Раздел 2

ЗАТЕКСТ КАК ФОРМА АВТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Глава 1. Записные книжки русских писателей: от «психоза, образовавшегося за годы» до «стенограммы жизни»

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.09

Зиновий Паперный в монографии-размышлении о записных книжках Чехова выдвинул два только на первый взгляд парадоксальных тезиса: «Записные книжки Чехова – это не только записные книжки, это сам Чехов»¹ и «Записная книжка Чехова – одна из самых загадочных его книг»². При чтении записных книжек Достоевского, Толстого, Чехова, Ахматовой, Платонова, Эрдмана, Цветаевой, Твардовского, Ерофеева, Довлатова возникает чрезвычайно сложный читательский, профессиональный, редакторский рецепционный комплекс: безусловное узнавание авторского лица, его художественного голоса при странной аранжировке бытом, в том числе счетами, адресами, констатацией здоровья/нездоровья, ежедневными хлопотами. Встреча знакомых фраз, мотивов, сюжетов, которые даже в неизменном виде приобретают иной смысл в каноническом тексте, и одновременно – непременный эффект радости от этого узнавания, которое дает возможность увидеть движение от «дамы с мопсом» к «Даме с собачкой», от «парень он – необыкновенный» к «парень он – обыкновенный». Записные книжки чаще всего – писательская установка на прямоговорение для себя, оборачивающаяся особой недоговоренностью, «мерцанием» текста для других.

Записные книжки – тот жанр, в котором с особой очевидностью «проговаривает» себя тип личности писателя, его психо-

¹ Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 19.

² Там же. С. 12.

логия творчества, неповторимость его «трудов и дней». Отсюда весьма различны причины их ведения и характер оформления. Так, Достоевский «...заполнял тетради не подряд. Он мог открыть любую страницу, иногда частично исписанную, чтобы торопливо зафиксировать в ней новые мысли и образы. Нередко он переворачивал страницы слева направо, открывал тетрадь с обратной стороны и писал некоторое время в порядке, противоположном принятому ранее...»³. Чехов упорядоченно и целенаправленно с 1891 по 1904 г. вел четыре записные книжки, каждой из которых определял особую роль. Твардовский писал свои «Рабочие тетради» сорок лет. Для Маяковского записные книжки – это буквально записные книжки, фиксирующие его стихи, еще не разбитые на «лесенку».

Отсюда – разнообразие авторских обозначений жанра: записная книжка, рабочие тетради, наброски, зарисовки, листки из дневника, тетрадь, заметки, записки, записи и даже «письменные книги» (Достоевский), вплоть до «психоза, образовавшегося за долгие годы» (Твардовский) и «прерывистого следа», «порыва к отдушине» (Нагибин).

Отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой и авторской личностей, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего не возникало желания публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, заверченного самой жизнью, обусловили метафоричность и оценочность в определении жанра со стороны исследователей, самое «спокойное» из которых – «творческая лаборатория».

О записных книжках и тетрадях Достоевского: «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал». О записных книжках Чехова: «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр».

³ От редакции // Неизданный Достоевский : Записные книжки и тетради 1960–1881 гг. М., 1971. С. 6. (Лит. наследство ; т. 83).

О Хлебникове: «поэтическая обсерватория». О записных книжках и «листочках из дневника» Ахматовой: «новеллы», «бесценный материал». О рабочих тетрадях Твардовского: «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души». О Ерофееве: «малый миф». О записных книжках Довлатова: «книга небывалого жанра», жизнь, превращенная в «соло на ундервуде».

При всем разбросе определений, вызванном некой маргинальностью и резкой индивидуальной маркированностью жанра, очевидно, что доминантной в попытке номинации жанра становится сложная диалектика документального и художественного, бытового и бытийного, случайного и закономерного, написанного «здесь и сейчас» и воспринимаемого как сотворенное для «везде и всегда». Одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальностей.

Думается, возможно выделить три дискурсивных тактики в этом со-бытийном потоке исследуемого жанра. Во-первых, существование художественно значимых и завершенных в эстетическом плане фрагментов в контексте самих записных книжек. Во-вторых, обретение художественного статуса в контексте художественного произведения. В-третьих, обретение художественного статуса путем имитации «подсобного» жанра в движущемся контексте историко-литературного процесса.

Контекст записных книжек

Художественное целое в рамках записных книжек жанрово оформляется весьма традиционно: афоризм, анекдот, пейзажная зарисовка, уличная сценка, психологический портрет, скетч, психологическая миниатюра, притча, мини-рассказ.

Примеры чеховского афоризма и анекдота: «Женщины без мужского общества блекнут, а мужчины глупеют»⁴; «Дедушке дают покушать рыбы, и если он не отравляется и остается жив, то ест ее вся семья»⁵. Эти же жанры активны и у Довлатова:

⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. М., 1980. Т. 17. С. 159.

⁵ Там же. С. 158.

«Больше коммунизма я ненавижу антикоммунизм». Так же, как и у Чехова, у писателя конца XX в. продуктивными становятся зарисовки, скетчи и байки:

В присутствии Алешковского какой-то старый большевик рассказывал: – Шла гражданская война на Украине. Отбросили мы белых к Днепру. Распрягли коней. Решили отдохнуть. Сажу я у костра с ординарцем Васей. Говорю ему: «Эх, Вася! Вот разобьем беляков, построим социализм – хорошая жизнь лет через двадцать наступит! Дожить бы!..» Алешковский за него dokonчил: «И наступил через двадцать лет – тридцать восьмой год!»⁶

Безусловной художественной завершенностью обладают у Твардовского пейзажные прозаические миниатюры, что, скажем, почти невысказуемо у Чехова и невозможно у Довлатова: «Сломалось лето как-то вдруг. Оно стояло в ровном напряжении жарких дней, в ожидании дождя, и как только прошел первый грозовой дождь, пошла другая погода, похолодало, и хотя вновь потеплело после больших дождей, но уже не по-прежнему. Жаркое, молодое, казалось, только набравшее силу, чтобы развернуться, оно вдруг и окончилось, уже позади его цветение и пение, запахи сена, уже и хлеба не пахнут, перестоявшие, обмытые и прибитые, прогнутые дождями. Впереди уже другие запахи, иной поры запахи – грибной, картофельной ботвы, яблок»⁷.

Таким образом, и в записных книжках являет себя творческий почерк писателя «несомненным единством своего общего стиля» (Л. Гроссман), самими жанровыми предпочтениями.

Контекст художественного произведения

Примеров перехода фрагментов записных книжек в контекст художественного произведения множество, поскольку в этом процессе реализуется главная функциональная значимость жанра: темы, заметки, отрывки, мысли, сюжеты, мотивы,

⁶ Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. СПб., 1993. Т. 3. С. 245–246. Далее С. Довлатов цитируется по данному изданию, в тексте в скобках указываются страницы.

⁷ Твардовский А. Рабочие тетради 60-х годов // Знамя. 2000. № 12. С. 131. Далее А. Твардовский цитируется по журнальному изданию, в тексте в скобках указываются год, номер и страницы.

герои входят в новое художественное целое. Но сам механизм «переноса» может быть различен.

1. *Фрагмент переносится без видимых изменений.* У Довлатова, например, вопросы, которые задают в Пушкинских Горах любознательные туристы экскурсоводу, полностью перешли в «Заповедник», в том числе и знаменитый пассаж о том, что в Михайловском «девочки совсем не отдохнули»: «– Клара! Ты меня слышишь?! Ехать не советую! Тут абсолютно нет мужиков! Многие девушки уезжают, так и не отдохнув!» (с. 289). Но и в этом случае помещенный в новый контекст телефонный разговор приобретает иной концептуальный смысл. Для Довлатова в «Заповеднике» тайным и напряженным сюжетом становится сюжет «обветшания культуры», в котором процитированный монолог приобретает смысл очередного звена, толкающего героя к решению эмиграции из России.

2. *Фрагмент переносится со значительными изменениями.* Здесь можно сослаться на исследования З. Паперного, специально посвятившего свою работу трансформации чеховской мысли от замысла, зафиксированного в записной книжке, до его реализации в ставшем каноническим тексте.

3. *Контаминация разных фрагментов записной книжки.* В записных книжках Вен. Ерофеева зафиксированы «народные заговоры и средства», а также дается обширная цитата формы церковного отлучения. В эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика», которое строится на противопоставлении «они – мы (я и Розанов)» и имеет бытийно-временной, культурологический, личный характер («Вы пройдете, надо полагать, а мы прибудем»⁸), собранные в единый текст интонации и лексические знаки заговора и отлучения усилены прямой авторской эмоцией:

Вот, вот! Вот что для них годится, я вспомнил: страшная формула отречения и проклятия. «Да будьте вы прокляты в вашем доме и в вашей постели, во сне и в дороге, в разговоре и в молчании. Да будут прокляты все ваши чувства: зрение, слух, обоняние и все тело ваше от темени до подошвы ног!» (Прелестная формула.) Да будьте вы прокляты на пути в свой дом и на пути

⁸ Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 163. Далее Вен. Ерофеева цитируем по данному изданию, указывая в тексте в скобках страницы.

из дому, в лесах и на горах, со щитом и на щите, на кровати и под кроватью, в панталонах и без панталон! Горе вам, если вам, что ни день, омерзительно. Если вам, что ни день, хорошо – горе вам! (Если хорошо – четырежды горе!) В вашей грамотности и вашей безграмотности, во всех науках ваших и во всех словесностях – будьте прокляты! На ложе любви и в залах заседаний, на толчках и за пюпитрами, после смерти и до зачатия – будьте прокляты. Да будет так. Аминь (с. 163).

4. *Разворачивание текста.* Чаще всего это касается наметки сюжета и сюжетных линий. Но нередко случаи моментально зафиксированной мысли, которая «узнается» в художественном произведении при обнаружении лексического сходства. В данном случае исследователь имеет возможность прикоснуться к тайне творческого волеизъявления.

Размышляя о романе Солженицына, А. Твардовский «проговаривает» ядро своей этической эстетики: «И вся суть в одном-единственном секрете: авторская ненависть к Сталину, вполне понятная сама по себе, не опирается на такое знание личности, обстановки и обстоятельств в данном случае, как во всех других случаях, когда он, автор, знает то, о чем ведет речь поистине лучше всех на свете» (2000. № 12. С. 127). В данном случае мы имеем дело с редким вариантом «обратной связи», когда писатель оценивает «чужое» слово через «свое», уже воплощенное: «Вся суть в одном-единственном завете: / То, что скажу, до времени тая, / Я это знаю лучше всех на свете – / Живых и мертвых, – знаю только я».

Контекст историко-литературного процесса

Почти все, пишущие о жанре записных книжек, утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками Чехова, Ахматовой, рабочими тетрадями Твардовского. Они воспринимаются не только как бесценный документальный источник сведений о жизни и творчестве писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «...особого характера того эстетическо-

го наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит – требует большей активности от читателя»⁹.

Однако в данном случае нас интересует не столько рецепционный эффект, сколько онтологические характеристики самого текста. Третья треть XX в., определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможной саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно/бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, невзирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой частью его личного художественного мифа:

Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов – но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить «в разряд преданий молодых». Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?¹⁰

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (?) и т. д.» (с. 317).

⁹ Паперный З. Записные книжки Чехова. С. 153–154.

¹⁰ Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 3.

Художественное целое «Из записных книжек» Вен. Ерофеева создается единой мотивной структурой, единой бытийной авторской интенциональностью, подчеркнутой условностью пространства, единообразием речевого высказывания (формульность, афористичность, лаконизм), наличием контрапунктов: «И еще женское имя: Агентура» (с. 295); «Еще жен[ское] имя: Прокуратура (просто Прошка)» (с. 312).

Особую роль в организации художественного мира «Из записных книжек» играет их временной дискурс. Во-первых, в них отчетливо встает конкретно-историческое – «советское» – время, отрефлектированное автором в открыто язвительно-саркастическом ключе:

Надо привыкать шутить по-«Крокодильски», например, так: «Будь у нее формы, я взял бы ее содержание» (с. 284);

В 1956 г. стало известно, что Олег Кошевой был педерастом. Это послужило причиной фадеевского самоубийства (с. 293);

Популярной в 20-е годы была поварская вегетарианская книга с названием «Я никого не ем» (с. 298);

Признаки верного благополучия в семье 20-х гг.: герань, гардины, граммофон (с. 305);

Колхоз – дело добровольное: хошь, не хошь, а вступать надо (с. 315);

Дегенеральный секретарь»; «Дзержись!»; «В “Правде” 37 г. статья “Колхозное спасибо Ежову”» (с. 318);

Советская власть стала взрослеть тоже на 37 году (с. 320);

В этом, конечно, есть своя правда, но это комсомольская правда (с. 331);

Покупайте советские часы – самые быстрые в мире (с. 335).

Во-вторых, личное и творческое время писателя не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотносено со временем культурным, прежде всего – библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» (с. 285); «Лично я убежден в историчности Адама и Евы» (с. 288). Конкретно-историческое время – абсурдно, ирреально, амбивалентно, призрачно:

Mutantur tempora. В правлениях совхозов висят портреты патера Менделя. Стаханов, преклонный старик, застрелен в затылок

при попытке к бегству ракетой «земля – воздух». Проходимец Лысенко объявлен врагом народа, а Надежда Крупская уличена в лесбиянстве. Мичурин, оказалось, на своем участке в Козловске выполнял задание фашистских агентур. Сыновья удушены. «Чорт» снова пишется через «о», а «весна» через «ять» (с. 295).

Основной и подлинной мерой становится библейское время, ощущаемое Вен. Ерофеевым как личное: «Что ж, и мне тоже свойственно бывает томиться по прошлому, по тем временам, например, когда еще твердь не отделилась от хляби, а только тьма изначальная» (с. 297). Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к Вечности заложен в поэме «Москва – Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги – жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра – «записные книжки», указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликтно подзаголовкам – «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград. 1967–1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк. 1979–1990)», которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивных практики – внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (с. 271). Вторая – от явной задачи преобразить и постичь «мелочи жизни» художественно.

Так, С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, не случайно для его записей характерны времен-

ные зачины: «Это было лет двадцать назад»; «Это произошло в 20-е годы»; «Это было после разоблачения культа личности» (с. 270); «Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет» (с. 278); «В двадцатые годы моя покойная тетка была начинающим редактором» (с. 284). Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда: «По радио сообщили: “Сегодня утром температура в Москве достигла двадцати восьми градусов. За последние две-сти лет столь высокая майская температура наблюдалась единственный раз. В прошлом году”» (с. 273). Во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многоверсионность его восприятия и оценки (именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «Наша память избирательна, как урна»):

Беседовал я как-то с представителем второй эмиграции. Речь шла о войне. Он сказал: – Да, нелегко было под Сталинградом. Очень нелегко... И добавил: – Но и мы большевиков изрядно потрепали! – Я замолчал, потрясенный глубиной и разнообразием жизни (с. 308).

Авторская личность в «записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени: «Арьев говорил: – В нашу эпоху капитан Лебядкин стал бы майором» (с. 252); «Оказались мы в районе новостроек. Стекло, бетон, однообразные дома. Я говорю Найману: – Уверен, что Пушкин не согласился бы жить в этом мерзком районе. Найман отвечает: – Пушкин не согласился бы жить... в этом году!» (с. 259). Довлатов не пафосен и не запанибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни – гибель Анны Карениной» (с. 289).

Финальные строки «Соло на IBM» посвящены размышлением о сути и предназначении литературы в жизни, в том числе и приватной жизни автора: «Что такое литература и для кого мы

пишем? Я лично пишу для своих детей, чтобы они после моей смерти все это прочитали и поняли, какой у них был золотой папаша, и вот тогда, наконец, запоздалые слезы раскаяния хлынут из их бесстыжих американских глаз!» (с. 347). Своеобразная зарифмованность финалов двух частей записных книжек – только один из способов создания «книги небывалого жанра», в которой автор превратил в «...словесность, подлинно изящную, милый словесный сор застольных разговоров, случайных, мимоходом, обменов репликами, квартирных перепалок. Эфемерные конструкции нашей болтовни, языковой воздух, мимолетный пар остроумия – все это не испарилось, не умерло, а стало под его пером литературой» (с. 364).

Дискретность образа времени, распадающегося на время историческое, личное, творческое, является одним из существенных критериев жанра записных книжек. Как правило, в записных книжках XIX в. времени художественного, эстетически оформленного, синкретического не возникает. В XX в. уникальное жанровое образование – «записные книжки» – приобретает эстетический статус, что обусловлено скрещением разного типа временных пластов и возникновением на их основе собственно художественного.

В записных тетрадах буруеваемого «тоской по текущему» Достоевского не прерываются ни на один день темы, связанные с политической, идеологической, журнальной борьбой своего времени. Писатель вновь и вновь обращается к основным вопросам века: о революции и социализме, о вере и атеизме, судьбе человека и грядущих судьбах России и всего человечества. Постоянно мелькающие имена известных публицистов и общественных деятелей: Белинского, Добролюбова, Герцена, Гоголя, Каткова, Мещерского, Михайловского, Некрасова, Петра I, Победоносцева, Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Страхова, Толстого, Тургенева, Чернышевского (перечислены только те, кто упоминается не менее двадцати раз); события: реформы Петра, польское восстание, казни народовольцев, европейская политика на Балканах, злоупотребления хлебных торговцев, революционная демонстрация в Петербурге на Казанской площади, эпидемия самоубийств и т. д. – создают ярчайший образ исторического времени, прошлого, настоящего и будущего России.

Записи личного, биографического характера у Достоевского в основном краткие, «зашифрованные», он как будто ощущал неуместность дневниковых заметок в контексте полемических набросков. И чаще всего события его личной жизни принимали характер психологических или философских раздумий, как произошло с записью от 16 апреля 1864 г., начинающейся фразой: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»¹¹ Смерть жены становится поводом к философскому размышлению о личном бессмертии и возможности будущей мировой гармонии. Личное время «расширяется» до философско-художественного.

Но все-таки основой всех «письменных книг» Достоевского являются творческие записи, отражающие повседневный процесс зарождения и формирования публицистической и художественной мысли писателя. Творческое время писателя вбирает в себя и своеобразие литературной ситуации (например, спор с нигилистами), и литературные, в том числе журнальные и издательские, дела, и собственно авторскую рефлексия.

Исследователь творческих дневников Твардовского справедливо заметил, что его «размышления о литературе, рассыпанные в записных тетрадах, складываются в целостную концепцию». Но опять же эта целостность, некая концептуальная завершенность «неопавших листьев» возникает на уровне исследовательской рецепции помимо авторской воли и намерений.

А. Твардовский вел «Рабочие тетради» более сорока лет. Они, что свойственно маргинальному «подсобному» жанру (записные книжки, листки из дневника, записки или, как их порой определял сам Твардовский, «россыпь», «очерки и рассказы», «кроки», «наброски»), вмещают в себя богатейший разноуровневый материал. «Рабочие тетради» связаны с творческой лабораторией писателя, историей и движением его замыслов, черновых вариантов произведений, а также фиксацией личных состояний и наблюдений по очень широкому спектру вопросов, касающихся быта и бытия человека в свое время и культуре. Здесь возможны цитаты и обширные выписки, в случае с Твардовским – черновики писем как приватного, так и административного ха-

¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1980. Т. 20. С. 72.

рактера, идущие рядом с бытовыми записями, которые, в свою очередь, соседствуют с творческими «планами и планчиками» по годам.

Твардовский сам на склоне лет в последнее десятилетие своей жизни (1960-е гг.) неоднократно рефлексировал по поводу своей «здоровой (или нездоровой)» привычки вести на протяжении всей жизни «необязательные строчки записной книжки»: «Вести записи в периоды хотя бы и вынужденного неписания трудно и нудно. Единств[енный] смысл их в рабочем упорядочивании мыслей и т. п. А так – за бортом все равно остается почти все самое большое, самое занимающее душу» (2002. № 1. С. 129). Несмотря на ощутимую неполноту и фрагментарность записей, Твардовский признает их организующее и своеобразное психотерапевтическое значение:

...ведь это не только след всего написанного мною, это – моя жизнь – как ни отрывочны и случайны эти записи, – без них я сам наполовину мертв... (2002. № 2. С. 150);

...перерыв в записях всегда почти означает, что дела мои плохи, что у меня нет сил даже для них. Они приобретают серьезное вспомогательное и организующее значение особенно в пору, когда что-нибудь не пишется, а когда не пишется, так это фиксация тех моих журнальных и прочих мытарств, которые могут составить интерес на будущее, не говоря о ближайших практических надобностях: даты, цитаты и т. п. (Там же. С. 136);

...не смогу быть вполне в форме, пока не возобновлю записи, какие бы они пустяковые и случайные не были (Там же. № 10. С. 144).

Несмотря на скептицизм Твардовского по поводу «психоза, образовавшегося за долгие годы», в результате полной публикации «Рабочих тетрадей», завершившейся в журнальном варианте в 2004 г., они воспринимаются ныне как реализация замысла «главной книги» – «Пана Твардовского», о создании которой мечтал поэт на протяжении последних двадцати лет жизни: «И точно гора, которую давно видишь издалека, а все идешь к ней, не приближаясь, – “Пан Твардовский” – “главная книга” моя, главная мечта и страх, и риск, и надежда» (2000. № 6. С. 104).

Жанровые обозначения, атрибутирующие это произведение Твардовского, варьировались по мере публикации «Рабочих

тетрадей», и чаще всего дефиниции вновь указывают на сложный сплав документального и художественного начал в этом описании «жизни, прослеженной в днях» (Ю. Нагибин): автобиографическое повествование; малоформатная проза; средоточие нереализованных «больших» замыслов; автобиографический роман; автобиографическая проза поэта; «новомирские» литературные хроники; дневниковая литература; «последняя книга художника»; «автодокументальная» и «художественно-документальная» проза; «лирическая проза»; «дневник»; пример «новой свободной формы лиро-эпоса»; «автобиографическая штука»; романное целое; литературные хроники. Определяющим внутреннюю трансформацию идущего сквозь все творчество поэта жанрового образования становится вектор движения от документального к художественному.

Ощущение уникальности жанрового образования, его особого эстетического статуса во многом обусловлено скрещением в «Рабочих тетрадах» разного типа временных пластов: личного, исторического, творческого и возникающего на их основе собственно художественного. «Рабочие тетради» – свидетельство того, как упорно и мучительно Твардовский ищет выходы из психологического и экзистенциального тупика, «арзамасского ужаса» (Л. Толстой), в который вгоняет человека мысль о конечности его пребывания на земле.

Но при всей беспорности памяти А. Твардовским своих крестьянских корней и ориентированности на выработанный веками кодекс народной нравственности, один из главнейших и устойчивых ее элементов – христианское смирение перед лицом смерти – для поэта был неприемлем. Только один раз в «Рабочих тетрадах» упоминается о православном празднике, и то в этом упоминании важен мотив ухода такого типа летоисчисления: «10.IV.66. Воскресенье – первый день Пасхи. Я уже из того поколения, из того меньшинства ныне живущих, для которого Пасха – это часть детства, одно из памятейших его впечатлений» (2002. № 4. С. 173). Пасха, как и Троица, для Твардовского – память детства, тогда как, скажем, для А. Ахматовой (о чем свидетельствуют не только хронологическая паспортизация ее стихов, но и дневниковые записи) Сочельник, Рождество, Крещение – знаки повседневного, «здесь и сейчас» текущего личного времени.

Твардовский в «Рабочих тетрадях» вырабатывает, сообразуясь со своими мировоззренческими установками, свой алгоритм преодоления возраста и примирения с мыслью о приближении «неизбежного конца». Прежде всего, это постоянное возвращение к земле, природе, «приусадебным делам», которые, видимо, давали ему ощущение молодости и полноты жизни, в отличие от «журнальной маяты» и саднящих сердце нереализованных планов:

Только здесь, встретив зиму не в городских условиях, впервые с радостным чувством как бы выздоровления от тихого и унылого недуга, отметил увеличение дня, нарастание световой части суточного времени. А третьего дня, когда еще не так и отпустило после больших морозов, выйдя утром на крыльцо, ощутил, увидел, почувствовал слабый, но явственный предвесенний настой – свет, снег, отряхнувшие снег деревья – все не то, что вчера, неделю назад. Все еще будет – и февральские морозы, и мартовские метели, и затяжные холода, но что-то уже сломилось бесповоротно. И, очень похоже, силенок еще не на одни только унылые итоги, но и на новые затеи (2001. № 12. С. 131–132).

«Поздний возраст», определяемый А. Ахматовой как «могучая Евангельская старость / И тот горчайший Гефсиманский вздох», позволил Твардовскому, при сохраняемом до конца пафосе социальности, не отклоняя его, сопрячь свои духовные и душевные искания с безусловными константами человеческого существования, которые вошли в «Рабочие тетради» системой устойчивых мотивов семьи, рода, «опыта быстротекущей жизни», «жестких сроков», природы и творчества. Рождающаяся на страницах «Рабочих тетрадей» философия времени с неизбежностью ведет Твардовского к поэтическому его осмыслению. По большей части именно в тех фрагментах записей, что обращены к констатации кругооборота природы, пейзажным зарисовкам, а также в размышлениях о личной вписанности в родовое, культурное и историческое время, проявляет себя устойчивый алгоритм процесса создания стихотворения: прозаическая зарисовка → многочисленные варианты черновика → рефлексия по поводу создаваемого → вновь варианты (уточнение лексики, смена размера и строфики, варианты поэтической логики) → всегда неожиданный и почти

нежданный конечный результат, возникающий как озарение → скупая похвала себе, сомнения → чтение друзьям → если требуется, вновь доработка, которая может продолжаться годами. Стихотворные наброски «Рабочих тетрадей» бесценны в том смысле, что не только обнажают процесс перехода бытового языка в состояние языка поэтического, но являют сам момент гармонизации мира. Однако нет смысла упрощать характер этого процесса. В «Рабочих тетрадях» есть стихотворные варианты, несущие печать прозаически сниженного осмысления темы возраста: «Пей, обижайся и кури, – / Но хоть поменьше говори. / Не уверяй, мы так поверим, / Что ты еще отнюдь не мерин. / И на почетном рубеже / Попробуй вспомнить о душе» (2004. № 5. С. 138); «Купается на зорьке / Тще-славный старичок. <...> Чтоб члены отогрелись – / Нещадно тело трет. / Ополоснувши челюсть, / Вправляет в жалкий рот» (Там же. № 6. С. 160).

Но одновременно уже в черновых стихотворных строках, идя от прозы к поэзии, от мысли к чувству, от констатации к постижению, А. Твардовский снимает саму возможность резких бытовых подробностей, смягчает, чаще всего убирает анализ психофизиологической закомплексованности, свойственной старости и старению, и дает результат длительной, предшествующей поэтическому высказыванию рефлексии, порой уже в тетрадях фиксирует поэтическую формулу преодоления и защиты «от ужаса, который был бегом времени когда-то наречен» (А. Ахматова).

Чуткий к состоянию современного ему литературного процесса и особенностей его рецепции, А. Генис замечает: «Повсюду идет охота на невымышленную реальность»¹², и объясняет востребованность литературы non-fiction следующим образом: «Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Сегодня его записки кажутся интереснее романов. <...> Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке – неповторимый, как почерк, голос писателя. Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в худо-

¹² Генис А. А. Довлатов и окрестности. М., 2004. С. 7.

жественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта»¹³.

Книга Ю. Казарина «Пловец: Куда ж нам плыть...» ориентирована одновременно на два литературных феномена. На записные книжки, не претендующие на статус художественности, которые откомментированы в казаринском тексте как «своего рода сочинение, являющееся остатком – то ли литературным, то ли поэтическим, может быть, даже и бытовым, если не бытийным, скажем так: послетекст – комментарий к таланту, ко всему, что этим талантом произведено»¹⁴. И на сложившийся в конце XX в. жанр «записных книжек», который в рамках жизнедеятельности автора претендует на художественный статус: «Может быть, настоящее писание, т. е. не-литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции – что не-сочиняется, а – записывается где и когда угодно и на чем попало»¹⁵. Будучи филологом, Ю. Казарин в рамках своего нового текста, выполненного в весьма своеобразном жанре, не мог не аннотировать его «законность» для русской словесности: «Новый литературный (беллетристический) жанр – книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову – прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека»¹⁶.

¹³ Там же. С. 8–9.

¹⁴ Казарин Ю. Пловец. Екатеринбург, 2006. С. 5.

¹⁵ Там же. С. 204.

¹⁶ Там же. С. 275.