

деленных знаний», но «провоцировал поиск, создавал новый опыт» [19] и, расшатывая привычные представления о мире, природе вещей, открывал пути к неведомым горизонтам, как вокруг себя, так и внутри себя. «Автоматическое» письмо Поплавского — попытка обрести новый поэтический язык «на границе иных миров, на границе иных стихов» [13: 341]; по-новому высказаться о мире и о человеке в нем («Автоматически безумно дух поет / Автоматически безбрежный мир напрасен...» [16: 129]); прорваться на новые рубежи поэзии, когда поэту хочется кричать: «Пой как умеешь / Не бойся звуков...» [16: 181].

Примечания:

1. См.: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 159, 137; Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995. С. 382; Барковская Н. Стилевой импульс «бестактности» в творчестве Б. Поплавского // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности литературы XX века (1900—1950). Выпуск III. Екатеринбург, 1998. С. 111.
2. См.: Кукулин И. Покушение продолжается, подсудимый виноват // Знамя. 1998. № 5. С. 221; Менегальдо Е. Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 18; Чагин А. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. М.: ГИТИС, 1999. С. 136.
3. Адамович Г. Трое (Поплавский, Штейгер, Фельзен) // Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 100.
4. См. об этом: Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. С. 276.
5. Гейро Р. Предисловие // Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. М.: Гилея; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1997. С. 13.
6. Пикон Г. Сюрреализм. 1919—1939. SKIRA, Booking International, 1995. С. 44.
7. Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. Указ. изд. С. 37.
8. В поисках собственного достоинства. Из дневников Б. Поплавского // Человек. 1993. № 2. С. 166.
9. В поисках собственного достоинства. Из дневников Б. Поплавского // Человек. 1993. № 3. С. 169.
10. Поплавский Б. Из дневников. 1928—1935 // Литературная учеба. 1996. Кн. 3. С. 74.
11. Арагон Л. Огонь Прометея. Воспоминания. М.: Прогресс, 1987. С. 50.
12. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 61.
13. Поплавский Б. Сочинения. СПб.: Летний сад, 1999. С. 336.
14. Дали С. Афоризмы гения. СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 107—108.
15. Полан Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. СПб.: Наука, 2000. С. 106.
16. Поплавский Б. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 57.
17. Элюар П. Стихи. Кишинев: AXUL Z, 1998. С. 34.
18. Великовский С. Умозрение и словесность. — М., СПб.: Университетская книга, 1999. С. 440.
19. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 3.

© Левашова О. Г.
г. Барнаул

**«СТРАННЫЙ» ГЕРОЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И «ЧУДИК» В. М. ШУКШИНА**

Для творчества Шукшина и для прозы Достоевского характерен интерес к «болезни» как проявлению экстраординарного. М. А. Кавос называет музу Достоевского «лазаретной» [1: 185]. Свои «больничные» пристрастия сам писатель разъясняет в «Братьях Карамазовых» словами старца Зосимы, которые передает Алеша: «Мой старец сказал один раз: за людьми сплошь надо как за детьми ходить, а за иными как за больными в больницах...» [2: 197]. Действие многих рассказов Шукшина происходит в больнице («Заревой дождь», «Боря», «Кляуза», «Жил человек...» и др.). Однако особое внимание писателей привлекают «идиоты», «дебилы» и «психопаты», в целом, стихийные, природные характеры. Поэтика заглавия программного рассказа Шукшина «Чудик», обозначившего особый человеческий тип, призвана подчеркнуть его необычность. Исследователи постоянно подчеркивают не только типологическую, но и генетическую близость шукшинских «чудиков» к героям Достоевского. Во вступлении к итоговому роману писателя «Братья Карамазовы» содержится философское обоснование этого национального типа. С одной стороны, Достоевский замечает, что «...странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой — нибудь общий толк во всей всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление». С другой стороны, по мысли писателя, «...не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он — то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого...» (XIV, 5). Странность шукшинского героя как главная характерологическая черта ярко проявляется уже в экспозиции: «Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что — нибудь случилось» [3: 337]. Рассказ Шукшина представляет героя, имеющего лишь прозвище. «Чудик» — так на протяжении всего рассказа его называет и жена, и повествователь. Только в финале произведения читатель узнает, что «...звали его — Василий Егорыч Князев» (II, 345). Прием умолчания об имени словно изымает героя из сферы житейски бытовой. Бросается в глаза тот факт, что автор дает герою собственное имя «Василий». Фамилия Князев может актуализировать контекст творчества Достоевского, прежде всего его роман «Идиот», в котором главный герой Лев Мышкин в черновиках назван «Князь». И в каноническом тексте он предстает обедневшим представителем старинного княжеского рода. Шукшинский персонаж многими чертами напоминает героя — «смирнца» Достоевского. Писатели разных историко — литературных эпох сошлись в единой задаче — создать «положительно — прекрасного человека». Князь Достоевского и Василий Князев Шукшина представляют высшее и по преимуществу национальное развитие личности. Очевиден сказочный, фольклорный архетип, к которому восходят герои. Рассказ Шукшина начинается со сборов в дорогу: Чудик отправляется на Урал к брату в гости. Тема дороги как безграничного духовного человеческого поиска открывает и роман Достоевского. Частный эпизод поиска блесны («щучьей») оборачивается мифологемой. Чудик и сказочный Емеля, и Иван — дурак (жена брата, разозлившись на Чудика, кричит: «Чтоб завтра же этого дурака не было здесь!» (II, 344)). В подчеркнутом неиндивидуальном и лаконичном портрете героя дважды повторяется прилагательное «круглый»: «При этом круглое мясистое лицо его, круглые глаза выражали в высшей степени плевое отношение к дальним дорогам — они его не пугали» (II, 337). С одной стороны, шукшинский герой содержит каратаевское, с другой, отражает детское любопытство, открытость и распаханность миру. В Чудике, как и в Мышкине, есть устойчивые черты

«детскости», незамутненная органичность и первозданность. Она ощущается в той телеграмме, которую Чудик посылает брату. Прочитав ее, телеграфистка просит переписать и замечает: «Вы — взрослый человек, не в детсады» (II, 341). Инфантилизм заметен в подчеркнутой непрактичности героя. И Мышкин, и герой Шукшина отмечены отдельными чертами юродствующего сознания, что способствует созданию именно национального типа. Чудик, как и герой Достоевского, отвержен и осмеян, существует в атмосфере непонимания и людской злобы. Он ближе к природе, чем к людям. Поэтому в общей логике становится понятным и профессия героя — киномеханик (уход в другой, «иный» мир), и его пристрастия («Обожал сыщиков и собак»). Герой неслучайно уже «...в детстве мечтал быть шпионом» (II, 345), потому что ему свойствен психологический комплекс чужого среди своих. Достоевский и Шукшин, создавая национального героя, который бы отразил «сердцевину целого», пытались понять и по-своему воплотить возможные причины его появления. Для Достоевского, Мышкин во многом недостижимый идеал, который ни у нас, ни на Западе не выработался. Поэтому достаточно условны и подчеркнута общекультурны те составляющие, которые призваны объяснить характер героя (Швейцария Руссо и идеал «естественного человека», детскость героя, болезнь, черты Дон — Кихота как одного из вечных типов, человек, воплотивший православные ценности и т. д.). Решение Шукшина этой же проблемы, на наш взгляд, носит более национальный и более реальный характер. Человеческий тип, подобный Чудику, по мысли автора, рожден *любовью*. Другому национальному герою русской классической литературы, «голубиной душе» Обломову, хватило на всю жизнь заряда тепла и любви, полученного в детстве. И Достоевский, и Шукшин также считали, что все самые сильные впечатления человек выносит из детства. Безлюбовности современного окружающего мира в рассказе противопоставлен эпизод из детства героя, о котором вспоминает брат Дмитрий: «А помнишь?.. — радостно спрашивал брат Дмитрий. — Хотя кого ты там помнишь! Грудной был. Меня оставят с тобой, а я тебя зацеловывал. <...>. У самого — то еще сопли по колена, а уж... это... с поцелуями...» (II, 342). Устойчивые богородичные мотивы, возникшие в сцене разговора в поезде Чудика с интеллигентным человеком, когда шукшинский герой рассказывает быть — притчу о матери, об ее безграничной жалости и жертвенности, также многое объясняют в характере героя. Показательно — то, что реально для Чудика, оказывается ложью и вымыслом для его собеседника.

Рассуждения о национальном типе Шукшин продолжил в другом программном рассказе «Боря» из цикла «Внезапные рассказы». Главный герой, двадцатисемилетний Боря, мужчина «с разумом двухлетнего ребенка». Само название цикла как бы лишний раз призвано подчеркнуть стихийное начало героя. В анализе этого рассказа исследователи, как правило, подчеркивают наличие горьковских реминисценций. Однако, на наш взгляд, рассказ, содержащий шукшинские философские рассуждения о добре и зле, о природе человека, о красоте и безобразии, о смысле самой жизни, открыт в контекст русской классической литературы, в частности творчества М. Ю. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. М. Достоевского.

«Дурачок» Шукшина и в этом рассказе прежде всего ассоциируется с другим «мужчиной с душой ребенка» Мышкиным. Однако здесь ощущается не только преемственность, но и полемика. «Детский» язык главного героя шукшинского рассказа актуализирует тему чистоты и органики. Боря, живущий рядом с городским базаром, человеческим «торжищем», от родителей требует купить розу и очень

гневаются, разгоняя «матерю с отцом», устраивая «скандалевич», когда родители отказывают. На наш взгляд, цветок в данном шукшинском тексте становится образом — символом, воплощая тему бескорыстной и абсолютной красоты. Неслучаен выбор самого цветка, так как мировая культура задолго до шукшинского произведения создала «язык цветов». А. Н. Веселовский в статье «Из поэтики розы» пишет о архетипических корнях этого одного из самых древнейших образов — символов, вобравших как языческие, так и христианские представления. Исследователь считает, что роза «цветок любви и смерти, <...> страдания и мистических откровений». В «скандалевиче» Бори по поводу покупки розы прочитывается как скрытое стремление героя к земной любви, так и небесное начало, так как в христианской традиции «роза стала символом крови Христовой, самого Христа, Христа страдающего», «символика розы распространяется и на богородицу» [4: 135]. В рассказе «Боря» лейтмотивной является тема матери, ее страданий, ее жалости, без которой нет оправдания миру, где торжествует зло. Художественный мир Шукшина, на наш взгляд, менее антиномичен, чем у Достоевского. Критика же часто пыталась представить творчество писателя через оппозиции — город — деревня, природа — цивилизация, добро — зло. Однако, чаще всего, одной социально — философской категории противостоит другая, скорее, по принципу дополнительности. Так оправданием существования зла выступает не добро, а жалость. Высшим проявлением ее в шукшинском творчестве становится мать, вся состоящая из жалости. Но и Достоевский, не веривший в быструю победу добра в человеке, в жалости увидит залог ее возможности. В «Дневнике писателя» за 1873 год Достоевский, очередной раз возвращаясь к криминальному сюжету, рассуждая о «среде», пишет: «Жалость» по крайней мере хоть что —нибудь объясняет, хоть из потемок выводит...» (XXI, 20). И еще более определенно эта мысль прозвучит в «Дневнике писателя» за 1876 г. в рассуждениях по делу Кронеберга: «Эта жалость — драгоценность наша, и искоренять ее из общества страшно. Когда общество перестанет жалеть слабых и угнетенных, тогда ему самому станет плохо: оно очерствеет и засохнет, станет развратно и бесплодно...» (XXII, 71). Шукшин в своем представлении о человеке, о жалости как некоем обязательном человеческом «атрибуте», споря с предшествующей литературой, прежде всего связанной с именем М. Горького, возвращается к гуманистическим традициям русской классической культуры.

Однако если чаще всего жертва и жалость у Достоевского ассоциируются с образом Христа (в жестокости, по мысли автора «Братьев Карамазовых, можно «заподозрить» «бога — отца», знавшего все и все — таки допустившего Голгофу), то для Шукшина характерно рассуждение, которое расходится с традиционным представлением. Известен парадокс писателя XX в. о жестокости Христа по отношению к своей матери. Так ведет себя Боря, «разогнавший» свою «матерю», устроивший «скандалевич». В условной сюжетной ситуации становится ощущимым биографический и эпохальный комплекс проблем.

Герой Достоевского также оказывается «распятым» между небесным и земным. В сложном чувстве к Настасье Филипповне у Мышкина ощутимо, с одной стороны, некое наваждение, сродни рогожинскому, с другой, желание спасти героиню прежде всего от самой себя [5: 106 — 112]. Основной смысл образа непосредственное дан в черновиках романа «Идиот» в словах Лебедева про Князя: «Утаил от премудрых и разумных и открыл еси то младенцам» (IX, 252). Суть характера шукшинского Бори — «всеобъемлющая доброжелательность». Бросается в

глаза поэта имена. Герой, на наш взгляд, не случайно носит имя одного из первых русских святых. Князья Борис и Глеб, принявшие мученическую смерть, были канонизированы русской церковью. История о Боре позволяет Шукшину поставить вопрос о человеческой природе. Писатель создает спектр человеческих типов: в нем есть место не только «горилле», «Наполеону», но и «Боре», мужчине с душой ребенка. Казалось бы, Боря, как отмечает С. М. Козлова, «совершенно чистый от благоприобретаемых человеком «культуры» «библиотек» [6: 289], находится у подножия человеческого развития. Однако крайности у Шукшина сходятся: «дурацкость» оборачивается высшей мудростью: «В глазах у Бори» рассказчик увидел «всеобъемлющую, спокойную доброжелательность, какая бывает у мудрых стариков» (III, 340). Поэтому рассказчик подозревает в поведении Бори намеренную «игру» в «дурацкость»: «...мне казалось, что услышу — самое оскорбительное, самое уничтожающее, что есть в запасе у человека, — смех в спину себе» (III, 340). Боря, по сути дела, воплощает извечные христианские ценности — незлобность, доброжелательность, любовь. На шкале человеческих типов Боре противостоит Наполеон, как полный отказ от своего «я» крайнему выражению своеволия. В этом плане и реминисценция из романа Лермонтова «Герой нашего времени» (рассуждение Печорина о жизни как «трагикомедии»), и отсылки к «Войне и миру» Толстого и «Преступлению и наказанию» Достоевского с их «наполеоновским» культом актуализируют тему сверхчеловека. Эпохальной реализацией этого типа в рассказе Шукшина станет «некий псих с длинными руками», прозванный рассказчиком «гориллой».

Шукшин в традициях русской классики расставляет акценты. Именно «горилла» наиболее далек от природного, не знает жалости и воплощает «наполеоновский» комплекс. «Веселый пацан», «блатной», «урка» вобрал как приметы эпохального зла, ненависти, угнетения, так становится в творчестве Шукшина и более широким философским обобщением. Как и у Достоевского, так и у Шукшина зло оказывается агрессивным, а добро беспомощным. Даже тот отпор, который дают четверо больных «горилле», не убеждает в победе добра. Финал рассказа с его атмосферой «жары» и «духоты» возвращает к лейтмотиву первого романа «великого пятикнижия» Достоевского «воздуху, воздуху».

Примечания:

1. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. XIV. Далее ссылки даются на это издание с указанием тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими) в самом тексте статьи.
3. Шукшин В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1992. Т. II. Далее ссылки даются на это издание с указанием тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими) в самом тексте статьи.
4. Веселовский А. Н. Из поэтики розы // А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939.
5. См. об этом: Джоунс М. . К пониманию образа князя Мышкина // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2.

© Литовская М. А.
г. Екатеринбург

«ВОЕННАЯ ТАЙНА» КАК ЦЕНТРАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ МИФОПОЭТИКИ А. ГАЙДАРА

Ю. Щеглов справедливо заметил, что «несмотря на преобладающие представления о социалистическом реализме как об извращенном мире конформистской мифологии, фальсификации реальности, политического приспособленчества, многие писатели серьезно относились к революционной утопии, были захвачены ею куда глубже, чем их официальные критики и надсмотрщики, обладающие ситуативным мышлением»¹. А. Гайдар явно оказался одним из таких писателей, он предлагает свой вариант интерпретации действительности, в котором происходит разрушение привычной для классического реализма границы между реальностью и вымыслом, правдой и ложью. Этот мир последовательно — условен и внутренне непротиворечив, в конечном итоге он призван воссоздать то понимание современной ему действительности, которое существовало у Гайдара.

«Мир — это война» — сформулированный Дж. Оруэллом лозунг тоталитарного государства как нельзя лучше подходит к характеристике состояния мира в прозе Гайдара. Война может быть открытой, с внешним врагом («Школа», «РВС») или тайной, с диверсантами, кулаками («Судьба барабанщика», «Дальние страны»), но всегда война, сначала находясь на периферии повествования, рано или поздно оказывается в центре существования героев. Так, в повести «Школа» вдали от тихой жизни городка Арзамаса идет Первая мировая война, отец Бориса находится «на рижском участке германского фронта»², позже сам герой отправляется на фронт, собственно, и ставший для него «школой». Война оказывается фоном, на котором разворачивается действие в «Тимуре и его команде», «Коменданте снежной крепости», даже в мирной «Голубой чашке» с ее, казалось бы, внутрисемейным конфликтом, за пределами страны существует фашизм в Германии, напоминающий о себе антисемитскими выкриками в адрес Берты — эмигрантки из Германии «известного фашиста, белогвардейца Саньки» (205), и военными учениями.

Поскольку война носит непрекращающийся и всеобщий характер, все члены общества или являются солдатами, или готовятся в солдаты. Даже совсем малыши Чук и Гек впервые появляются в рассказе, когда у них «был бой. Короче говоря, они просто выли и дрались» (357). Далее на протяжении всего рассказа с вполне мирным сюжетом — поездкой вместе с матерью к отцу на Север — то Гек делает пику, чтобы «ткнуть этой пикой в сердце медведя» (358), то он замечает «в поле завод. Интересно, что на этом заводе делают? Вот будка, и укутанный в тулуп стоит часовой. Часовой в тулупе огромный, широкий, и винтовка его кажется тоненькой, как соломинка» (360), то, увидев «могучий железный бронепоезд», мальчики решают, что в кожанке рядом с ним стоит «командир, который стоит и ожидает, не придет ли приказ от Ворошилова открыть против кого —нибудь бой» (361). И даже на конфетных обертках «нарисованы танк, самолет или красноармеец» (358). Вася из «Дальних стран» собирается, став взрослым, пойти в Красную Армию: «Возьму винтовку и буду сторожить. <...> А если не сторожить, то налетит белая банда и завоюет все наши страны» (137). Девочка Нина из «Судьбы барабанщика» на