизнью, и художника, который не может передать это наслаждение: «Как только я сажусь писать, то чувствую себя под знаком беды. Во мне бродят какие-то неприятные предчувствия, не покидает ощущение угрозы» [17].

Последняя повесть Гаврилова «Берлинская флейта» стала ступенью в реализации давней авторской мечты: «Если мне удастся передать состояние радости, пусть даже неглубоко, то я открою другую сторону луны, которая скрыта от меня самого» [17]. Пы-

таясь определить направление эволюции писателя, А. Касымов предположил, что на смену «ироническому натурализму» пришел «романтический идеализм» [13:219]. Путь, по которому движется Гаврилов, уводит его от Добычина. Спутником на этом пути становится, пожалуй, Е. Харитонов с его задыхающимися интонациями, предельной, эпатирующей исповедальностью и интимностью признаний. В «Берлинской флейте» читатель полностью погружен во внутренний мир героя, в болезненно-напряженный поток его сознания, которому сложно сориентироваться в реальности (напомним, что у Добычина даже повествование от первого лица сохраняет объективированность).

История, как известно, во многом повторяется, в том числе и история литературы: на фоне раннего Добычина Чехов кажется почти классическим автором [21:230], на фоне раннего Гаврилова Добычин выглядит представителем высокого модернизма. Дойдя до предела возможного в минимализме как способе изображения ущербного и банального мира, оба автора вступили в новую фазу своего творчества, ознаменовав этот шаг переходом к большой жанровой форме и сменой нарративных стратегий. Повествователь сменяет герой, объективная реальность предстает в героическом восприятии. Несмотря на разительно несходство повествовательных манер, «Город Эн» и «Берлинская флейта» обнаруживают множество тематических и ситуативных перекличек: они повествуют о любви и разрыве, о власти и подчинении, об обретении «самостоянья», об ученичестве и наставничестве. Хроника жизни, внешний ряд событий, то раздробленных на мельчайшие составляющие, то едва прописанных, приоткрывают главный, внутренний, «потайной» сюжет. И роман, и повесть завершаются вступлением героя в новую фазу своего развития и судьбы, причем в обоих случаях это фаза обретения, пришедшего на смену утратам. Роднит персонажей и художнический дар, у героя Гаврилова выраженный явно – он музыкант, композитор, у персонажа Добычина подразумеваемый как самим фактом повествования, так и обмолвкой о чеховской «Степи».

Новый этап творчества писателей характеризуется изменениями как творческого почерка, так и эстетической системы. Оба автора как будто отрекаются от своей «ни на кого не похожести», и их главные тексты («Город Эн» и «Берлинская флейта» по праву могут считаться центральными произведениями своих создателей) вызывают множество литературных ассоциаций. Повесть Гаврилова ближе всего, пожалуй, раннему русскому постмодернизму, например, Саше Соколову. Впрочем, любые однозначные дефиниции в подобных случаях грешат односторонностью и дог-

матизмом, поскольку речь идет об эстетических феноменах, синтетических по своей природе. В целом же творчество Гаврилова вполне вписывается в то коловращение эстетических парадигм, которое знаменует эпоху пост-постмодернизма и питает читательские и литературоведческие надежды.

Имя второе: Дмитрий Данилов

Я не то что схожу с ума, но устал за лето.
За рубашкой в комод полезешь, и день потерян.
...Стану спать не раздевшись или читать с любого
места чужую книгу...
Всегда остается возможность выйти из дому на
улицу, чья коричневая длина
успокоит твой взгляд...

И. Бродский.

В предшественниках у московского прозаика Дмитрия Данилова (род. в 1969 г.) числятся уже оба интересующих нас автора: и Добычин, и Гаврилов [8:6]. Сам «наследник» от родства не откажется и секрета из него не делает. Рассказ «День или часть дня» (2003) содержит многозначительное включение: в нем процитирован от первого до последнего слова добычинский «Тимофеев» с комментарием от лица лирического героя: «Господи, как же это прекрасно» [8:69]. В одном из интервью Данилов называет Добычина своим любимым писателем и даже «напрашивается» на сравнение: «...я, конечно, не дерзну назвать себя его продолжателем, но если кто-нибудь меня таковым назовет (уже пару раз называли), я приму это с чрезвычайным трепетом и радостью» [3:2]. Гавриловские аллюзии менее откровенны, однако в финале «Дома-музея» (2002) среди перечня песенных сюжетов ненавязчиво всплывает упоминание «о работниках почтового ведомства, погибающих от переохлаждения», – здесь просматривается не только отсылка к русской певческой традиции, но и намек на прозу «владимирского почтальона».

Имея в своем распоряжении итоговый опыт своих литературных учителей, Данилов акцентирует те или иные приоритетные тенденции. К Добычину восходят общие установки: стремление видеть неизменное в изменяющемся мире и «обнаруживать в обыденном <...> сокровенный смысл», а также принцип изображения «в деталях»: «мне хотелось бы продолжить <...> эту линию рассматривания реальности с расстояния вытянутой руки» [3:2].

Автобиографическая повесть «Черный и зеленый» (2003), развивая и трансформируя «лирическую» составляющую добычинской прозы, вполне соответствует таким антикризисным тенденциям позднего русского постмодернизма, как «признание реальности», «воскрешение субъекта» и «поиск гармонизирующих начал» [16:200–201, 226]. Сочетание объективности и лиризма, «внутреннего нерва» текста достигается особым приемом – использованием ретроспективного потока сознания при сохранении настоящего времени в предметных перечнях и характеристиках. Описание процесса течения жизни замещается описанием процесса ее восприятия и переживания (недаром прозу Данилова именуют «медитативной» [8:9]), но при этом подчеркивается временная дистанция между временем события и временем рассказывания, создающая впечатление отстраненности, эпической достоверности. Повесть заполняют перечисления, фиксации, повторы, завораживающие читателя, – они гораздо откровеннее, нагляднее скрытых добычинских переключек, но порождают сходные «мерцающие» эффекты: причастности к жизни и отчужденности от ее самодвижения, изменчивости и повторяемости, хаотичности и упорядоченности.

Экзистенциальное сознание лирического героя выражает себя достаточно отчетливо, хотя неизбежно пунктирно, прорывами сквозы обыденности, которая при этом мифологизируется. Вот как описывается ожидание электрички на пустынной станции Новопетровское: «На железнодорожной платформе бледно светятся два фонаря. И все. Полная пустота, темнота и отсутствие всего. Как ни странно, над билетной будкой горела лампочка. А внутри сидела бабулька с целью продажи билетов. Страшная профессия. <...> Полная покинутость, холод. Снежный простор и одиночество, потому что бабулька не считается, она как некое незримое местное божество или ангел, и одиночества не рассеивает» [11:91].

Прозе Данилова присуща смысловая многослойность, самое важное в ней спрятано в подтекст. В «подводном течении» можно, в свою очередь, выделить два уровня: поверхностный и более глубокий. Герой рассказа «День или часть дня» внезапно узнает об отъезде любимой, и мысль об этом не дает ему покоя, прорываясь отдельными оговорками (именно в этом состоянии он и читает добычинскую книгу, машинально открыв ее на первой попавшейся странице). Но рассказ не о несчастной любви, точнее, и о ней тоже, но главное – о бессмысленности жизни, об одиночестве человека, о его потерянности в себе и в мире, о сгущающейся пустоте времени, усталости и отчаянии, тщетных попытках заполнить пустоту хотя бы «мелкими хаотическими движениями»: «просто

надо совершать механические действия, что-то надо делать, а то ведь так можно с ума сойти» [8:72]. Через все повествование рефреном проходит вопрос «что делать», который из-за отсутствия вопросительного знака воспринимается как констатация безысходности: «Что же делать-то, а. Что же делать. <...> А что делать. То же, что и обычно. Дела делать» [8:69].

Приятие жизни и быта как неизбежности, отображение абсурдности и бессмысленности бытия, и в то же время его вертикальной устремленности, памяти о прекрасном – эти черты добычинского мирообраза присущи художественной вселенной Данилова. Правда, даниловская вертикаль оказывается амбивалентной: «В морозном кристаллическом небе сияла радуга в форме вертикального столба» [11:85]; «Невозможно высокая ажурная колокольня, синяя с белым» [11:25]; «Пожарная каланча – типичный образчик пожарной каланчи» [8:74]; «Чуть вдали маячит небоскреб Газпрома. Вечером его ярко освещают. И он сияет бледным светом среди тишины трав и деревьев, среди молчаливых зданий. <...> За окном бледное сияние Газпрома, мертвенная бледность в ночи» [11:68, 73]; «Серое здание, похожее на крепость, высокое <...> Это довольно-таки страшное здание. <...> В здании темно-то и угрюмо. И очень высокие потолки» [8:76–77].

Метафора высоты, ее преодоления и связанной с ней опасности становится одним из лейтмотивов даниловской прозы: «В Волоколамске есть улица с таким крутым подъемом, что автомобиль волга преодолевает этот подъем только на первой или второй передаче, а на третьей глохнет и начинает катиться вниз, в бездну» [11:93]; «какой-то сон приснился <...> что оказался на высоченной стене толщиной всего в несколько кирпичей и высотой примерно один километр, на гребне этой стены оказался, и что делать, ни лестницы, ничего, непонятно как поступить, стоять практически невозможно, ветер сильный...» [8:46]; «Мост через канал, очень высокий, никаких заграждений, рельсы и сразу пропасть...» [11:44]. Еще одна явно добычинская реминисценция, также обыгрывающая метафору высокого, – двоящийся образ города и связанный с ним мотив разрушения иллюзий: «...еще дальше, за рекой, белеет Строгино, издалека оно кажется таким белым, возвышенным, прямо небесный град, а если вблизи посмотреть, там много убожества» [11:44].

Героев не покидает ощущение мира как хаоса, в котором человек не может сориентироваться, найти себе место: «Весь подвал хаотически завален пачками книг и открыток» [11:23]; «Беспорядочно бродят потерянного вида люди. Немного в стороне невеселые дети играют неизвестно во что»; «Чуть позже на платформе

появился еще какой-то мужичок, потерянно бродящий» («Черный и зеленый») [11:28–29, 91]; «Люди потерянно бродят вдоль и поперек» («День или часть дня») [8:75]. «Профиль смерти» сквозит и в даниловском мире: «Если посмотреть наискосок, можно увидеть Донское кладбище за кирпичным забором, и там, вдалеке, в глубине кладбища возвышается такое неприятное здание, серое, там, вроде бы, находится Первый Московский крематорий»; «временами казалось, что все мертвые сошли со своих адских небес, незримо столпились вокруг рабочего места и внимательно наблюдают за версткой» [11:15, 73]; «Зачем же этот мальчик роет такую яму? Кого он в ней собирает похоронить? Кошку или собаку или хомяка или морскую свинку или кролика или ценности какие-нибудь или документы или самого себя?» [8:64].

Мотивы безумия, тревоги, опасности, не нуждающиеся в мотивировках, дополняют эмоциональный фон: «На Научном проезде всегда как-то темновато, безлюдно и покинуто, и даже в ясный солнечный день из этого места не выветривается тревога и тщательно скрытое безумие» [11:68]. Одно из описаний в «Доме десять» выглядит заостренной, «сгущенной» версией добычинского детского сада из рассказа «Чай»: «Грязно-белый двухэтажный детский сад имел форму мавзолея Ленина, сильно вытянутого по горизонтали. Он был сделан из белых бетонных блоков. Швы между блоками были замазаны какой-то омерзительной серой массой. Поперек фасада струилась трещина, которую тоже замазывали какой-то омерзительной серой массой. Днем в детском саду мучались дети, а вечером и ночью пили, любили и убивали друг друга взрослые» [8:19]. Эмоциональный эффект подобных описаний усиливается тем, что и герой, и повествователь Данилова используют прямую оценочность: «Гадость, какая гадость, мерзкая унылая гадость» [8:63].

Характерный парадокс книг Данилова состоит в том, что, несмотря на концентрацию безысходности и трагизма, в них достаточно очевидна итоговая («суммарная») просветленность повествовательного настроения, пусть и с примесью авторской иронии: «Дождь, серое небо, голубые с белым трибуны, яркий свет прожекторов, зеленое поле, унылая нудная жалкая игра. Как это было прекрасно» [8:25–26]; «бараки и фабричные корпуса <...> были странно привлекательны и даже по-своему прекрасны, и невозможно было оторвать глаз от этих смиренных, смирившихся со своей участью строений» [8:39]. Лирический герой, соприкасаясь на равных с природой, вещами и людьми, испытывает чувство «умиления, тоски и жалости к самому себе и ко всем окружающим объектам» [8:39]. Им овладевает радость особого

рода, с созерцательно-меланхолическим оттенком: «Тихо, небо. Как-то стало хорошо и все равно. Все равно, что будет, просто хорошо <...> ровно, неподвижно. Равнодушная радость разливалась по тихим деревянно-бетонным окрестностям. Можно так сидеть до конца рабочего дня, последней электрички, потом отчитаться о поездке, сказать: достигнуто состояние тишины путем созерцания облаков» [11:27] («Черный и зеленый»).

Это состояние порождает «приятную языческую космологию»: «Москву и Московскую область создали улыбчивые, доброжелательно-рассудительные, с сумасшедшинкой, боги, специально для того, чтобы здесь было хорошо, но не очень, а с легким привкусом убожества и безумия, и чтобы было немного загадочно, и чтобы любой человек <...> мог остолбенеть на несколько минут и часов, неподвижно уставившись на корявый сарайчик, здание районной администрации или железнодорожную станцию Лобня, и не думать ни о чем, и заметить что-нибудь такое, от чего волосы встают дыбом и что нельзя будет потом забыть, никогда, до самой смерти» [11:79]. «Приятная» космология как будто оборачивается своей противоположностью, но параллельность сосуществования двух противоположных эмоционально-смысловых планов сохраняет ощущение равновесия, особой гармонии в точке контакта человека и бытия: «Хороший день, небо, как это обычно случается, голубое, в небе облака, очень высокие, они, вроде, называются перистые, такие, говорят, были в небе после падения Тунгусского метеорита» [11:27].

Равновесие возникает и в точке соприкосновения человека и небытия. Данилов преображает равнодушие к смерти, которое у персонажей Добычина определялось некой первобытностью сознания, обытовленностью и неспособностью к рефлексии, в Равнодушие к Смерти, проступающее даже в стандартной речи служительницы крематория: «можно было бы, как это принято, сказать, что речь ее была равнодушной и казенной, и что она просто по привычке отбарабанила стандартный текст, но это было бы не совсем правильно, это было необычное равнодушие, особое равнодушие, свойственное молитвам и заупокойным службам, это была тоже своего рода заупокойная служба, молитва неизвестно кому...» [11:77]. В мире Данилова всего поровну, все на своем месте в некой загадочной, неведомой, слегка безумной и бессмысленной системе. Недаром и веселые боги здесь соседствуют с грустными и равнодушными: «печальная, невыносимо красивая музыка, такую музыку, наверное, сочиняют грустные боги, наблюдающие за человеческим весельем и разгулом» [11:73]; «молитва <...> какому-то совсем запредельному, пребывающему в вечном неподвижном равнодушии богу» [11:77].

Добросовестная фактографичность, документальность и автобиографизм даниловских текстов, цикличность и повторяемость событий, иероглифичность и фрагментарность повествования, его завораживающая ритмичность также напоминают о Добычине. Позицию повествователя, которую В. Никритин удачно обозначил как «Грусть Стороннего Наблюдателя» [11:11], легко возвести к добычинскому роману. Оттуда же – внимание к мелочам, «лишним» подробностям, включенным в поток таких же подробностей, приобретающих значение только при изображении малых явлений жизни крупным планом, их особой «интимизации».

По-добычински неожиданными оказываются сравнения, таящие неконтролируемый, «расширяющийся» подтекст: «А напротив кладбища – здание Университета Дружбы народов имени Патриса Лумумбы, огромное, с белыми на красном фоне колоннами, похожими на кости в ошметках мяса» [11:15]. Кладбищенский мотив (столь частый у Добычина) в сочетании со сравнением из «мясного ряда» дискредитирует объект (вспомним сравнение разрубленной шеи Иоанна Крестителя с колбасой). Такой контекст «подсказывает» мотив каннибализма (косвенно связанный с африканской темой, введенной именем Патриса Лумумбы) и выносит убийственный приговор самой идее «дружбы народов».

Данилов «подхватывает» еще один излюбленный добычинский прием – «игру» строчными и прописными буквами. Привычные, «публичные», «затертые» и утратившие индивидуальность имена собственные превращаются в нарицательные: «У ларька табак толпились мужики» [8:32]; «Российская газета, комсомольская правда, известия, московский комсомолец, правда, российские вести. Из этой стопки надо сделать обзор» [11:16–17]; «Фабрики <...> красные, кирпичные, как в романе Горького мать» [11:82]. Зато любимое мороженое называется именем собственным – «Лакомка», как и «соблазнительные предметы», привлекающие мальчика в «магазине спорт»: «Велосипеды “Украина” и “Спорт”. Мотоциклы “Минск” и “Иж-Планета-Спорт”» [8:34]. В повести «Черный и зеленый» одна из пешеходных тропинок становится Дорогой Между Гаражами, и это придает экзистенциальный смысл связанной с ней ситуации: «Как только человек отрывает ногу от улицы Вавилова и ставит ее на Дорогу Между Гаражами, на Дорогу Между Гаражами выходит примерно 20–30 собак. Они начинают лаять, громко лаять, и лают все время, пока человек идет по Дороге Между Гаражами, идет сквозь строй лающих собак. Они просто лают, не приближаясь и не нападая. Если к этому привыкнуть, то можно просто идти и считать, что играет какая-то необычная музыка, или что это шум ночного города» [11:16].

Столь значимая для Добычина визуальная доминанта особенно отчетливо проступает в рассказе «День или часть дня» с его откровенной изначальной установкой на зрительное восприятие: «Итак, что мы видим, что мы видим. Мы видим вот что» [8:45]. Скрытая кинематографичность добычинского текста сменяется у Данилова открытой апелляцией к кинематографу: «Это было похоже на кино, а сейчас камера постепенно отъезжает назад и вверх, к монументу Покорителям Космоса, к метро ВДНХ, к Рабочему и Колхознице <...>, сверху все это так красиво...» [8:80]. Рассуждение о том, можно ли научить писать сценарии («А некоторые пишут прямо так, не учась. Берут просто и пишут» [8:76]), позднее «материализуется» в рассказе «Более пожилой человек», построенном именно как сценарий фильма.

Героев Данилова отличает знакомая нам «инаковость», неприспособленность к миру. Для них трудно и непонятно то, что другим представляется простым и ясным: «Трудность вот в чем заключается. Трудность в том, что сегодня придется надеть другую куртку, нежели вчера. Вчера был еще мороз, а сегодня резкая оттепель. И надо надеть другую куртку, не такую теплую, как та, которую надевал вчера, менее теплую. И надо из той куртки, более теплой, переложить в эту все мелкие предметы из карманов...» [10:105] («Митино, Сходненская»). Дело, разумеется, не в куртке, а в более серьезных проблемах, которые герой не в силах разрешить, и от которых он пытается отвлечься «застреванием» на банальностях, тщательностью мелких движений и словесными повторами. От глобального неблагополучия и враждебности жизни это, разумеется, не спасает.

Сама природа даниловского героя восстает против обезличивающего и обесмысливающего стандарта. Художественно одаренный ребенок из рассказа «Дом-музей» не вписывается в школьную программу эстетического воспитания: «Еще тогда, в школе, всякий раз, услышав прилагательное «прекрасное» без каких-либо приставленных к нему существительных, Мелентьев начинал волноваться, ему хотелось спросить что прекрасное? что именно? <...> Что, что прекрасное, что? И школьник Мелентьев сильно волновался, сильное беспокойство ощущал от этого прекрасного неизвестно чего и обычно плакал и в общем ужас, врача вызывали...» [8:84]. В «Доме-музее» сильнее проступает элемент абсурдности, гротеска (заметим, что творческая манера Данилова тяготеет к самообновлению), и картина мира пишется уже не столько «по Добычину», сколько «по Гаврилову».

Прозрачную лаконичность добычинского текста, полного намеков и подтекстов, Данилов замещает открытой экспрессией, оценочностью, нарочитым многословием, ослаблением реминис-

центности, обнажением приемов, метаописательностью: «Можно было бы, конечно, написать “о взаимоотношениях”, “о ребятах”, но это совершенно не нужно, какая сейчас разница, кто с кем дружил и кто с кем дрался <...>, это все ушло навсегда и совершенно неинтересно <...>, а вот дома, заборы, гаражи и сараи стоят на своих местах, именно они важны и интересны, это единственная реальность, оставшаяся от того времени, и это единственное, что достойно описания, пусть даже такого короткого и фрагментарного...» [8:42]. Добычинская жизнь «на расстоянии вытянутой руки» придвигается еще ближе, видится крупнее, но человек может и значит в ней все меньше и потому явлен в «бессмысленных и беспощадных», порой просто физиологических подробностях.

Собственно говоря, человек в прозе Данилова предстает как маргинальная подробность мира. Тем самым актуализируется одна из важнейших добычинских оппозиций *центр/периферия*: «и вот уже маленькая красная машина ВАЗ-21093 вместе со своим водителем окончательно растворяется в море машин, медленно, рывками движущихся по проспекту Мира в сторону Центра» [8:80]. В географическом пространстве граница между центром и периферией ощутима, но зачастую нерелевантна («В Москве есть еще деревня Терехово» [11:67]), недаром Москву и Московскую область создали одни и те же «улыбчивые боги». Центр и периферия образуют круг: «Москва <...> расположена очень удачно, точно посередине Московской области, не то что центры некоторых других областей, и это очень удобно» [11:78]. Движение по кругу становится гарантом удачи, благополучия: «Вот и получился полный круг <...>, с Севера на Восток, с Востока на Юг, с Юга на Запад, с Запада на Север, по часовой стрелке. Таких кругов было сделано несколько, потому что несколько месяцев длилась эта прекрасная эпоха» [11:93].

Мельчайшее движение, колебание, смещение духа и материи в прозе Данилова возводятся в ранг события. Повествовательный поток становится плотным, лишенным просветов: «Мы видим цепочку событий, мелких и несущественных, непрерывную цепочку, одно событие за другим, одно перетекает в другое, маленькие суетливые события, и между ними никаких промежутков, сплошное полотно или конвейер или эскалатор, нет никакого зазора между событиями, сплошное тихое медленное время, состоящее из событий; события происходят со стенами, домами, стульями, лампочками, ложками, деревьями, машинами, городом, человеком, вот он, человек, мы его заметили и теперь уже не упустим из виду» [8:45].

В более поздних публикациях «бытописание» Данилова меняет эмоциональную окраску и приобретает дополнительные

смыслы. Как и его прямые предшественники, Данилов, безусловно, художник пути. Три рассказа «Более пожилой человек», «Митино, Сходненская», «Фабрика. Осень. Дорога» (2007) могут рассматриваться как своего рода «маленькая трилогия», объединенная мотивами дороги, безысходного и замкнутого круга-кружения, одиночества, разобщенности, неудачи, но главное – единством картины мира, утратившей «очарование убожества» [8:26], столь характерное для первых даниловских книг. К этим рассказам вполне применима памятная нам характеристика прозы Добычина: «состояние отчаяния – нормальное состояние человека». Отчаяние сквозит в паузах, в пробелах-просветах письма, ставшего по-добычински пунктирным. В то же время Данилов усиливает «гавриловскую» составляющую своего творчества, заостряя убогость и однообразие жизни, обыгрывая ментальные и речевые стереотипы, гиперболизируя одиночество маленького человека. Персонажи «трилогии» разъединены, между ними трудно установить связи: «Не факт, что это отец и сын, не факт. И на деда и внука не тянут. Тем более на брата и брата. Довольно затруднительно установить степень их родства» [10:101]. Героидвойники с одинаковыми именами и одинаковыми мыслями едут в одном автобусе, но сидят на разных сиденьях и смотрят в разные окна в разные стороны.

В человеке подчеркиваются признаки маргинальности, отринутости. Одной из примет маргинальности становится периферийное зрение: «он обычно просто смотрит <...> куда-то вбок, в область его зрения попадают край сиденья, оконная рама, фрагмент вагонной стены, периферическим зрением видно, как в окне светлеет, за окном что-то мелькает и проносится мимо» [10:103] («Более пожилой человек»). Все герои – обочинные жители, они перемещаются между центром и окраинами или между ближней и дальней периферией, иногда сопротивляясь этому бессмысленному движению: «Вот уже пронеслось мимо двадцать или тридцать поездов в сторону центра, а он все сидит и сидит <...>. И он будет сидеть еще очень долго, а потом встанет, выйдет из метро и поедет назад, домой, в Митино» [10:108].

Отношения между центром и периферией усложняются. Так, Митино предстает одновременно как центр и как окраина, и в качестве центра наступает на периферию: «Один подъезд полностью заселен жителями деревни Митино, которая здесь раньше располагалась и которую уничтожили ради возведения городского района Митино»; «В стороне виднеются край Пенягинского кладбища и кургузые крыши остатков деревни Пенягино. Скоро деревню и кладбище сровняют с землей и на их месте построят новые дома» [10:106–107] («Митино, Сходненская»). Периферия

же, в свою очередь, предстает как расширяющееся пространство, в котором центр вполне может затеряться: «В Шаховской кажется, что Москва где-то очень далеко, за тысячи километров, или что ее вообще не существует» [10:104] («Более пожилой человек»). Метафорами жизни становятся холодная светлая пустая электричка, с грохотом несущаяся к конечной станции, и так называемый автобусный круг – «это был вовсе не круг, а, скорее, прямоугольник с непрямыми углами, и углов было не четыре, а больше или меньше» [10:108] («Фабрика. Осень. Дорога»). Выход из этого круга – дорога – как и все реалии даниловского мира, не может быть оценен однозначно. Трудно уловить смысл в движении, которое рано или поздно опять приведет к «маленькой сутулой фабрике», производящей «гробы и печенье», или к голым полям, где никогда ничего не сеют – «они просто голые, и летом, и весной, и зимой голые, просто голые поля, всегда» [10:109]. Бессмысленность движения – и самой жизни – усугубляется еще одной природной аналогией, вновь заставляющей вспомнить о Добычине: «Было не совсем понятно, идет дождь или нет, вокруг суетилась влага, она не падала целенаправленно с неба на землю, а летала туда-сюда, и было мокро, но назвать это дождем было бы некоторым преувеличением» [10:109].

Однако предметы в даниловском мире, «по отдельности кажущиеся бессмысленными и жалкими», в совокупности все же имеют «какой-то тайный смысл» [10:108]. Не случайно «маленькая трилогия» в журнальной публикации озаглавлена так же, как ее заключительный рассказ: «Фабрика. Осень. Дорога». В финале рассказа автобус размыкает круг, выезжая на прямую, ровную, широкую дорогу, где нет и не может быть пробок. Эта дорога, соединяющая населенные пункты, противопоставляет разъединению единение, замкнутости разомкнутость. В конце концов, утешителен сам факт выхода из замкнутого пространства. Так, герой одного из ранних текстов Данилова – миниатюры «Место» (2002) – представляет себе гипотетическую возможность выйти из пустой темной квартиры на улицу и, после долгих перемещений. «прийти в совсем маленькое, почти крошечное место и находиться в нем, в маленьком прекрасном месте, в месте чудесного пребывания» [9]. Эта крохотная «земля обетованная», конечно же, обрачивается иллюзией, благим местом, которого нет, – как город Эн или Самара добычинских героев. Но ведь для человека, как считал один гениальный пессимист, важна именно «возможность выйти из дому на улицу», где одни дома лучше других

«хотя бы уж тем, что если сойдешь с ума,
то, во всяком случае, не внутри них» [1:412].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Л. Добычин – один из тех авторов, чье творчество не поддается однозначному определению, разрушает любые типологии и классификации. Кто он – сатирик-обличитель или художник экзистенциального склада, человеконенавистник или гуманист, авангардист или писатель, тесно связанный с предшествующей литературной традицией? Ответить на эти вопросы не менее сложно, чем разгадать секреты внешне очень простого, предельно лапидарного, «гололого» добычинского письма.

Для произведений Добычина характерна смысловая незавершенность, многозначность, порождающая практически бесконечное число интерпретаций. Это тексты, нуждающиеся в дешифровке, поиске потайных сюжетов, автоинтертекстуальных отсылок, биографических аллюзий, подтекстов и претекстов, «создающие» все новых своих предшественников. Претексты «договаривают» текст, заполняют его лакуны, устанавливают недостающие связи, проясняют авторские установки. Интертекстуальный диапазон добычинского творчества постоянно расширяется: каждое последующее прочтение чревато неожиданными ассоциациями. Для понимания такой прозы равно важны и горизонтальный (то есть собственно авторский), и вертикальный (литературный, историко-культурный) контексты.

Прочтение «по горизонтали» позволяет выявить инварианты добычинского творчества: водный, женский, зеркальный, визуальный комплексы, гастрономические и телесные мотивы, сказочно-мифологические архетипы. Дискретный мир Добычина оказывается цельным и целостным – прежде всего в силу своей однородности, не зависящей от пространственно-временных и социальных характеристик. Связность и целостность обеспечиваются, во-первых, обращением к первоэтимологическим стихиям, архетипическим первоосновам, во-вторых, позицией автора-созерцателя, наделенного монтажным мышлением, в-третьих, скрытым автобиографизмом практически всех добычинских текстов, персонажи которых предстают как психологические двойники автора. Маргинальная ментальность художника определила со-

держательные и структурные доминанты его творчества – интерес к пограничным пространствам и размывание разного рода границ, инвертирование традиционных оппозиций (центр-периферия, природа-культура, сакральное-профанное, новое-старое, поэтическое-прозаическое, живое-неживое, мужское-женское и т.д.), «инаковость» героев, их латентный эротизм, недостижимость объекта желания, сюжеты несбывшегося ожидания и утраченных иллюзий. Одной из форм тайной самопрезентации автора стали «фигуры умолчания», замещающие собственно вербальный акт.

Маргинальность Добычина имела не социальную, а онтологическую природу, но свое несчастье и проклятье он, как истинный художник, сделал почвой для творчества. Оказавшись маргиналом и по отношению к сформировавшей его эпохе русского модернизма, этот писатель совпал с ней в главном – в сверхценностном отношении к искусству.

Установка на новое слово в литературе, на обновление художественного языка сближала Добычина с модернизмом и авангардом. Однако творчество для этого «провинциального сочинителя» было не теургическим процессом, не постижением/преображением жизни, но прежде всего оправданием своего личного, суверенного существования. Отсюда и одержимость писательством, и экзистенциальная ирония как позиция «уединенного сознания». Эта частная экзистенция оказалась несовместима с любыми формами коллективного объединения. Писатель Л. Добычин существует даже не на границе между художественными парадигмами (реалистической и модернистской, модернистской и авангардистской, модернистской и постмодернистской и т.п.), а в каком-то абсолютном пограничье, на том верхнем краю литературы, откуда видно все поле ее достижений и экспериментов, соотносимое и с состоянием реального мира. Эпохе синтеза он зачастую отвечает иронической эклектикой, используя приемы и находки из арсенала различных направлений, течений, персоналий. В основе этой эклектики – стремление эмансипироваться от авторитетов, от диктата «готовых форм» и «готового слова». Однако подобное «отталкивание» не препятствовало «странным сближениям» – и с классическими предшественниками, прежде всего с Гоголем, Достоевским и Чеховым, и с писателями-современниками – Зощенко, Мандельштамом, Пастернаком, Вагиновым. «Странность» этих сближений состоит в противоречии между очевидностью перекличек и неочевидностью авторских интенций.

Добычинская интертекстуальность зачастую оказывается функционально амбивалентной. В «общении» с чужими текстами писатель использует приемы классической, модернистской

и постмодернистской литературы: может обращаться к претексту как авторитетному источнику, дающему импульс творческой мысли; может ассимилировать и трансформировать его в свете собственных творческих установок; может прибегнуть к почти автоматическому репродуцированию чужого слова или образа, которые становятся строительным материалом, утратившим память о первоисточнике. Специфика таланта Добычина была такова, что он должен был «отталкиваться» от непосредственных впечатлений, от конкретного опыта – жизненного и литературного, – преобразая его в собственную художественную систему.

«Рефлексивная» природа творчества Добычина – еще один повод для сближения его с Чеховым: объектом осмысления и фактором, провоцирующим творчество, становится практически весь круг чтения автора, как предшествующая, так и современная ему литература. Он пишет или *поверх* чужого текста (и тогда, чаще при втором или третьем перечитывании, этот текст вдруг проступает, как симпатические чернила), или *рядом* с чужим текстом (и тогда привычные конструкции воспринимаются остраненно: «как будто ученик старших классов писал по классическим образцам»). В роли важнейшего претекста и подтекста добычинской прозы выступает Петербург, неотделимый от его миметических соответствий – петербургского текста и петербургской поэтики.

Ранние рассказы Добычина сочетали политическую злободневность с воссозданием универсальных, бытийных топосов в простейших, примитивных формах жизни. В творчестве 30-х годов на первый план выходит эпистемологическая тематика, акцентируются проблемы самоидентификации и становления личности, подчеркивается невозможность конечных, абсолютных истин о мире и человеке. Предельно повышающая статус слова и значимость поэтических «скреп», минус-поэтика малых форм трансформируется традиционными жанровыми моделями, в свою очередь преобразая их. Художественная эволюция Добычина не может быть представлена как процесс прямолинейный и односторонний: стихийный авангардизм ранней прозы перерастает в сознательный модернизм центрального романа, сменяясь затем вынужденно-закономерным обращением к более традиционным моделям и стилям, пусть видоизмененным, но узнаваемым. Причина такого «обратного движения» не только в цензурных притеснениях или неадекватности читательской рецепции. Как заметила еще О. Фрейденберг, обратные направления в кривой – следствие прямого хода: в ней встречное отталкивает, обратное продолжает.

Многомерная целостность и экспериментальная эклектичность, принцип соположения несоположимого, составляющие

основу добычинского творчества, роднят его и с эстетикой барокко, и с художественными исканиями русской литературы первой трети XX века. Существование в культурном пространстве не подразумевало присоединения к какому-либо конкретному течению или движения в определенном направлении; этот художник развивался в столь широком поле модернизма, что любые контакты и сближенья оказывались временными и проблематичными. Характерный уже для раннего Добычина отказ от прямолинейных противопоставлений, снятие привычных бинарных оппозиций в позднем творчестве писателя выражен вполне определенно: «и так, и этак, и еще по-третьему». Собственно говоря, и востребованность Добычина современным литературным процессом определяется не его «узнаваемой непохожестью», которой, оказывается, не так уж сложно подражать, но именно поливалентностью, полимодальностью, полиэстетизмом его прозы, ее вненормативностью, адогматизмом и диалогичностью, особой отстраненностью/устраненностью авторского «я». В то же время эта проза (как в свое время чеховская) обозначила некие важные явления столь точно и лаконично, что говорить о них можно только языком Добычина. Такие понятия, как «добычинская ирония», «добычинский герой», «добычинская провинция», стали маркерами не только литературных феноменов, но и жизненных универсалий. В своих маргиналиях, «автобиографических заметках» на полях чужих текстов писатель Л. Добычин совершал свою любимую подмену, меняя местами центр и периферию, первичное и вторичное, главное и второстепенное. Так Маленький

ЛИТЕРАТУРА

Вместо введения. Писатель Л. Добычин

1. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. – 1996. – 12. – С. 198–209.
2. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая газета, 2000. – 328 с.
3. Голубева Э.С. Писатель Леонид Добычин и Брянск. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.
4. Гор Г. Пять углов: Повести. Эссе. – Л.: Сов. писатель, 1983. – 288 с.
5. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал "Звезда"», 1999. – 544 с.
6. Ерофеев В.В. Забытое произведение и литературный процесс // Методология анализа литературного процесса. – М.: Наука, 1989. – С. 182–198.
7. Искусство идет впереди, конвой идет сзади: дискуссия о формализме 1936 г. глазами и ушами стукачей (По секретным донесениям агентов госбезопасности) // Звезда. – 1996. – 8. – С. 218–227.
8. Каверин В. Эпилог: Мемуары. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 543 с.
9. Каргашин И.А. Антиутопия Леонида Добычина: Поэтика рассказов // Рус. речь. – 1996. – 5. – С. 18–23.
10. Лосев Л. Русский писатель Сергей Довлатов // Довлатов С. Собр. соч.: В 3-х т. – Т. 3. – СПб.: Лимбус Пресс, 1995. – 384 с.
11. Лосиевский И.Я. Научная биография писателя: проблемы интерпретации и типологии. – Харьков: Крок, 1998. – 425 с.
12. Первые Добычинские чтения. – Даугавпилс: ДПИ, 1991. – 114 с.
13. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал "Звезда"», 1995. – 304 с.
14. Сухих И.Н. У прозрачной стены (1931. «Портрет»; 1935. «Город Эн» Л. Добычина) // Звезда. – 2003. – 8. – С. 224–233.
15. Тыняновский сборник. – Вып. 12: X–XI–XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. – М.: Водолей Publishers, 2006. – 584 с.

Глава 1. «И это все о нем...»: история изучения прозы Л. Добычина

1. Агеев А. Скепсис и надежда Леонида Добычина // Новый мир. – 1990. – 7. – С. 240–243.
2. Арьев А. Возвращение к людям // Расколдованный круг: Василий

- Андреев. Николай Баршев. Леонид Добычин. – Л.: Сов. писатель, 1990. – С. 3–29.
3. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. – 1996. – 12. – С. 198–209.
 4. Бахтин В. Под игом добрых начальников: Судьба и книги Л. Добычина // Звезда. – 1998. – 9. – С. 191–203.
 5. Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина // Звезда. – 1989. – 9. – С. 177–182.
 6. Блюм А.В. Index librorum prohibitorum русских писателей 1917–1991. (Часть 1. А–Ж) // Новое литературное обозрение. – 2002. – 1 (53). – С. 425–448.
 7. Богомолов Н.А. Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 2. – М.: Наследие, 2001. – С. 381–390.
 8. Бугаева Л. QUO VADIS, или констанцское литературоведение сегодня // Новая русская книга. – 1999. – 5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/41.html>
 9. «Вторая проза»: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. – Тренто, 1995. – 416 с.
 10. Герзон С. Об эпигонстве // Октябрь. – 1936. – 5. – С. 214–215.
 11. Гор Г.С. Геометрический лес. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 424 с.
 12. Добычин Л.И. Город Эн. Рассказы. – М.: Худож. лит., 1989. – 222 с.
 13. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
 14. Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2001. – 193 с.
 15. Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – 287 с.
 16. Ерофеев В.В. Забытое произведение и литературный процесс // Методология анализа литературного процесса. – М.: Наука, 1989. – С. 182–198.
 17. Ерофеев В. Настоящий писатель // Добычин Л. Город Эн. Рассказы. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 5–14.
 18. Ерофеев В. О Кукине и мировой гармонии // Лит. обозрение. – 1988. – 3. – С. 111–112.
 19. Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004. – 405 с.
 20. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2: Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 880 с.
 21. Каверин В. Эпилог: Мемуары. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 543 с.
 22. Каргашин И.А. Антиутопия Леонида Добычина: Поэтика рассказов // Русская речь. – 1996. – 5. – С. 18–23.
 23. Ковш. Вып. 4. М., 1926 [Рецензия] // Звезда. – 1926. – 4. – С. 236.
 24. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3 кн. – Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы): Учебное пособие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.
 25. Московская Д. В поисках слова: странная проза 20–30-х годов // Вопр. лит. – 1999. – Вып. 6. – С. 31–65.
 26. Московская Д. Человек в ловушке воплощенного слова: антиутопия

- 30-х годов // ОНС: Общественные науки и современность. – 1993. – 3. – С. 141–51.
27. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
28. Орлицкий Ю. Первые Добычинские чтения // Лит. обозрение. – 1992. – 5–6. – С. 88.
29. Парамонов Б. Добычин и Берковский // Звезда. – 2000. – 10. – С. 214–218.
30. Первые Добычинские чтения. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ин-т, 1991. – 113 с.
31. Петрова А. «Вы мой единственный читатель...» (О письмах Л. Добычина к К. Чуковскому) // Новое литературное обозрение. – 1993. – 4. – С. 123–143.
32. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – 304 с.
33. Поволоцкая Е. Формалистское пустословие // Лит. обозрение. – 1936. – 5. – С. 8–9.
34. Попова З.А. Поэтика прозы Л. Добычина. Нарратологический аспект. Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005. – 213 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.ua_ru.net/diss/cont/175935.html
35. Попова З.А. Функционирование прямой речи в рассказах Л. Добычина // Парадигмы: Сб. статей молодых филологов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 184–192.
36. Постсимволизм как явление культуры. – Вып. 4. – Материалы международной научной конференции. Москва, 5–7 марта 2003 г. – М.: РГГУ, 2003. – 96 с.
37. Радищева Е.Н. Художественный мир прозы Л.И. Добычина. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 172 с.
38. Резник О.С. Позорная книга // Лит. газ. – 1931. – 19 февр. – 10. – С. 3.
39. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.
40. Степанов Н. «Встречи с Лиз» Л. Добычина // Звезда. – 1927. – 11. – С. 170.
41. Степанов Н.Л. Добычин. «Город Эн» // Лит. современник. – 1936. – 2. – С. 215–216.
42. Сухих И. У прозрачной стены: (1931. «Портрет». 1935. «Город Эн» Л. Добычина) // Звезда. – 2003. – 8. – С. 224–233.
43. Шиндин С.Г. О некоторых особенностях поэтики романа Добычина «Город Эн» // «Вторая проза»: Русская проза 20–30-х годов XX века. – Тренто, 1995. – С. 51–69.
44. Щеглов Ю. Заметки о прозе Леонида Добычина: «Город Эн» // Лит. обозрение. – 1993. – 7–8. – С. 25–36.
45. Эйдинова В.В. Поэтика безымянности (Рассказы Л. Добычина 1920-х годов) // Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2001. – С. 44–51.
46. Эйдинова В. Слово Леонида Добычина (антидиалогическая позиция в прозе 20-х годов) // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи.

Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – С. 117–129.

Глава 2. Константы художественного мира

1. Aqua permanens, aqua perennis

1. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Головачева А.Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. – Симферополь: Изд-во «Доля», 2005. – 304 с.
3. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда” », 1999. – 544 с.
4. Ерофеев В. О Кукине и мировой гармонии // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 51–56.
5. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие системы (Древний период). – М.: Наука, 1965. – 246 с.
6. Неклюдов С.Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 193–228.
7. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 623 с.
8. Резник О. Позорная книга // Лит. газета. – 1931. – 10. – С. 3.
9. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 575–622.
10. Фаустов А.А. Об одном неявном способе авторского подключения к традиции: «русалочий» миф в «Обрыве» Гончарова // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1993. – С. 105–113.
11. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.
12. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
13. Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. – М.: «Рефл-бук»; К.: «Ваклер», 1997. – 688 с.
14. Янушкевич А.С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. – Новосибирск: Изд-во Новосибир. гос. ун-та, 1995. – С. 53–61.

2. Репрезентации принципа зеркальности

1. Бахтин М.М. Собр. соч. – Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: Русские словари, 1996. – 732 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Вагинов К.К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада; Гарпагопиана. – М.: Худож. лит., 1991. – 475 с.

4. Добренко Е. Фундаментальный лексикон // Новый мир. – 1990. – 2. – С. 237–250.
5. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
6. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 1995. – 256 с.
7. Зеркало. Семиотика зеркальности // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – 1988. – Вып. 831: Труды по знаковым системам XXII. – 166 с.
8. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: Сб. материалов. – М.: Искусство, 1980. – 455 с.
9. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 148–160.
10. Метафизические исследования. – Вып. 11: Язык. – СПб.: Алетейя, 1999. – 362 с.
11. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. – 1934 г. – М.: Сов. писатель, 1990. – 714 с.
12. Пиксанов Н.К. Три века русской литературы. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы // Искусство. – 1923. – 1. – С. 94–114.
13. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – 304 с.
14. Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
15. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 365 с.
16. Радищева Е. Художественный мир прозы Л.И. Добычина: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 172 с.
17. Синявский А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. – М.: Книга, 1989. – С. 425–459.
18. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.
19. Чудакова М.О. Избранные работы. Т.1: Литература советского прошлого. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 472 с.
20. Эйдинова В.В. «Биографический» автор и его стилевая структура (по материалам писем Л. Добычина) // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 86–97.
21. Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 101–116.

3. Феномен женственности

1. Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1986. – 511 с.
2. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. – М.: Ad Marginem, 1999. – 431 с.
3. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921.

- Л.: Худож. лит., 1980. – 472 с.
4. Бродский И. Соч.: В 4 т. – Т. 2. – СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 479 с.
5. «Вторая проза»: Русская проза 20–30-х годов XX века. – Trento, 1995. – 416 с.
6. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда” », 1999. – 544 с.
7. Маяковский В.В. Избр. соч.: В 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1982. – 558 с.
8. Мекш Э.Б. Театр Кабуки в русском варианте (рассказ Добычина «Портрет») // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 22–33.
9. Неклюдов С. Тело Москвы: К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 361–385.
10. Неминущий А. Формула времени в сборнике Л. Добычина «Встречи с Лиз» // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда” », 1996. – С. 255–260.
11. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М.: Большая российская энциклопедия; М.: Рандеву – АМ, 2000. – 807 с.
12. Тело в русской культуре. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с.
13. Фрейд З. Об особом типе выбора объекта у мужчины // Фрейд З. Психоанализ и теория сексуальности. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 167–177.
14. Энциклопедия глубинной психологии. – Т. 1: Зигмунд Фрейд: Жизнь, работа, наследие. – М.: ЗАО МГ Менеджмент, 1998. – 800 с.
15. Этнические стереотипы мужского и женского поведения. – СПб.: Наука, 1991. – 320 с.

4. Гастрономические основы бытия

1. Бабель И. Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1990. – 478 с.
2. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – Л.: Худож. лит., 1980. – 472 с.
3. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». – М.: Аграф, 2000. – 608 с.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 2. – М.: Правда, 1984. – 319 с.
5. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 4. – М.: ГИХЛ, 1953. – 519 с.
6. Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с.
7. Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – Т.4. – М.: Рус. яз., 1980. – 683 с.
8. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда” », 1999. – 544 с.
9. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 1. – Л.: Наука, 1988. – 463 с.
10. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 4. – Л.: Наука, 1989. – 483 с.
11. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 9. – Л.: Наука, 1991. – 697 с.
12. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – 176 с.

13. Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 392 с.
14. Зощенко М.М. Избранное: В 2 т. – Т. 1: Рассказы и фельетоны; Повести. – Л.: Худож. лит., 1978. – 524 с.
15. Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 4. – М. Худож. лит., 1994. – 525 с.
16. Маяковский В.В. Избр. соч.: В 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1982. – 558 с.
17. Мекш Э. Художественный мир рассказа Л.Добычина «Сад» // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 267–272.
18. Одесская плеяда: Сатирические произведения 20–30-х годов. – Киев: Дніпро, 1990. – 446 с.
19. Пограничное сознание (Альманах «Канун». Вып. 5). – СПб.: «Наука» РАН, 1999. – 592 с.
20. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: ЛГУ, 1986. – 365 с.
21. Ремизов А.М. В розовом блеске. – М.: Современник, 1990. – 749 с.
22. Розанов В.В. Религия и культура. – М.: Правда, 1990. – 636 с.
23. Русские пиры (Альманах «Канун». – Вып. 3). – СПб.: «Наука» РАН, 1998. – 432 с.
24. Садовский Б. Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи. – СПб.: Академический проект, 2001. – 398 с.
25. Советский юмористический рассказ 20–30-х годов. – М.: Правда, 1987. – 576 с.
26. Соколов Р.И. Оппозиция «жизнь – смерть» в рассказах Л. Добычина // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 40–49.
27. Толстой Л.Н. Война и мир. – Т. 3–4. – М.: Худож. лит., 1983. – 702 с.
28. Туниманов В. Ф.М. Достоевский в творчестве и жизни А.М. Ремизова // Достоевский и мировая культура. – Альманах 8. – М.: Классика плюс, 1997. – С. 90–105.
29. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
30. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – Л., 1936. – 454 с.
31. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 512 с.
32. Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. – СПб.: Академический проект, 1999. – 350 с.
33. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч. – Т. 5 – М.: Наука, 1984. – 703 с.
34. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч. – Т. 10. – М.: Наука, 1986. – 495 с.
35. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч. – Т. 17. – М.: Наука, 1987. – 526 с.

5. Сказочно-мифологические модели

1. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. – 1996. – 12. – С. 198–209.

2. Бахмутова Н.И. Лейтмотив как корневая метафора художественного текста (Геометрические мотивы в романе Е. Замятина «Мы») // Словоупотребление и стиль писателя. – Вып. 2. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – С. 134–144.
3. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
4. Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. – Т. 2.: Избранные статьи. – М.: Наука, 1993. – 751 с.
5. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М.: Радикс, 1993. – 592 с.
6. Гольдина Э.Г. Детство в прозе Л. Добычина // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 56–64.
7. Гринкевич Ю.В. Восприятие пространства в русскоязычной и англоязычной культурах (на материале пространственно-геометрических концептов *круг* и *квадрат*). – Автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.ffl.msu.ru/postgraduates/autoreferats/grinkevich.doc
8. Дикманн Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. – СПб.: Академический проект, 2000. – 256 с.
9. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
10. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 2. – Л.: Наука, 1988. – 592 с.
11. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб.: Академический проект, 1995. – 471 с.
12. Замятин Е. Избранное. – М.: Правда, 1989. – 463 с.
13. Икона и образ, иконичность и словесность: Сб. статей. – М.: Паломник, 2007. – 366 с.
14. Королева О.Э. Анализ рассказа Л. Добычина «Отец» (к вопросу о мифологическом мышлении) // Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – С. 221–230.
15. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 1. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 687 с.
16. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 701 с.
17. Кузьмина М.Ю. Страшное в сказках К. Чуковского // Проблемы детской литературы и фольклор. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – С. 57–69.
18. Липавский Л. Исследование ужаса // Логос. – М., 1993. – 4. – С. 76–88.
19. Лошилов И.Е. Новелла Л. Добычина «Лидия» (Опыт интерпретации) // Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – С. 194–220.
20. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 671 с.
21. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – 719 с.
22. Неелов Е.М. Переступая возрастные границы... (заметки о «взрослом» содержании сказок К.И. Чуковского) // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1976. – С. 53–70.
23. Пастернак Б.Л. Избранное: В 2 т. – Т. 2: Проза; Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1985. – 559 с.

24. Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1977. – 384 с.
25. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. – 365 с.
26. Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.
27. Топорков А.Л. Откуда у Бабы Яги ступа? // Рус. речь. – 1989. – 4 (июль-август). – С. 126–130.
28. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издат. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
29. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство – СПб., 2003. – 616 с.
30. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология. – М.: Прогресс, 1993. – 400 с.
31. Франц Мария Луиза фон. Психология сказки: Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. – СПб.: Б.С.К., 1998. – 360 с.
32. Фрэзер Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1986. – 703 с.
33. Хармс Д. Полн. собр. соч. : В 3 т. – Т. 1. – СПб.: Академический проект, 1999. – 440 с.
34. Хармс Д. Полн. собр. соч. : В 3 т. – Т. 2. – СПб.: Академический проект, 1999. – 504 с.
35. Хармс Д. Полн. собр. соч. : В 3 т. – Т. 3. – СПб.: Академический проект, 1999. – 350 с.
36. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
37. Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – С. 101–116.
38. Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.

Глава 3. «Не скептицизм, а что-то побольше...» (авторское сознание и формы его выражения)

1. Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – 288 с.
2. Каверин В.А. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1982. – 559 с.
3. Королев С.И. «Точка зрения» у Л. Добычина: проблема соотношения личного и безличного начал в прозе писателя // Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2001. – С. 52–59.
4. Парамонов Б. Добычин и Берковский // Звезда. – 2000. – 10. – С. 214–218.
5. Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – 304 с.
6. Попова З.А. Поэтика прозы Л. Добычина: нарратологический аспект.

- Дис. ... канд филол. наук. – СПб., 2005. – 213 с. [Электронный ресурс].
– Режим доступа: http://www.lib.ua_ru.net/diss/cont/175935.html
7. Радищева Е.С. Художественный мир прозы Л.И. Добычина. Дис. ... канд филол наук. – М., 2004. – 172 с.
8. Эйдинова В.В. Поэтика безымянности (Рассказы Л. Добычина 1920-х годов) // Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2001. – С. 44–51.

1. Маргинальная ментальность как основа творческой личности

1. Атоян А.И. Социомаргиналистика. – Луганск: РИО ЛИВД, 1999. – 456 с.
2. Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева). – М.: Изд-во РУДН, 2005. – 439 с.
3. Вьолле К., Гречаная Е.П. Дневник в России в конце XVIII – первой половине XIX века как автобиографическое пространство // Изв. РАН. – Сер. лит. и яз. – 2002. – Т. 61. – 3. – С. 18–36.
4. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 340 с.
5. Гурин С.П. Маргинальная антропология. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.anthropology.ru/texts/gurin.html>
6. Гор Г.С. Геометрический лес. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 424 с.
7. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”, 1999. – 544 с.
8. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Т.8. – Л.: Наука, 1990. – 815 с.
9. Достоевскиймо: Сб. науч. и науч.-метод. ст. – Калининград: АОЗТ «ВесткамПлюс», 1995. – 163 с.
10. Ерасов Б.С. Социальная культурология. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 591 с.
11. Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и положительный герой, или к семиотике пола в литературе социалистического реализма // Вопр. лит. – 1992. – Вып. 1. – С. 184–204.
12. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
13. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
14. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
15. Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). – М.: Изд-во «Водолей», 2007. – 264 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.srcc.msu.su/uni-persona/site/research/mihееv/kniga.htm>
16. Московская Д. В поисках слова: «странная» проза 20–30-х годов // Вопр. лит. – 1999. – 6. – С. 31–65.
17. Московская Д.С. «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопр. философии. – 1993. – 8. – С. 97–104.
18. Писатель Леонид Добычин. Воспоминания, статьи, письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – 304 с.
19. Пограничное сознание (Альманах «Канун». Вып. 5). – СПб.: «Наука» РАН,

1999. – 592 с.
20. 50/50: Опыт словаря нового мышления. – М.: Прогресс, 1989. – 560 с.
21. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. – М.: Искусство, 1990. – 605 с.
22. Семиотика страха. – М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005. – 456 с.
23. Смолянская Н. Странные художники – странное творчество // Новое литературное обозрение. – 2004. – 6 (70). – С. 425–444.
24. Современная западная социология: Словарь. – М.: Политиздат, 1990. – 432 с.
25. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999. – 319 с.
26. Стариков Е. Маргиналы, или размышления на старую тему: «Что с нами происходит?» // Знамя. – 1989. – 10. – С. 133–162.
27. Сэдживик Ив Кософски. Эпистемология чулана. – М.: Идея-Пресс, 2002. – 272 с.
28. Троцкий Л.Д. Литература и революция. Печ. по изд. 1923 г. – М.: Политиздат, 1991. – 400 с.
29. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопр. философии. – 1999. – 10. – С. 35–53.
30. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Гл. ред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1983. – 277 с.
31. Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. – Т. 3 (2). – М.: Мысль, 2000. – 623 с.
32. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
33. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия: Глас вопиющего в пустыне. – М.: Прогресс-Гнозис, 1992. – 304 с.
34. Шибутани Т. Социальная психология. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 544 с.
35. Эйдинова В.В. «Биографический» автор и его стилевая структура (по материалам писем Л. Добычина) // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 86–97.
36. Эйдинова В.В. Стилевая функция имени в прозе XX века (Л. Добычин. Рассказы рубежа 1920–1930-х годов) // Изв. Урал. ун-та. – 20. – Гуманитарные науки. – Вып. 4. – Екатеринбург, 2001. – С. 250–255.
37. Эткинд А. «Одно время я колебался, не антихрист ли я»: субъективность, автобиография и горячая память революции // Новое литературное обозрение. – 2005. – 3 (73). – С. 41–69.

2. «Я и хотел, чтобы было очень смешно...»

1. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М.: Наука, 1983. – 288 с.
2. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. – 1996. – 12. – С. 198–209.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
4. Вагинов К.К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада; Гарпагопиана. – М.: Худож. лит., 1991. – 475 с.

5. Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: АСТ; Минск: ХАРВЕСТ: Современный литератор, 2001. – 1312 с.
6. Вторые Добычинские чтения: В 2 ч. – Ч. 1. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ун-т, 1994. – 136 с.
7. Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопр. лит. – 1989. – 12. – С. 131–166.
8. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”, 1999. – 544 с.
9. Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ун-т, 1998. – 105 с.
10. Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. – М.: Союз фотохудожников России, 1996. – 624 с.
11. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 1994. – 343 с.
12. Кипнис М.Ш. Трагикомедия как жанр драматургии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1990.
13. Киркегор С. О понятии иронии // Логос. – М., 1993. – 4. – С. 176–198.
14. Лошилов И. Е. «Пожалуйста» // Крещатик: Междунар. лит.-худож. журн. – 2003. – 1 (19). – С. 330–347. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://litera.ru/slova/loshilov/dobychin.html>
15. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худож. лит., 1988. – 413 с.
16. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 47–157.
17. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
18. Первые Добычинские чтения. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ин-т, 1991. – 113 с.
19. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – 304 с.
20. Свербилова Т.Г. Комическое, трагикомическое, мелодраматическое в движении культурных эпох // Вестник Харьковского национального университета. – 2000. – 491. – С. 475–480.
21. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.
22. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. – М.: Изд. центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995. – 512 с.
23. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
24. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
25. Фадеева Н.И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. – Вып. 4. – Тверь, 2002. – С. 10–21.
26. Фадеева Н.И. Трагикомедия: Теория жанра. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 1996.
27. Федь Н. Искусство комедии, или Мир сквозь смех. – М.: Наука, 1978. – 215 с.
28. Чаадаев П.Я. Статьи и письма. – М.: Современник, 1989. – 623 с.
29. Эпштейн М. Медный всадник и золотая рыбка: Поэма-сказка Пушкина // Знамя. – 1996. – 6. – С. 204–215.

3. Моченые яблоки райского сада, или Аксиологическая вертикаль профанного мира («Встречи с Лиз»)

1. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. – 1996. – 12. – С. 198–209.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 387–422.
3. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
4. Замятин Е. Избранное. – М.: Правда, 1989. – 463 с.
5. Марков Г.Б. Способы десакрализации в сборнике Л. Добычина «Вечера и старухи» // Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – С. 156–164.
6. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1996. – 304 с.
7. Радищева Е.С. Художественный мир прозы Л.И. Добычина. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 172 с.
8. Смолицкая О.В. Творчество Гаса Брюле и проблема авторской индивидуальности труверов // Литература в контексте культуры. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – С. 49–57.
9. Топоров В.Н. Рассказ Л. Добычина «Встречи с Лиз» в контексте “бедной Лизы” “железного века” // “Вторая проза”: Русская проза 20–30 годов XX века. – Trento, 1995. – С. 77–111.
10. Федоров Ф.П. Городское пространство в сборнике Л. Добычина «Встречи с Лиз» // Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2001. – С. 69–83.

4. Трансформация жанровых моделей

1. Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). – М.: Прогресс, 1981. – 684 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Бродский И. Сочинения. – Т. 5. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999. – 376 с.
4. Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. – Симферополь: Изд-во «Доля», 2005. – 304 с.
5. Голубева Э.С. Писатель Леонид Добычин и Брянск. – Брянск: Автограф, 2005. – 130 с.
6. Гольдина Э.Г. Детство в прозе Л. Добычина // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ун-т, 1998. – С. 56–64.
7. Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства. – М.: Объединенное Гуманитарное Издательство, 2003. – 448 с.
8. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
9. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука. Издат. Фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.

10. Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...». Антиутопия. XX век // Вопр. лит. – 1989. – 1. – С. 26–69.
11. Кеба А.В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи. – Каменец-Подольский: Абетка-НОВА, 2001. – 320 с.
12. Кларк К. Советский роман: История как ритуал. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 262 с.
13. Корниенко О.А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья. – К.: Логос, 2006. – 332 с.
14. Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 701 с.
15. Литовская М., Трубина Е. Международная научная конференция «Детство как культурный перекресток: на пути к самоидентификации» // Новое литературное обозрение. – 2003. – 3 (61). – С. 437–442.
16. Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. – 288 с.
17. Московская Д. В поисках слова: «странная» проза 20–30-х годов // Вопр. лит. – 1999. – 6. – С. 31–65.
18. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – 304 с.
19. Платонов А. Чевенгур. – М.: Худож. лит., 1988. – 411 с.
20. Расколдованный круг: Василий Андреев. Николай Баршев. Леонид Добычин. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 688 с.
21. Сабина О.В. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х годов XX века // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 1990. – 2. – С. 51–57.
22. Сухих И.Н. У прозрачной стены // Звезда. – 2003. – 8. – С. 224–233.
23. Тихомиров С. В поисках утраченного света: Мир детства в отечественной классике // Детская литература. – 1989. – 9. – С. 13–18.
24. Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991. – 405 с.
25. Федоров Ф.П. Космос в добычинской картине мира («Встречи с Лиз») // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 5–12.
26. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Письма. – Т. 2. – М.: Наука, 1975. – 583 с.
27. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: ООО «Издательство Астрель»: МИФ: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 576 с.

Глава 4. Добычин и другие

1. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.

1. Добычин и Чехов

1. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М.: Наука, 1983. – 288 с.

2. Арьев А. Встречи с Л. // Новый мир. – 1996. – 12. – С. 198–209.
3. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
4. Бессонов Б.Л. Единство авторской мысли в художественном произведении («Степь» А.П. Чехова) // Анализ литературного произведения. – Л.: Наука, 1976. – С. 108–125.
5. Грякалова Н.Ю. «Жизнь, какова она есть на самом деле...»: трагикомическое в поздней драматургии А.П. Чехова // Рус. лит. – СПб., 2008. – 1. – С. 58–66.
6. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал «Звезда», 1999. – 544 с.
7. Долженков П.Н. «Степь» и «Мертвые души»: скрытый сюжет в повести Чехова // Век после Чехова: Тез. докл. междунар. науч. конфер. – М.: МГУ, 2004. – С. 64–67.
8. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 5. – М.: Чоро, 1994. – С. 6–329.
9. Киркегор С. О понятии иронии // Логос. – М., 1993. – 4. – С. 176–198.
10. Кулиева Р.Г. Реализм А.П. Чехова и проблема импрессионизма. – Баку: Элм, 1988. – 186 с.
11. Неминуший А.Н. Чеховские традиции в эпистолярной Л. Добычина // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ун-т, 1998. – С. 98–104.
12. Парамонов Б. М. Конец стиля. – М.: Изд-во «Аграф», СПб.: Изд-во «Алетейя», 1999. – 464 с.
13. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: «Журнал «Звезда», 1996. – 304 с.
14. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
15. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
16. Радищева Е.С. Художественный мир прозы Л.И. Добычина. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 172 с.
17. Рахманов Л.Н. Люди – народ интересный: Автобиографическая повесть. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 495 с.
18. Силантьева В.И. Повесть А.П. Чехова «Степь» и проблема импрессионизма в русской живописи конца XIX века // Творчество А.П. Чехова. – Ростов н/Д, 1986. – С. 39 – 46.
19. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). – Одесса: Астро Принт, 2000. – 352 с.
20. Соболевская Г.И. К вопросу о жанровой природе повести А.П. Чехова «Степь» // Проблемы метода и жанра. – Вып. 7. – Томск, 1982. – С. 103–112.
21. Соболевская Н.Н. Чехов и импрессионизм // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново, 1979. – С. 72–82.
22. Цилевич Л.М. Стиль чеховского рассказа. – Даугавпилс: Изд-во Даугавпилс. пед. ун-та, 1994. – 246 с.
23. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Письма: В 11 т. – М.: Наука, 1974–1983.
24. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1974–1983.
25. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: ГИХЛ, 1954. – 682 с.
26. Чудаков А.П. Единство видения: Письма Чехова и его проза //

Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М.: Наука, 1990. – С. 220–244.

27. Чудаков А. «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...» // Новый мир. – 1996. – 9. – С. 186–192.

28. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

29. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

2. «Под сенью девушек в цвету...»:

эрос возможного и невозможного в прозе Добычина и Пруста

1. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Худож. лит., 1980–1983.

2. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.

3. Гедройц С. Леонид Добычин: «Город Эн» // Звезда. – 2008. – 2. – С. 230–232.

4. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.

5. Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель/Babel. – М.: «Carte Blanche», 1994. – 446 с.

6. Лепахин В. Икона в русской художественной литературе: икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Изд-во «Отчий дом», 2002. – 736 с.

7. Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст. «В поисках утраченного времени». – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. – 571 с.

8. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

9. Михайлов А. Цикл Альбертины // Пруст М. В поисках утраченного времени: Пленница. – М.: Худож. лит., 1992. – С. 5–20.

10. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Изд-во Независимая Газета, 1998. – 512 с.

11. Неминущий А.Н. Эрос в художественном мире Л. Добычина // Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – С. 148–155.

12. Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб.: Журнал «Звезда», 1995. – 304 с.

13. Пруст М. В поисках утраченного времени: По направлению к Свану. – М.: Изд-во «Крус», 1992. – 382 с.

14. Пруст М. В поисках утраченного времени: Под сенью девушек в цвету. – М.: Изд-во «Крус», 1992. – 446 с.

15. Пруст М. В поисках утраченного времени: Содом и Гоморра. – М.: Изд-во «Крус», 1992. – 496 с.

16. Пруст М. В поисках утраченного времени: У Германтов. – М.: Изд-во «Крус», 1992. – 558 с.

17. Сухих И. У прозрачной стены // Звезда. – 2003. – 8. – С. 224–233.

3. В литературном Петрограде

1. Аверинцев С. Опыт петербургской интеллигенции в советские годы – по личным впечатлениям // Новый мир. – 2004. – 6. – С. 116–123.

2. Арьев А. Огненный бык в сумеречном пейзаже // Звезда. – 2007. – 5. – С. 122–131.
3. Арьев А. Петербургская пауза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://infoart.udm.ru/magazine/arss/ezheg/arev.htm>
4. А.А. Ахматова: pro et contra. – СПб.: РГХИ, 2001. – 964 с.
5. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
6. Белая Г. Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко // Лит. обозрение. – 1995. – 1. – С. 4–13.
7. Берковский Н. Текущая литература: Статьи критические и теоретические. – М.: Изд-во «Федерация», 1930. – 339 с.
8. Битов А.Г. Гулаг как цивилизация // Звезда. – 1997. – 5. – С. 3–30.
9. Битов А.Г. Собр. соч.: В 3-х т. – Т. 1.: Повести и рассказы. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 575 с.
10. Битов А.Г. Статьи из романа. – М.: Сов. писатель, 1986. – 320 с.
11. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1983. – 424 с.
12. Вагинов К.К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада; Гарпагоиада. – М.: Худож. лит., 1991. – 475 с.
13. Вейдле В. Петербургская поэтика // Вопр. лит. – 1990. – 7 (июль). – С. 108–127.
14. Виролайнен М.Н. Петровский парадиз как модель Петербургского текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=8>
15. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. – 328 с.
16. Герштейн Э. Мемуары. – М.: Захаров, 2002. – 761 с.
17. Гольдштейн А. Петербургская поэтика // Гольдштейн А. Аспекты духовного брака. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 215–221.
18. Гольдштейн А. Скромное обаяние социализма (неосентиментализм в советской литературе тридцатых годов) // Новое литературное обозрение. – 1993. – 4. – С. 255–263.
19. Гордеева Г. Свободная тайна, или Давай улетим. Контуры «ленинградской» литературы: наблюдения и догадки // Новый мир. – 1990. – 7. – С. 230–239.
20. Гумилев Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с.
21. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.
22. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Л.: Наука, 1990–1995.
23. Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. – 543 с.
24. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, Издат. фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
25. Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 392 с.
26. Зощенко М.М. Сентиментальные повести. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 288 с.

27. Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. – Т. 1. – Л.: Худож. лит., 1984. – 672 с.
28. Каргашин И.А. Тынянов и Добычин (к истории одной пародии) // Тыняновский сборник. Вып. 10: Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. – М.: Книжная палата, 1998. – С. 376–386.
29. Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М.: ОГИ, 2000. – 656 с.
30. Кихней Л.Г. Корреляция «слова» и «вещи» в акмеистической традиции (О. Мандельштам, А. Тарковский) // Постсимволизм как явление культуры. – Вып. 4. – М.: РГГУ, 2003. – С. 66–71.
31. Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. – Кишинев: Штиинца, 1985. – 206 с.
32. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: В 3 кн. – Кн. 3: В конце века (1996–1990-е годы). – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.
33. Лекманов О.А. Концепция «серебряного века» и акмеизма в записных книжках А. Ахматовой // Новое литературное обозрение. – 2000. – 46. – С. 216–230.
34. Лосев Л. Русский писатель Сергей Довлатов // Довлатов С. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. – СПб.: Лимбус Пресс, 1995. – С. 363–371.
35. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1990.
36. Маслов Б. Oratio recta как модернистский прием (Поэтика повествования Л. Добычина с позиций метапрагматики) // Добычинский сборник – 4. – Даугавпилс: Даугавпилс. ун-т, 2004. – С. 101–125.
37. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
38. Пастернак Б.Л. Избранное: В 2 т. – Т.2. Проза; Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1985. – 559 с.
39. Пахарева Т.А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии). – К.: Парламентское изд-во, 2004. – 312 с.
40. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания, статьи, письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – 304 с.
41. Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. – 384 с.
42. Рахманов Л.Н. Люди – народ интересный: Автобиогр. повесть. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 495 с.
43. Русская сентиментальная повесть. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 336 с.
44. Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб.: Алетейя, 2002. – 380 с.
45. Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. – М.: Водолей Publishers, 2006. – 976 с.
46. Семиотика города и городской культуры. Петербург // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – Вып. 664. – Тарту, 1984. – 139 с.
47. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – М.: Изд. центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995. – 512 с.
48. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство – СПб, 2003. – 616 с.
49. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. – М.: Наука, 1979. – 200 с.
50. Чуковский К. Михаил Зощенко. Из воспоминаний // Москва. – 1965. – 6. – С. 190–208.

51. Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.

4. «Наследника нам не оставит он», или Эхо добычинской прозы

1. Бродский И. Сочинения: В 4 т. – Т. 2. – СПб.: Изд-во «Пушкинский фонд», 1994. – 479 с.

2. Василевский А. Почтальон, или Пессимизм // Новый мир. – 1998. – 8. – С. 229–231.

3. Вознесенский Александр. Сокровенное в обыденном [Интервью с Дмитрием Даниловым] // НГ Ex libris. – 2006. – 13 июля. – С. 2.

4. Вторая проза: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. – Trento, 1995. – 416 с.

5. Гаврилов А. В преддверии новой жизни. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 72 с.

6. Гаврилов А. Весь Гаврилов. – М.: Emergency Exit, 2004. – 230 с.

7. Гольдштейн А. Аспекты духовного брака. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 320 с.

8. Данилов Д. Дом десять: повесть, рассказы. – М.: Ракета, 2006. – 96 с.

9. Данилов Д. Место. – М., 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ddanilov.ru>

10. Данилов Д. Фабрика. Осень. Дорога: Рассказы // Новый мир. – 2007. – 10. – С. 101–110.

11. Данилов Д. Черный и зеленый. – СПб.: Красный матрос, 2004. – 104 с.

12. Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999. – 544 с.

13. Касымов А. До музыки, ре, ми...// Знамя. – 2002. – 8. – С. 219–222.

14. Клех И. Чистый бриллиант «мутной воды» // Знамя. – 1998. – 2. – С. 217–220.

15. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3-х кн. – Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.

16. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учеб. пособие. – К.: Логос, 2004. – 234 с.

17. Михайлов А. Человек покоя: интервью с писателем А. Гавриловым // Независимая газета. – 1998. – 147 (1718). – 13 августа. – С. 16.

18. Немзер А. Литературное сегодня: О русской прозе. 90-е. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 431 с.

19. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания, статьи, письма. – СПб.: «Журнал “Звезда”», 1995. – 304 с.

20. Потапов В. Обочинные люди // Новый мир. – 1991. – 7. – С. 264–266.

21. Сухих И. У прозрачной стены // Звезда. – 2003. – 8. – С. 224–233.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Наукове видання

Шеховцова Тетяна Анатоліївна

**ПРОЗА Л. ДОБИЧИНА:
МАРГІНАЛІЇ РОСІЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ**

Російською мовою

На обкладинці фото А. Кравченка
Використані фото і рисунки: Добычин Л. Полн. собр. соч.
и писем. – СПб.: АОЗТ «Журнал “Звезда”», 1999.

Комп'ютерна верстка Чистякова О. С.
Макет обкладинки Літвінова О. О.

Підписано до друку 06.03.09. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Друк ризографічний.
Обл.-вид. арк. 21,51. Умов. друк. арк. 17,21
Наклад 300 прим. Ціна договірна.

61077, Харків, пл. Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна

Надруковано ХНУ імені В. Н. Каразіна
61077, Харків, пл. Свободи, 4.
Тел. 705-24-32

Свідоцтво про державну реєстрацію
ДК № 3367 від 13.01.09