

и для наказания, и для вразумления, и для испытания и воспитания нашего терпения. Великий народ, если он действительно велик и по душе своей, терпеливо перенесет всякие испытания. Он будет не ослабевать в подвиге, будет стремиться победить врага, но не будет унывать и при неизбежных неудачах» [ТЕВ, 581—583].

Однако фигура митрополита Иоанна оказалась настолько духовно вдохновляющей, что его почитание продолжалось и в последующее время, вне зависимости от конъюнктурных задач предреволюционного года.

---

*Абрамов Н. А.* Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и Сибирский // Город Тюмень. Тюмень, 1998.

*Горелов А. А.* Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988.

*Доброклонский А. П.* Руководство по истории русской церкви. М., 1999.

ДАИ — Дополнения к актам историческим. Т. 10, № 19. СПб., 1867.

*Катрашов А. В.* Очерки по истории русской церкви: В 2 т. М., 1992.

КЕВ — Киевские епархиальные ведомости. 1916. № 22.

*Карпинский А. М.* Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и вся Сибирь. Тюмень, 1899.

*Словарь русских писателей XVIII в.* Вып. 2. СПб., 1999.

*Остроухов П. В.* Жизнеописание святителя Иоанна (Максимовича), Б. м., 1915.

*Ордовский-Танаевский Н. А.* Воспоминания. М., 1993.

*Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 1. СПб., 1862.

*Пульхеридова Е. М.* Достоевский и Лесков // Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство. М., 1971.

*Сулоцкий А. И.* Сочинения: В 3 т. Тюмень, 2000.

ТЕВ — Тобольские епархиальные ведомости. 1916. № 28.

*Фомин С. В.* Последний царский святой. СПб, 2003.

*Хализев В. Е.* «Герои времени» и праведничество в освещении русских писателей XIX в. // Русская литература XIX в. и христианство. М., 1997.

**М. В. Селеменова**

## **ПОЭТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ГОРОДСКОЙ ПРОЗЕ Ю. В. ТРИФОНОВА**

Рассматривается своеобразие поэтики повседневности московских повестей Трифонова, которое заключается в выборе квартирного вопроса в качестве основной сюжетной коллизии, в укрупнении «мелочей жизни» и придании им статуса символических деталей, раскрывающих суть конфликта времени и характер русской интеллигенции 1960—1970-х гг.

Городская проза второй половины XX в. в отечественном литературоведении и литературной критике 1970—1980-х гг. традиционно рассматривалась как бытовая проза [см.: Амусин, 1986, 17], литература с доминантой бытового сю-

жета [см.: Цурикова, 1979, 179], «пласт литературы, в которой через подробнейший быт показано отступление человека от нравственных принципов нашего общества» [Тевекелян, 1982, 279], которая закономерно переходит «от эмоционального отклика на бытовое неблагополучие к раздумьям о перспективах личностного развития современного человека, его духовно-нравственного роста» [Ковский, 1983, 122]. Т. М. Вахитова первой из отечественных исследователей поставила акцент не на социально-бытовой проблематике произведений о городе и горожанах, а на особенностях поэтики: «...Специфика “городской” прозы ощущается достаточно отчетливо. Она определяется не только социальной характеристикой героев, живущих и работающих в городе, миром их интересов, но и своеобразной урбанистической поэтикой» [Вахитова, 1986, 58]. Вопрос о специфике урбанистической поэтики, весьма точно сформулированный исследователем, оказался практически неразработанным в контексте статьи, а в качестве главной задачи городской прозы было названо «изображение простых, неприметных, обыкновенных людей в обычных житейских ситуациях» [Там же, 1986, 63], т. е. поэтика городской прозы и проблема отражения в ней мира повседневности не рассматривались в одном исследовательском ракурсе.

В западно-европейском трифоноведении в работах Джорджа Гибиана и Надин Натовой (США), Нормана Шнейдмана и Нины Колесникофф (Канада), Иштвана Винтермантеля (Венгрия) и Флориана Неуважного (Польша) городская проза рассматривалась как уникальный феномен советской литературы, находящийся в состоянии идейного и художественного противостояния деревенской прозе, а задача писателя-«горожанина» виделась исследователям в подробном бытописательстве.

Новый подход к изучению городской прозы был предложен А. В. Шаравиным, определившим рассматриваемое явление как «эстетическую общность писателей с особым, единым, художественным сцеплением между произведениями, с ярко выраженным, обозначившимся программным характером городской темы», а также как «одну из тенденций развития историко-литературного процесса 70—80-х годов» [Шаравин, 2001, 34]. Предложив эстетический код прочтения городской прозы, исследователь обозначил пути изучения повестей и романов Ю. Трифонова, А. Битова, В. Маканина, В. Пьецуха, Л. Петрушевской с точки зрения художественного своеобразия произведений.

Прозу Юрия Валентиновича Трифонова, «Колумба городской прозы» [Русская литература, 2002, II,] и мастера «социальной археологии» города [Баевский, 2003, 339], отечественные и западно-европейские литературоведы в соответствии с обозначенной тенденцией долгое время относили к разряду бытописательской литературы. В 1990—2000-е гг. стало очевидно, что ограничиваться оценкой достоверности воссоздания писателем бытовой среды современное трифоноведение не может, и тогда появились работы Н. А. Бугровой, Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, К. Де Магд-Соэп, В. М. Пискунова, В. А. Суханова, В. В. Черданцева, где основное внимание было сосредоточено на проблемах поэтики городской прозы Ю. В. Трифонова. В результате отказа от привычного социально-бытового исследовательского ракурса стало очевидно, что бытовое начало «московских» повес-

тей зримо восходит к быт и н о м у, и городскую прозу Ю. В. Трифонова следует рассматривать не посредством автономного анализа «быта» или «бытия», не путем выявления доминанты одной из этих категорий в творческом сознании писателя, а через призму п о в с е д н е в н о с т и — центральной художественной и нравственно-философской категории его творчества, синтезирующей бытовое и бытийное содержание жизни.

Ю. В. Трифонов понимает под повседневностью «само течение жизни» и для объяснения своей позиции приводит в пример диалог с Альберто Моравиа на одном из писательских съездов: «В это день он [Моравиа] должен был выступать. Он делал какие-то пометки, и я его спросил: “О чем вы будете сегодня говорить?” Он сказал: “О том, что писатель должен писать о повседневной жизни». То есть о том, о чем и я, собственно, собирался говорить...” [Трифонов, 1985, 340]. Творческая сверхзадача «писать о повседневной жизни» не только не снизила планку художественных притязаний Трифонова, но, напротив, привела его к осмыслению глобальных нравственных, духовных проблем современного общества, коренящихся в повседневности.

Выбрав в качестве точки отсчета повседневность и реабилитировал ее как «локус творчества» (А. Лефевр), Трифонов невольно вступил в полемику с традицией литературы постреволюционного времени, демонстративно порвавшей с бытом и изображавшей его в сатирическом модусе. Следует отметить, что борьба с бытом в России XX в. закономерно сменяется попытками подчинить быт, сделать его приемлемой средой обитания: на смену обличению «нитей обывательщины» в 20-е гг. приходит кампания за культурность быта 30-х гг.; возрождение романтики безбытности в 60-е гг. оборачивается новым погружением в частную жизнь и быт в 70-е. Трифонов, отразивший эту метаморфозу (от героического прошлого первых революционеров к однообразному, подчеркнуто негероическому настоящему их детей и внуков), увидел в бытовом содержании жизни скрытый потенциал и в своих московских повестях воссоздал повседневность как сферу вещей, событий, отношений, являющуюся источником творческого, культурного, исторического, нравственного, философского содержания жизни. В. Н. Сыров, один из современных исследователей категории повседневности, предложил антитезу, резонирующую с художественной концепцией Ю. В. Трифонова — «мир людей, живущих в модусе повседневности» (удовлетворяющихся наглядным постижением мира и потреблением) — «мир интеллектуалов» (людей с установкой на духовность и созидание) [см.: Сыров, 2000, 158]. Герои московских повестей, представляющие мир интеллектуалов (в силу профессиональной принадлежности и сферы деятельности), воспринимают повседневность как естественную среду обитания, в которой есть и обступающий со всех сторон быт, и сфера интеллектуальных и духовно-нравственных исканий, синтезирующая бытовое и непрявленное бытийное содержание жизни. Вместе с тем, по точному замечанию К. де Магд-Соэп, «повседневность для рефлексирующих трифоновских интеллектуалов — источник бесконечных напряжений, конфликтов, споров, непониманий, бед, болезней» [Магд-Соэп, 1997, 103], причем мир

повседневности становится очагом конфликта (идейного, социального, любовного, семейного), как правило, в момент актуализации «квартирного вопроса».

В повести «Обмен» (1969) нравственный конфликт изначально переведен в систему пространственных координат: создана своеобразная оппозиция двадцатиметровой квартиры на Профсоюзной улице, в которой мать Дмитриева, Ксения Федоровна, проживает одиноко, и комнаты Дмитриевых, поделенной ширмой на взрослую и детскую части, служащей местом проживания трех человек. Поводом для снятия этой оппозиции становится смертельная болезнь Ксении Федоровны, а способом — квартирный и нравственный обмен, организованный женой Виктора Дмитриева Леной. Поначалу главный герой пытается уклониться от этой ситуации и сыграть роль «постороннего»: не идти на моральный компромисс, но и не противостоять злу напрямую, предпочитая бездействие. В дальнейшем обнаруживается, что невмешательство, непротиводействие злу само по себе оборачивается злом: философия Мерсо (на которую, пусть даже неосознанно, ориентируется Дмитриев), не выдерживает проверки жизнью, а единственным точным нравственным диагнозом становятся слова матери: «Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел...» [Трифонов, 1987, II, 62]<sup>1</sup>.

В повести «Долгое прощание» (1971) «квартирный вопрос» остро стоит перед Григорием Ребровым, неудачливым драматургом и историком-любителем: для сохранения родительской комнаты на Башиловке герою необходимо предоставить справку с места работы (формально — для домоуправления, по сути — для защиты от соседа по квартире Канунова, претендующего на комнату Реброва). Эта «охранная грамота» — судьбоносный документ, вынуждающий героя примерять на себя должности завклубом в Первомайском районе и учителя истории в вечерней школе, т. е. соглашаться на работу, лишенную творческого элемента, ради сохранения квадратных метров. Отсутствие такой справки делает Реброва уязвимым, беззащитным, неуверенным в собственном существовании и, в конечном счете, заставляет отступить, бросить дом, Москву, гражданскую жену Лялю и превратиться в героя-странника. Другой герой повести, Петр Александрович Телепнев, рискует потерять свой деревянный дом и сад из-за плана застройки города. С точки зрения динамики развития столичного топоса дом с садом безнадежно устарели, их снос отвечает запросам времени и интересам соседей, но с точки зрения сохранения нравственных ценностей, не подлежащих ревизии, дом с садом — уникальный природный локус, сохраненный трудом цветовода-любителя и оттеняющий унифицированную среду города. История противостояния Телепнева и его соседа, милиционера Куртова, повторяет историю Реброва и Канунова, причем если Куртов и Канунов в этом противостоянии видят способ решения «квартирного вопроса», то Ребров и Телепнев защищают не столько территорию, сколько ауру родного дома. Финалы этих сюжетных линий похожи: герои отказываются от борьбы, уступают «умеющим жить» свое место, которое тут же теряет свой

---

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.

сакральный статус. Дом Реброва «после смерти родителей, гибели брата и после того, как жизнь переломилась Лялей, сделался нежилым помещением, вроде сарая» [II, 189], сад Петра Александровича Телепнева незадолго до смерти героя был «отринут навсегда» [Там же, 209], а затем на его месте возвели восьмизэтажный дом с магазином «Мясо» на первом этаже.

Главная героиня повести «Другая жизнь» (1975), Ольга Васильевна, после смерти мужа остается жить в квартире свекрови, о чем сообщается как о вынужденном решении: «Жить вместе было трудно, хотели было разъехаться и расстаться навсегда, но удерживало вот что: старуха была одинока и, расставшись с внучкой, обрекала себя на умирание среди чужих людей...» [II, 220]. В этой повести Трифонов рассматривает «квартирный вопрос» через призму оппозиции «любовь к ближнему — любовь к дальнему»: «Ах, как бы она [Ольга Васильевна] жалела, как бы ценила старуху, если бы та жила где-нибудь далеко! Но в этих комнатках, в этом коридорчике, где прожитые годы стояли тесто, один к одному впритык, открыто и без стеснения, как стоит стоптанная домашняя обувь в деревянном ящике под вешалкой, сколоченном Сережей, здесь, в этой тесноте и гуще, не было места для жалости» [Там же, 221]. Близость проживания приводит к духовному разобщению и в дальнейшем к полному отчуждению. В «Другой жизни» Трифонов не находит иного решения «квартирного вопроса», кроме бегства героини за пределы квартиры, дома, города («В Москве ей места не было» [Там же, 360]).

В повести «Дом на набережной» (1976) решение «квартирного вопроса» — цель всей жизни Вадима Глебова, причина «жженья в душе» [Там же, 373], которое герой впервые почувствовал в детские годы, во время существования в Дерюгинском переулке рядом с домом на набережной. Эта пространственная оппозиция определила ход всей жизни главного героя повести: Глебов в детские годы дружит с Левкой Шулепниковым и другими мальчиками из статусного дома, в студенческую пору начинает ухаживать за Соней Ганчук, и если сначала «ни о каких ласках, кроме профессорских, в рамках учебной программы, он не грезил» [Там же, 406], то после первой мысли о возможности решить свой «квартирный вопрос» за счет дочери профессора Вадим «понял, что может полюбить Соню» [Там же, 411]. Завоевав последовательно профессора Ганчука, его дочь, место в семье и в доме на набережной, Глебов предусмотрительно отрекается от всего и вся, т. к. интуитивно чувствует опасность, исходящую от дома и опальной семьи. Наградой за отступничество становится не мнимое, а подлинное решение «квартирного вопроса» в лучших традициях советского времени: Глебов вселяется в кооперативный дом в зрелые годы, в статусе доктора наук и отца семейства.

Особняком в ряду московских повестей стоит повесть «Предварительные итоги» (1970), в которой «квартирный вопрос» не заявлен как жилищная и нравственная проблема: для героя-повествователя Геннадия Сергеевича и его семьи этот вопрос на первый взгляд окончательно решен. Повествователь периодически вспоминает то время, когда они выбрались из «старой квартиры на Житной, коммунальной толчеи, тесного дивана...» [II, 80] без видимого сожаления. Вместе с тем о новой квартире Геннадий Сергеевич также говорит без радости и с некоторой

долей презрения: «Не надо было сооружать этот кооперативный храм в шестьдесят два метра жилой площади, не считая кладовки» [II, 80]. Всем ходом повествования утверждается мысль о независимости душевной гармонии от величины занимаемой территории. После одной из семейных ссор Геннадий Сергеевич, вынужденный покинуть дом, рассуждает об иллюзорности «квартирного» счастья: «...если уж дома, в своем скворечнике, в том, до чего никому нет дела, кроме меня, я не могу быть независимым, не имею права совершать поступки, тогда я ничтожество, насекомое» [Там же, 70]. В зависимости от настроения героя меняется его оценка приобретенного жилья: «кооперативный храм» в минуты душевного дискомфорта, вызванного домашними неурядицами, превращается в «скворечник». Бегство Геннадия Сергеевича из «храма-скворечника» в столице в деревенный домик, расположенный в маленьком туркменском городке Тохире, свидетельствует о том, что решенный «квартирный вопрос» не обеспечивает душевного равновесия и не создает атмосферы для творчества.

«Квартирный вопрос», погружающий читателя в художественный мир московских повестей, — это своеобразная точка отсчета в реконструкции повседневности 50—70-х годов XX в. В развитии действия произведений особую значимость приобретает поэтика «мелочей жизни». Это понятие вошло в обиход и приобрело символическое звучание благодаря одноименному циклу очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина, опубликованному в 1886—1887 гг. и посвященному осмеянию общества, прозябающего в тине мелочей: «Сколько всевозможных “союзов” опутало человека со всех сторон; сколько каждый индивидуум ухитряется придумать лично для себя всяких стеснений! И всему этому, и пришедшему извне, и придуманному ради удовлетворения личной мнительности, он обязывается послужить, то есть отдать всю свою жизнь. Нет места для работы здоровой мысли, нет свободной минуты для плодотворного труда! Мелочи, мелочи, мелочи — заполнили всю жизнь» [Мелочи жизни, 1988, 13]. Эти очерки, не потерявшие актуальности и в XX в., постулируют «мелочи жизни» в качестве атомарной единицы повседневности.

Выдвинув в статье 1971 г. «Выбирать, решаться, жертвовать» тезис «Быт — это великое испытание» [Трифонов, 1985, 88], Трифонов обозначил курс на сознательное укрупнение «мелочей жизни» ради высвечивания личностных качеств героев, улавливания тончайших нюансов души, выявления истинных мотивов поступков. «Великое испытание» бытом проходят практически все персонажи «московских» повестей, при этом мелочи служат в повестях Трифонова особой с и г н а л ь н о й с и с т е м о й: деталь одежды, предмет обихода, жест, запах играют роль авторского комментария, дополняют, конкретизируют произносимые героями слова. В повести «Обмен» в описании супружеской спальни Виктора и Лены Дмитриевых акцент сделан на такой детали, как две подушки, «одна из которых была с менее свежей наволочкой, эта подушка принадлежала Дмитриеву» [II, 10]. Учитывая контраст несвежей наволочки Виктора и «свежей ночной рубашки» Лены (эта деталь появляется в данном эпизоде в целях создания контраста и формирования микроконфликта), можно сделать вывод об угасании чувств между супруга-

ми, выражающемся в игнорировании женой бытовых потребностей мужа. В дальнейшем этот вывод подтвердится такими фактами, как отказ Лены от приготовления завтрака, проявление неуважения к памяти об отце Виктора. Последнее обстоятельство подтверждается в эпизоде с портретом Дмитриева-старшего: Лена вынесла портрет из средней комнаты в проходную, что, по мнению старшей сестры Виктора Лоры, «не бытовая мелочь, а... просто бестактность», в восприятии Лены, напротив, это мелочь, пустяк: «она сняла портрет только потому, что нужен был гвоздь для настенных часов» [II, 42].

Важную семиотическую функцию в московских повестях выполняет такая деталь домашней обстановки, как телефон: с помощью этого средства коммуникации герои Трифонова мирятся (Геннадий Сергеевич и Рита в «Предварительных итогах»), ссорятся (супруги Дмитриевы в «Обмене», Гриша Ребров и Ляля в «Долгом прощании»), пытаются сохранить душевную близость при наличии пространственной дистанции (Нюра из повести «Предварительные итоги»), прячутся от выполнения неприятных поручений (Глебов в «Доме на набережной»). Поэтика телефонных разговоров, характеризующихся отсутствием зримого образа собеседника, невозможностью использования паралингвистических механизмов (жесты, мимика), допустимостью анонимного общения, определила своеобразие многих произведений литературы XX в (проза В. Набокова, М. Булгакова, М. Зощенко, поэзия О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, И. Бродского, драматургия Н. Эрдмана, А. Володина, А. Вампилова). Телефон из средства связи превратился в яркий символический образ не случайно: он сократил пространственно-временные дистанции, ускорил процесс стирания границ между сферами публичного и частного, повысил риск случайного столкновения людей в коммуникационном пространстве, стал симулякром канала в потусторонний мир. Исследователи семиотики современной урбанистической среды также отмечали, что телефон «деинтимизировал общение, сделал его усредненным» [Руднев, 1998, 312], предлагая «вместо собеседника маску, слепок с его голоса» [Левинг, 2004, 46]. В целом, телефонная связь, отменив прежние барьеры общения (территориальные, временные), сформировала новые — эмоциональные и семантические барьеры, заключающиеся в том, что речь, лишённая невербального сопровождения, недостаточно эмоционально окрашена и, вследствие этого, может быть неправильно понята.

Тема равенства людей, беседующих по телефону, иронически осмыслена в повести «Дом на набережной». Телефонный разговор уравнивает мебельного «подносилу» Шулепникова и доктора филологических наук Глебова, поскольку он отменяет привычную социальную иерархию: как только Глебов, по начальственной привычке, пытается перенести разговор на завтра, Шулепников возмущенно отвергает такую возможность и, тем самым, отказывается видеть в собеседнике «значительное лицо»: «Никаких завтра. Да ты с ума сошел, Глебов, как ты со мной разговариваешь! Как у тебя язык повернулся?» [II, 368]. В очной беседе подобные речевые обороты и интонации недопустимы, их использование немедленно пресекает бы акт коммуникации, тогда как телефонный разговор после приведенных

реплик продолжается. Лейтмотивом этой беседы становится связка «Помнишь? / Помню»: «А помнишь, какие у меня были финские ножички? Помню <...> Вадька, а ты мою мамашу помнишь? Глебов сказал, что помнит <...>» [II, 368—369]. Такой ход беседы закономерен, т. к. единственным связующим звеном между опустившимся на дно жизни Шулепниковым и поднявшимся по социальной лестнице Глебовым являются воспоминания. Этот разговор не имеет финала: вместо слов прощания — короткие гудки. Подобная возможность прервать диалог — также привилегия телефонной связи, которую Трифонов часто использует для того, чтобы избежать включения в ход повествования объяснений и откровений, а также для создания эффекта недосказанности.

Через призму мелочей в московских повестях отчетливее видятся отношения между членами семьи, проявляются скрытые мотивы поступков героев, обнаруживается перспектива (или бесперспективность) брака. У Трифонова взгляд влюбленного героя всегда видит целостный образ любимой женщины, невлюбленный герой фиксирует только разрозненные мелочи, детали. Тот факт, что Лена Дмитриева («Обмен») — нелюбимая жена, подтверждается многочисленными портретными зарисовками героини, «сделанными» ее супругом Виктором: «Кофточка была с короткими рукавами, что было некрасиво — руки у Лены вверху толсты, летний загар сошел, белеет кожа в мелких пупырышках. Ей надо носить только длинные рукава, но сказать ей об этом было бы неосмотрительно» [II, 16—17]. Спустя двадцать лет брака Геннадий Сергеевич («Предварительные итоги») видит в своей жене Рите «женщину с красивыми длинными ногами, в красивом шерстяном платье, с красивым и несколько бледным лицом, на котором читались намеки на увядание, но и прекрасная зрелость, вегетативный невроз, холецистит, любовь к сладкой пище, ежегодные морские купания...» [Там же, 81]. Назойливое употребление эпитета *красивый*, лишенного эмоциональной окраски и от употребления с разноплановыми понятиями потерявшего смысл, подчеркивает отстраненность взгляда повествователя и холодность в отношениях между супругами. Взгляд нелюбящей женщины не менее жесток в своей внимательности к неприглядным чертам внешности и характера. Главная героиня повести «Другая жизнь» Ольга Васильевна, вспоминая своего бывшего поклонника, описывает его достоинства равнодушно, а недостатки — снисходительно: «Был такой Влад, очень добрый, хороший, скучный, безнадежный, талантливый, с широким рябым лицом и глазами слегка навывкате, выражавшими серьезность и преданность» [Там же, 226]. Достоинства героя перечислены вперемешку с недостатками, причем свойства характера отодвинуты на второй план, их заслоняет внешность — «мощное рябое лицо со скифскими скулами» [Там же, 227]. Герои повестей Трифонова, показанные через призму взгляда нелюбящего человека, выглядят как персонажи неотретушированных фотографий: в глаза бросаются недостатки внешности и гардероба, не оттененные привлекательными чертами, и, как следствие — целостный образ распадается на мелочи, кажется приземленным и недостаточно лиричным.

«Мелочи жизни», в осмыслении Трифонова, — это ключи к сюжетным коллизиям: помидоры на балконе «исключительной, просто генеральской» квар-

тиры Невядомского («Обмен»), полученной за счет обмена со смертельно больной тещей, — это символическое обозначение предстоящего обмена Дмитриевых; мусорное ведро, которое выносит уволенная домработница переводчика Геннадия Сергеевича Нюра («Предварительные итоги»), — это и символ мелочности людей, считающих себя интеллигентами, но не отказывающихся от любой возможности «урвать хоть что-то» [II, 107], и знак смирения Нюры со своим изгнанием, прощения своих гонителей и стремления напоследок внести в их дом ч и с т о т у; бурчание в животе у Глебова во время допроса отчимом Левки Шулепникова («Дом на набережной») — деталь, выдающая страх героя и косвенно подтверждающая низость его поступка — доноса на своих товарищей; поедание пирожного «Наполеон» профессором Ганчуком после разгромного собрания, поставившего крест на карьере ученого («Дом на набережной»), — это попытка сублимации сладкой жизни, от которой герой внезапно оказался отлучен. В целом, «мелочи жизни» Трифонов обычно придает гипертрофированно-высокий статус и объясняет эту особенность художественной манеры в своей итоговой повести московского цикла «Дом на набережной»: «Все ушло в такую даль, так исказилось, затуманилось, расплзлось, как гнилая ткань, на кусочки, что теперь не поймешь: что же там было на самом деле? Отчего произошло то и это? И почему он поступил так, а не по-другому? Отчетливо сохраняется чепуха. Она нетленна, бессмертна» [Там же, 398]. Повседневность у Трифонова вбирает в себя как высокое, так и ничтожное, его герои, страдающие от неразрешенного «квартирного вопроса», от засилья «мелочей жизни» и от скуки обыденного существования, в этом же повседневном локусе находят источники творческой энергии, вдохновения, любви, сострадания, следовательно, в отношении писателя к повседневности более отчетливо выражена тенденция к е р е а б л и т а ц и и, нежели к дискредитации.

Лояльное отношение Трифонова к повседневности не отменяет критического отношения к отдельным ее проявлениям. Резкая критика по отношению к миру повседневности начинает преобладать там, где выбор места работы определяется не профессиональными склонностями, а вопросами престижа и удобства; целью защиты диссертации становится не демонстрация своих научных достижений, а получение ста тридцати «кандидатских» рублей в месяц; мерилом родительской любви является устройство ребенка в английскую спецшколу или престижный институт; интерес к букинистическим книгам и старинным иконам определяется не духовными потребностями, а модой. В сознании героев, выбирающих подобные модели поведения, те понятия и категории, которые традиционно принято относить к «высоким», овеянным пафосом и идеализацией («любовь», «творчество», «вдохновение», «вера»), представлены как нарочито приземленные, погруженные в быт явления. Например, герой повести «Предварительные итоги» Геннадий Сергеевич — переводчик поэзии, о своей работе отзывается так, словно в его деятельности нет не только самостоятельного творческого элемента, но даже и сотворчества с автором оригинала: «Я делаю по шестьдесят строк в день — это много. Вдохновенья не жду: в восемь утра выпиваю пиалушку чаю, принесенного с вечера в термосе, сижу за столом до двух, в два обедаю в паршивенькой чайхане

возле почты и с трех сию до пяти или шести, когда начинает давить в затылке и мухи мелькают перед глазами» [II, 80]. Процесс рождения поэзии, описанный глаголами действия, соотносимыми с любой повседневной работой, и заключенный в строгие временные рамки, выглядит откровенно прозаично, буднично. Понятие «вдохновение» декларативно изымается из творческой деятельности, превращая ее в механический труд ради денежной компенсации.

Даже смерть в контексте московских повестей выглядит максимально обытовленной, лишенной нравственно-философского смысла. Уход из жизни деда Дмитриева («Обмен»), единственного человека, за счет которого сохранялись «какие-то нити между Дмитриевым, и матерью, и сестрой» [Там же, 49], показан с точки зрения самого героя как событие заурядное, практически не затрагивающее его эмоциональную сферу. Деталью, снижающей сцену похорон до уровня «житейской мелочи» и уничтожающей какой-либо сакральный смысл смерти, является «толстый желтый портфель» с несколькими банками сайры, с которым Дмитриев пришел в крематорий. В течение всей церемонии прощания герой думает только о том, чтобы «не забыть портфель», и утверждает в мысли, «что смерть деда оказалась не таким уж ужасным испытанием, как он предполагал» [II, 47]. Следует отметить, что героев московских повестей после ухода из жизни, как правило, сжигают в крематории, что с точки зрения христианской традиции является языческим способом погребения. По словам И. Есаулова, «крематорий — кафедра безбожия», а сожжение тела человека после смерти — «антирелигиозный акт» [Есаулов, 1995, 173]. Трифонов, который не был ни воцерковленным, ни верующим человеком, тем не менее воспринимал сожжение в крематории как нарушение нравственных устоев человеческой жизни, поэтому, описывая поведение и воссоздавая ход мыслей Дмитриева во время кремации, писатель акцентирует внимание «на отчужденности, “отрезанности” главного героя от близких» [Шаравин, 2001, 81].

В современном трифоноведении часто обсуждается проблема атеистического мировоззрения Ю. В. Трифонова [см., например: Спектор, 2000; Hosking, 1980; Kolesnikoff, 1991], на первый взгляд противоречащего глубинному идейно-философскому содержанию его произведений, системе христианских мотивов и образов, опосредованно усвоенных у писателей-классиков — Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, И. А. Бунина. На наш взгляд, существо веры и духовности Юрия Трифонова сумела понять и объяснить его вдова, Ольга Романовна Трифонова, в своих воспоминаниях описавшая встречу писателя с Иоанном Сан-Францисским: «...при прощании старец перекрестил его: “Храни вас Господь!” — а Юра сказал: “Да ведь я неверующий”. “А этого вы знать не можете”, — было ему ответом. Великие слова» [Юрий и Ольга Трифоновы, 2003, 71]. Выросший в атеистической стране, в атеистической семье, воспитанный бабушкой-революционеркой, Юрий Трифонов не имел возможности впитать основы религиозности в домашней среде, но он усвоил высокие нравственные принципы и интуитивное стремление к истинной духовности на примере подлинной интеллигентности революционеров «первого призыва», посредством знакомства с классической литературой и за счет постоянного самовоспитания и напряженной внутренней работы над

собой. Правомочность аналитического прочтения прозы Трифонова в контексте русской религиозно-философской литературы утверждается в трудах ряда отечественных и западно-европейских трифоноведов, в числе которых Т. Спектор, Ю. Левинг, В. М. Пискунов. По утверждению Т. Спектор, «Трифонов участвует в традиционном русском диалоге о смысле жизни и защищает христианскую позицию, отрицая марксистский (позитивистский, атеистический) взгляд на смысл жизни человека» [Спектор, 2000, 53]. На наш взгляд, это высказывание справедливо с одной оговоркой — неприятие Трифоновым атеизма было интуитивным, неосознанным и ни разу не продекларированным. Следствием такой мировоззренческой позиции становится критическое восприятие героев, подвергающих десакрализации христианские нравственные заповеди и замыкающихся в локусе повседневности без выходов в разреженные высоты духовности.

Проблема профанации сакрального острее всего поставлена в повести «Предварительные итоги», в которой Трифонов обращает внимание на такое парадоксальное явление, как мода на духовность, выражающееся в приобретении книг религиозного содержания, предметов культа, посещения монастырей. Поначалу автор иронизирует над такой псевдодуховностью: «Раньше все скопом на Рижское взморье валили, а нынче — по монастырям. Ах, иконостас! Ах, какой нам дед встретился в одной деревеньке! А самовары? Иконы?..» [II, 91], а затем пытается понять причины и мотивы желания человека быть «как все», не отстать от модных веяний и раствориться в толпе. По законам контекста Рижское взморье и монастыри становятся понятиями одного ряда, а негативная коннотация слов *скопом... валили* свидетельствует о том, что посещение культовых мест, изначально мыслящееся как паломничество, подменяется банальным туризмом. С ходом повествования авторская ирония сменяется тревогой: религия, после многих лет забвения и запретов возвращаясь к людям, входит в сферу повседневности и поглощается ею, приземляется, лишается собственно духовного содержания.

Апофеозом профанации святых, высоких понятий становится в прозе Трифонова выявление «размеров» человеческих чувств и эмоций в повести «Обмен». «...Сочувствие и...<...>...проникновенность имеют размеры, как ботинки или шляпы» [II, 19] — в этой несобственно-прямой речи, принадлежащей Дмитриеву, отчетливо ощущается присутствие авторского голоса. Включение понятия «сочувствие» в простейший предметный ряд является емкой авторской оценкой нравственного неблагополучия общества. Трифонов задается вопросом: «...разве можно сравнивать — умирает человек и девочка поступает в музыкальную школу?» [II, 19]. И здесь же дает на него ответ, в котором отчетливо звучит голос Дмитриева: «Да, да. Можно. Это шляпы примерно одинакового размера — если умирает чужой человек, а в музыкальную школу поступает своя собственная, родная дочка» [Там же]. Антитеза «своего — чужого» горя создает моральную основу для последующего «обмена» (как жилищного, так и морального): Дмитриев примиряется с тем, что ему отказано в сочувствии, и даже оправдывает существующее положение вещей, потому что сам он также мыслит и поступает в рамках оппозиции «свое — чужое».

Поэтика «мелочей жизни» предполагает осмысление писателем феномена пошлости. Сущность этого феномена заключается в неувлимой трансформации общих мест культуры в шаблоны и клише, в профанации высоких материй, а результатом подобных метаморфоз становится, по мнению современного культуролога С. Бойм, то, что «пошлость превращает народную культуру в вульгарность, а высокую культуру в сентиментальную тривиальность» [Бойм, 2002, 67]. Проблема пошлости — одна из важных этико-философских проблем русской литературы: «пошлость пошлого человека» пытались осмыслить Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, М. А. Булгаков, М. М. Зощенко, Саша Черный, Ю. К. Олеша, И. Ильф и Е. Петров, Н. Р. Эрдман. Из всех предложенных отечественной классикой традиций осмысления феномена пошлости Трифонову ближе других оказались традиции А. П. Чехова и М. А. Булгакова. У Чехова писатель усвоил интерпретацию пошлости как неотъемлемой составляющей семейного уклада, домашнего уюта, у Булгакова — принцип осмеяния пошлости советской полуинтеллигентной «образованщины» (дельцов и бюрократов из мира науки, культуры, искусства). Кроме того, Трифонову была близка позиция Булгакова в отношении разделения пошлости дореволюционного уклада, в которой была своя поэзия, и пошлости постреволюционного времени, суть которой составили грубая унификация и примитивизация быта и уклада. По Трифонову, пошлость — это все то, что убивает «атмосферу простой человечности», это «томление духа и катастрофическое безделье» [II, 73, 91], это искусственность эмоций, жестов, поступков.

В повести «Другая жизнь» эпитет *пошлый* звучит достаточно часто: Ольга Васильевна, от лица которой ведется повествование, вкладывает в понятие «пошлость» семантику безвкусицы, вульгарности, фальши, придания вещам ложного статуса. Героиня упрекает в пошлости не только окружающих, но и себя, причем других она уличает в пошлости манер и гардероба, тогда как себя — в «пошлых словах, пошлых мыслях» [Там же, 336]. Пошлыми словами она называет упреки в адрес мужа «за то, что, пользуясь вольным режимом дня и тем, что она занята на работе от звонка до звонка, он шатается один — к друзьям, на выставки, заводит знакомства» [Там же], т. е. все те мелочные обвинения, которые подтачивали силы Сергея и лишали его чувства уверенности в себе. В повести «Дом на набережной» эпитет «пошлый» звучит из уст Алины Федоровны, матери Левки Шулепникова: «Ты, прости, пожалуйста, за пошлый вопрос, еще не женился Вадим?» [Там же, 401]. В этом вопросе, адресованном Глебову, в семантическом поле определения «пошлый» актуализируются два значения: во-первых, «грубый, неприличный», во-вторых, «имеющий отношение к частной жизни». Поскольку вмешательство в частную жизнь расценивается как неприличие (это авторская позиция, героиня, задавая подобный вопрос, никакой неловкости не испытывает), два семантических поля рассматриваемого определения неразрывно связаны между собой. В целом, для Трифонова пошлость не только оборотная сторона уюта, не только банальность и грубость, но еще и подлость, заключающаяся в мелочных упреках, претензиях, обвинениях, в бестактности, в обмене любви, взаимопонимания, семейных отношений на «мелочи жизни».

Каждая «мелочь жизни» в трифоновском художественном мире универсальна и многофункциональна: как точно отметила Н. Б. Иванова, «на вещи у Трифонова скрещиваются разнонаправленные стремления героев; вещь проверяет героя и организует сюжет» [Иванова, 1984, 139]. Доминантная функция «проверки героя» укрупняет вещь, придает ей статус нравственно-философского «ключа» к личности персонажа, вскрывающего его скрытый нравственный потенциал или, напротив, лишаящего героя маски интеллигента. Таким образом, бытовая подробность, частность человеческой жизни, неприметная и на первый взгляд несущественная, помогает Трифонову разомкнуть рамки повествования и обнаружить в структуре повседневности метафизическую глубину.

Лев Аннинский справедливо заметил, что «современный “тихий интеллигент”, вроде бы живущий бытом, на самом деле предстает у Трифонова как наследник и ответчик за всю историю русской интеллигенции, от самых ее корней» [Трифонов, 1985, 17]. Герои московских повестей — интеллигенты новой формации, для которых быт может быть объектом критики, но не врагом, подлежащим уничтожению, которые занимают промежуточное положение между бытовым аскетизмом и вещиизмом с явным тяготением к последнему. Трифонов наделяет своих героев свойством восприятия мелочей как «великих пустяков жизни», т. е. амбивалентным отношением к повседневности, совмещающей в себе скуку обыденности и тепло семейственности, однообразие быта и радость творчества.

---

*Амусин М.* Между эмпирикой и эмпиреями: Заметки о бытовой прозе // Лит. обозрение. 1986. № 9.

*Баевский В. С.* История русской литературы XX века: Компендиум. М., 2003.

*Бойм С.* Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.

*Вахитова Т. М.* Перспективы общественного развития и «городская» проза // Рус. лит. 1986. № 1.

*Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

*Иванова Н. Б.* Проза Юрия Трифонова. М., 1984.

*Ковский В. Е.* Литературный процесс 60—70-х годов. М., 1983.

*Левинг Ю.* Вокзал — Гараж — Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004.

*Магд-Созп К. Де.* Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. Екатеринбург, 1997.

*Мелочи жизни: Русская сатира и юмор второй половины XIX—XX в. / Сост., вступ. ст. и примеч. Ф. Кривина. М., 1988.*

*Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1998.

*Русская литература XX века: В 2 т. / Под ред. Л. П. Кременцова. М., 2002.*

*Спектор Т.* «Святые» и «дьяволы» социализма: Архетип в московских повестях Юрия Трифонова // Мир прозы Юрия Трифонова: Сб. ст. Екатеринбург, 2000.

*Сыров В. Н.* О статусе и структуре повседневности (методологические аспекты) // Личность. Культура. Общество. 2000. Т. 2.

*Тевекелян Д. В.* День забот: Размышления о городской прозе 60—70-х годов. М., 1982.

*Трифонов Ю. В.* Как слово наше отзовется... / Сост. А. П. Шитов; вступ. ст. Л. А. Аннинского. М., 1985.

*Трифонов Ю. В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1985—1987.

*Юрий и Ольга Трифоновы вспоминают* / Предисл. О. Р. Трифоновой, ред. Н. Виноградовой. М., 2003.

*Цурикова Г.* Современный бытовой сюжет // Нева. 1979. № 1.

*Чехов А. П.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1995.

*Шаравин А. В.* Городская проза 70—80-х годов XX века: Дис. ... докт. филол. наук. Брянск, 2001.

*Hosking G.* Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since Ivan Denisovich: Jurij Trifonov. L.; Toronto; Sydney; N. Y., 1980.

*Kolesnikoff N. Yury Trifonov: A Critical Study.* Ann Arbor, 1991.

**Н. Л. Шилова**

### **«У МЕНЯ НЕ БЫВАЕТ ВИДЕНИЙ»: ОСОБЕННОСТИ ВИЗИОНЕРСКОЙ ТОПИКИ В ПРОЗЕ ВЕН. ЕРОФЕЕВА 1960-х гг.**

Рассматриваются особенности бытования визионерских мотивов в прозе Вен. Ерофеева 1960-х гг. Привлечены художественные тексты, а также опубликованные записные книжки автора. Выявляемые элементы визионерской топики рассматриваются в контексте культурной традиции, представленной как жанровым каноном «видений», так и его позднейшей поэтико-риторической инерцией. Особое внимание уделяется парадоксальным сторонам преломления традиции в текстах Новейшего времени.

В 1972 г., находясь в экспедиции в Средней Азии, Венедикт Ерофеев заносит в записную книжку: «У меня не бывает видений» [Ерофеев, 2001, 172]. Парадоксально, если учесть общий контекст творчества этого автора с его любовью к христианской пророческой теме, с одной стороны, и галлюцинаторной поэтике — с другой (оба начала ярко проявились, например, в самом известном тексте Ерофеева, написанном чуть ранее, — поэме «Москва — Петушки»). Однако взятая и сама по себе (вне литературно-биографического контекста) запись демонстрирует двоякую смысловую направленность: в равной степени она заявляет и отсутствие визионерского опыта у автора, и его же интерес к самому вопросу, к опыту видений вообще. Не будь последнего, у фразы не было бы ни шанса появиться, а тем более быть зафиксированной в памятной книжке, куда по определению заносят важное, достойное внимания. «Не бывает, хотя могли бы быть или должны бы быть» — так следует, по-видимому, ее интерпретировать.

Вопрос, который сразу же возникает: о каких видениях идет речь? В современной культуре это понятие имеет разные значения и смысловые валентности. В первую очередь оно отсылает к особому психофизическому феномену, а также к корпусу текстов, известных с древнейших времен и содержащих описания видений. Согласно определению, предложенному философом Вл. Соловьёвым, видения