

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.Е. Завьялова

**Ф.Н. Горенштейн:
поэтика поздней прозы**

Монография

Издательский дом «Астраханский университет»
2018

УДК 82.09.Г.08

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Горенштейн Ф. Н.

З-13

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Астраханского государственного университета

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор
Российского государственного гуманитарного университета

И.В. Кондаков;

доктор филологических наук, профессор
Российской академии образования

Б.А. Ланин

Завьялова Е. Е. Ф.Н. Горенштейн: поэтика поздней прозы : монография / Е. Е. Завьялова. – Астрахань : Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2018. – 180 с.

Посвящена выявлению доминирующих приёмов в прозе Ф.Н. Горенштейна, созданной в эмигрантский период – с начала 1980-х годов. Многоуровневый анализ произведений позволяет сформировать динамическую концепцию творчества писателя, существенно расширить представление о поэтике его текстов, определить общие свойства творческой манеры автора.

Для преподавателей, аспирантов, студентов филологических факультетов, учителей-словесников и всех, кто интересуется творчеством Ф.Н. Горенштейна.

ISBN 978-5-9926-1068-036

© Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2018

© Е. Е. Завьялова, 2018

© Ю. А. Яценко, оформление обложки, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
«С кошёлочкой» (1981): стилистические пласты, фольклорное начало	5
«Яков Каша» (1981): нарративная стратегия	12
«Куча» (1982): образные доминанты	19
«Муха у капли чая» (1982): мифопоэтическая картина мира.....	24
«Астрахань – чёрная икра» (1983): динамика пейзажей	29
«Искра» (1984): вещный ряд	36
«Улица Красных Зорь» (1985): иррациональное начало	40
«Попутчики» (1985): принцип отражений.....	46
«Маленький фруктовый садик» (1987): гоголевская традиция.....	59
«Чок-Чок» (1987): проблема жанровой доминанты	63
«Последнее лето на Волге» (1988): структурная организация текста	72
«Притча о богатом юноше» (1988): своеобразие художественного пространства.....	79
«Летит себе аэроплан» (1994): феномен киноромана	84
«На крестцах» (1997): особенности драматической хроники	113
Приложение	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
КЛЮЧИ ОТ БЕЗДНЫ. Вместо послесловия (<i>Кондаков И.В.</i>)	163
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	168

ВВЕДЕНИЕ

Имя Фридриха Наумовича Горенштейна (1932–2002) до сих пор остаётся неизвестным массовому читателю.

Причины тому называются разные: указывают на бескомпромиссный характер писателя, не желавшего идти на уступки ради публикации своих текстов. Отмечают его избирательность в общении. Либо просто – свободолюбие и прямолинейность. Бесспорны острота поднимаемых тем и категоричность: подчас автор ухитряется настраивать против себя одновременно космополитов и шовинистов, атеистов и верующих, правых и левых, монархистов и демократов.

Творения Ф.Н. Горенштейна излишне мрачны и натуралистичны для тех, кто сосредоточен на поддержании позитивного настроения, слишком сложны для тех, кто предпочитает чтение-отдых, и – литературоцентричны. Всего, что пользуется массовым спросом, – чистоты жанра, тематического канона, сюжетного схематизма, композиционной стереотипности, шаблонности приёмов и образов, серийности, наконец, – в произведениях писателя нет в принципе.

Злободневность, полемический накал, глубина философской мысли наследия Ф.Н. Горенштейна не могут не будоражить читателя; при этом литературный талант автора отходит на второй план. И если по проблематике произведений писателя написано несколько серьёзных работ, то их поэтика малоизучена. Ряд текстов вообще не обращал на себя внимания специалистов. Некоторые сочинения более известны в купированном виде («С кошёлочкой», «На крестцах» например).

Сам автор назвал фундаментом своего творчества «Место» и «Псалом» – «две противоположные книги»¹. Проза эмигрантского периода, рассматриваемая в этой монографии, менее популярна и многими признаётся «неосновной».

Данное исследование не претендует на всеохватность и законченность. Тем более что некоторые произведения писателя остались неизданными и, соответственно, недоступными для анализа. Хотелось бы обратить внимание на художественную ценность текстов, созданных писателем за рубежом, и наметить возможные пути для их дальнейшего изучения.

Предмет исследования обозначен нами предельно широко – поэтика. В одном из интервью писатель сказал: «Ну, нельзя работать на одном и том же... Я никогда так не делаю. Это тяжело – менять приём. Я каждый раз придумываю что-то новое»². Действительно, произведения Ф.Н. Горенштейна очень не похожи одно на другое. И для «расшифровки» каждого из них была предпринята попытка отыскать специальный ключ (см. подзаголовки к разделам).

¹ Хемлин М. Участие в «Метрополе» было моей ошибкой: беседа с Ф. Горенштейном // Независимая газета. – 1991. – 8 октября.

² Там же.

«С кошёлочкой» (1981): стилистические пласты, фольклорное начало

Рассказ «С кошелочкой» был написан Ф.Н. Горенштейном в 1981 году и впервые опубликован в России в 1990-м – в сокращенном виде. Редакция объясняла это ограниченной «площадью тонкого журнала» [24, с. 11]¹. Однако вырезанными оказались самые неудобные (политически острые либо пикантные) фрагменты.

Небольшое произведение максимально точно, наглядно отражает повседневные реалии советской действительности и содержит глубокий философский подтекст. В центре внимания автора классический тип персонажа – «маленький человек» и проблема русского национального характера.

Главная героиня рассказа, Авдотьюшка (Авдотья Титовна Родионова), называется «продовольственной старухой без биографии» [25, с. 431]. Подробно описывается привычный «трудовой день» [25, с. 426] пожилой женщины, чей смысл существования заключается в магазинной охоте за дефицитными товарами: «Сперва в “наш” – это магазин, который рядом с домом. Посля в булочную. Посля в большой, универсальный. Посля в мясной. Посля в молочный. Посля в “килинарию”. Посля в магазин возле горки. Посля в другую “килинарию”. Посля в магазин, где татары торгуют. Посля в овощной ларёк. Посля в булочную против ларька. Посля в магазин возле почты...» [25, с. 426]. Странствия Авдотьюшки заканчиваются в больнице: туда она попадает, получив перелом в очереди «далёкого» гастронома. Героиня сокрушается по поводу потери своей боевой подруги, кошёлочки-кормилицы. И когда через несколько дней сумку возвращает подсобный рабочий, ставший свидетелем магазинной схватки, в душе Авдотьюшки воцаряется спокойствие.

Повествование ведётся от лица человека, который посвящён в тонкости советской действительности и раскрывает их несведущему читателю. Эта **дистанцированность** имеет биографическую подоплёку: «С кошёлочкой» – первое произведение, созданное Ф.Н. Горенштейном в эмиграции. Поэтому реалистические картины быта перемежаются с «этнографическими», этимологическими комментариями, с аналитическими выкладками. Повествователь раскрывает принципы передвижной торговли (с тележки на улице), подчёркивает отличия молочной очереди от мясной, колбасной – от апельсиновой, объясняет разницу между словами ‘толкнуть’ и ‘пихнуть’ и т.п. Примечательна безапелляционность заключений: «...иностранец в России личность привилегированная» [25, с. 433]; «советский человек помнит свою биографию в подробностях и ответвлениях бла-

¹ Здесь и далее ссылки на тексты будут помещены в квадратных скобках с указанием порядкового номера в библиографическом списке и страницы источника.

годаря многочисленным анкетам...» [25, с. 425]; «лучшее применение овощам из государственной торговли – выбросить их» [25, с. 433]; «советский магазин – это и история, и экономика государства, и политика, и нравственность, и общественные отношения...» [25, с. 432].

Значительная часть событий изложена в форме **несобственно-прямой речи**, отражающей мироощущение главной героини и нескольких эпизодических персонажей.

Просторечия указывают на преклонный возраст и низкий уровень образования Авдотьи Титовны: «миллионер» [25, с. 427, 438], «рупь» [25, с. 426], «вчера» [25, с. 425], «посля» [25, с. 426], «плотят» [25, с. 436], «затюкали» [25, с. 436], «напужал» [25, с. 427], «фулиганишь» [25, с. 427]. Сниженная лексика отражает нрав закалённой «в торговых разбоях» [25, с. 426] героини: «деваха» [25, с. 429], «толстозадая» [25, с. 436, 437], «впёрли» [25, с. 429], «рыгаю» [25, с. 427], «по пьянке» [25, с. 442], «морда» [25, с. 429], «оглоед» [25, с. 444].

Медицинские термины и сленг демонстрируют сосредоточенность пожилой женщины на вопросах здоровья: «валидольчик» [25, с. 427], «диетчики» [25, с. 432], «роженица» [25, с. 438], «в анатомичке» [25, с. 431], «лицо... гипертоническое, бело-красное» [25, с. 432]. Описания физиологических процессов выказывают наивность теоретических построений Авдотьюшки: «Селёdochка не бульончик, по кишкам плывёт щекотно, и отрыжка у ней болезненная...» [25, с. 429], «А бульончик старые косточки пожалеет, погладит» [25, с. 429], «сердце к горлу подступило, желудок к мочевому пузырю прижало, а печень уже где-то за спиной ноет-царапает» [25, с. 435–436].

Неуместно использованные идеологические клише – знак разрыва между действительностью и её официальной интерпретацией: «усталый трудовой народ вывалит к вечеру из своих заводов» [25, с. 425], «если ещё за хлебцем очередь, значит, уж новый этап развитого социализма начался» [25, с. 437], «пока ещё в этом вопросе мирное сосуществование» [25, с. 437]. Часто типовые схемы «овеществляются»: «не правду ищет, а продукты питания» [25, с. 430]. Публицистические штампы и канцеляризмы, немотивированно введённые в высказывания, свидетельство узости интересов либо подчёркнутой отстранённости персонажей: «оберут братьев меньших» [25, с. 426], «от природы милостей не ждут, малинку на выпивку собирают» [25, с. 426], «вот-вот откроются продовольственные объекты» [25, с. 427], «...пригородные грабят предметы первой необходимости» [25, с. 432], «по просьбе трудящихся отпускать десяток целых, десяток треснутых яиц в одни руки» [25, с. 437].

Происходящее на торговых точках описывается с помощью сравнений с историческими событиями прошлого: «посадские» [25, с. 429, 432, 434, 435], «опричники» [25, с. 436], «кулачный бой» [25, с. 438], «украин-

ский степной набег» [25, с. 432], «боевой расчёт» [25, с. 429], «по Бакунину» [25, с. 432], «старик Плеханов» [25, с. 435], «партизанские тачанки с награбленным дворянским имуществом» [25, с. 432], «махновцы» [25, с. 432, 434, 443], «нэп» [25, с. 433], «передвижной штаб продотряда» [25, с. 429], «при волонтаристе Хрущёве» [25, с. 431]. Проводимые параллели генерализуют повествовательные линии, подталкивают читателя к осмыслению исторического пути государства в целом.

По мнению В.В. Ерофеева, уменьшительно-ласкательная форма имени героини «не больше чем сарказм, не допускающий жалости... Сквозной для русской литературы тип маленького человека, которого требуется защитить, превращается в корыстную и гнусную старуху, подобно насекомому ползающую по жизни в поисках пищи»¹. Иную точку зрения на этот счёт высказывает Г.В. Никифорович: «Защищать Авдотьюшку от автора было не нужно – на самом деле её трудно было бы от него отделить. Писатель Горенштейн перевоплощался в своих героев и отдавал им часть самого себя, хотя отчётливо сознавал все их несовершенства»². Мы склонны согласиться с суждениями Г.В. Никифоровича. Характер изображения Авдотьюшки своей неоднозначностью напоминает гоголевскую манеру. Хозяйка кошёлочки, как и Акакий Акакиевич, вызывает брезгливость и жалость, отвращение и сострадание. Объективно характеризует героиню О.И. Дарк: «Это в буквальном смысле “маленький”, “без биографии”, незначительный, посредственный человек. Но в душе его вдруг открываются бездны (слово следует понимать “по Достоевскому”) одновременной готовности ко злу и добру, даже самоотверженности»³.

Д.Л. Быков писал: «...проза Горенштейна – стихия русской речи, её мощная река, и ритм, дыхание её – не просто русские, а фольклорные»⁴. Имя 'Авдотьюшка' встречается в народных песнях. В частности, Авдотьюшкой Изотьевной величается Масленица, представляемая в виде молодой нарядной женщины с трёххаршинной косой. В любовной лирике Авдотьюшка – молодая красавица, она даёт от ворот поворот кичливому дворянскому сыну («Доня хороша, Авдотьюшка пригожа» [6, с. 139–140]), предупреждает об опасности возлюбленного – разудалого молодца Игнатия Парфёновича [6, с. 298–299].

Героиня рассказа «С кошёлочкой» отказывается мысленно возвращаться в годы своей молодости: «Когда-то будильник этот будил-поднимал и Авдотьюшку, и остальных... Кого? Да что там...» [25, с. 425].

¹ Ерофеев В.В. [Вступительная статья] // Русские цветы зла: антология / сост. В.В. Ерофеев. – М., 1997. – С. 19.

² Никифорович Г.В. Фридрих Горенштейн: слон, не попавший в историю // Знамя. – 2015. – № 7. – С. 196.

³ Дарк О.И. Комментарии // Проза Русского Зарубежья. III. – М., 2000. – С. 619.

⁴ Быков Д.Л. Сирота // Горенштейн Ф.Н. Улица Красных Зорь. – М., 2017. – С. 15.

Но запах «партийной» [25, с. 442] колбасы, дорогого кремлёвского продукта, который по ошибке завезли в гастроном, заставляет вспомнить похожий аромат, и перед ней возникает картина из прошлого: «Самовар кипел червонного золота, баранки филипповские. Он красавец был. И у Авдотьюшки коса ржаная. В двадцать пятом году это было... Нет, в двадцать третьем...» [25, с. 442]. Поневоле заглянув в минувшее, женщина неожиданно для всех (и для себя) начинает плакать. Самовар, баранки, коса – все эти подробности отсылают к народным образам, к лубочной картинке.

Менее очевидна интертекстуальная связь произведения – с известной исторической песней «Авдотья Рязаночка»; полное имя 'Авдотья Титовна' встречается в рассказе всего четыре раза, имя Тит означает 'защитник'. Отголоски сюжета о нашествии Батыя можно различить в упоминании о магазине, «где татары торгуют» [25, с. 426], и в замечании по поводу кассирши «она на рязанском языке говорит» [25, с. 442]. Другие допустимые параметры для сопоставления – долгий путь обеих героинь, их терпение, ум, находчивость. Однако горожанка Авдотья совершает подвиг, вызволяя из плена не только близких, но целый народ, а усилия Авдотьюшки направлены исключительно на удовлетворение собственной страсти к вкусенькому. Возможно также, что сходство между двумя произведениями объясняется воздействием на них жанра сказки (путешествие в далёкое царство, воздвигнутые на пути «три заставы великие» [41, с. 292], образ «мудрой девы»¹ и др.).

Фольклорное начало проявляется на разных уровнях художественного текста. Вернёмся к уменьшительно-ласкательным суффиксам. Почти все слова искомой формы произносятся напрямую главной героиней либо содержатся в несобственно-прямой речи, с ней связанной. Их подавляющее большинство касается вожделенной еды:

– бульончик [25, с. 427, 429], кочанчик [25, с. 438], яблочко [25, с. 425, 427], курочка [25, с. 425, 427, 428], земляничка [25, с. 425], черничка [25, с. 426], селёdochка [25, с. 429, 444], картошечка [25, с. 427, 429], косточка [25, с. 437, 440], яички [25, с. 432, 437];

– икорка [25, с. 432], колбаска [25, с. 432, 442, 443, 444], ветчинка [25, с. 425, 429], малинка [25, с. 425, 426], рыбка [25, с. 446];

– чаёк [25, с. 429], балычок [25, с. 442], лучок [25, с. 431], лангетик [25, с. 430], антрекотик [25, с. 430];

– супец [25, с. 435, 437], хлебец [25, с. 437, 444], маслице [25, с. 425, 431, 444], мучица [25, с. 431, 437], мясо [25, с. 427, 434, 435, 437, 440, 441, 444, 446] (о причинах пристрастия героини к «мясцу», обусловившего высокую частотность употребления лексемы, речь пойдёт ниже) и т.д.

В этом плане Авдотьюшка являет полную противоположность Иудушке Головлёву, который употребляет указанную форму слов вне за-

¹ Путилов Б.Н. Песня об Авдотье Рязаночке // Труды отдела древнерусской литературы. – М.–Л., 1958. – Т. XIV. – С. 166.

висимости от ситуации и контекста. Соответственно, если у М.Е. Салтыкова-Щедрина обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов в речи персонажа – свидетельство его лицемерия, то у Ф.Н. Горенштейна это знак маниакальной любви Титовны к деликатесам, простительной для человека, прошедшего через голодные годы коллективизации и войны. Традиция хлебосольтва подменяется культом еды.

Приведём другие примеры фольклоризмов. Это:

- прилагательные в краткой форме («сахарну косточку» [25, с. 437]);
- характерные лексемы («авось» [25, с. 441], «студёная» [25, с. 437], «печалится» [25, с. 446], «горюет» [25, с. 444, 445, 446], «поднатужилась» [25, с. 444]);
- постоянные эпитеты («добрые люди» [25, с. 436], «червонного золота» [25, с. 442]);
- инверсии («мухи чёрные» [25, с. 436], «руки тяжёлые» [25, с. 432], «воздух чистый» [25, с. 430], «девчонки молодые» [25, с. 436], «очередь немалая» [25, с. 437]);
- плеоназмы («трудности-обида» [25, с. 437], «беда-злосчастье» [25, с. 428], «будил-поднимал» [25, с. 425], «ругается-грозит» [25, с. 438], «крутит-вертит» [25, с. 436], «гладить-баловать» [25, с. 446]);
- тавтология («грязней грязного» [25, с. 441]);
- глагольная рифма («шумит мясной, гудит мясной» [25, с. 437], «кошёлочку обнимать, <...> Бурёнушку гладить-баловать» [25, с. 446]);
- стилизованные под пословицы и поговорки авторские конструкции либо изменённые аутентичные формы: («было не повернёшься, стало не вздохнёшь...» [25, с. 429], «не пожнёшь, не пожуюшь» [25, с. 430], «вспоминать... забыла» [25, с. 442]);
- словесные повторы, синтаксический параллелизм, антитеза («хитрость – она резиновая, а терпение – оно железное» [25, с. 444], «об кого-то кулак свой ушибла, об кого-то локоть рассадила» [25, с. 444]).

Ещё более любопытны **параллели со сказками на мотивно-образном уровне.**

Свою кошёлочку героиня воспринимает как живое существо: «Ах ты моя кормилица, ах ты моя Бурёнушка» [25, с. 426]; «Где ж она теперь, моя кормилица, где ж она теперь, моя Бурёнушка?» [25, с. 444]; «Как Авдотьюшка начала свою кошёлочку обнимать, как начала Бурёнушку гладить-баловать...» [25, с. 446]. Кличка – аллюзия на сказки с сюжетом «Чудесная корова». В «Бурёнушке» животное спасает Марью-царевну от голода: «Марья-царевна встала, подошла к коровушке-бурёнушке, в праву ножку поклонилась, напилась-наелась, хорошо срядилась и ходит весь день как барыня» [38, с. 96, 97]. В «Крошечке-Хаврошечке» – исполняет за сиротку всю тяжёлую работу, после того как та влезает «коровушке-матушке» [38, с. 94, 95] в одно ухо и вылезает в другое. Данный мотив основан на ан-

тропоморфических представлениях древнего человека, на тотемических верованиях. Ф.Н. Горенштейн объединяет функции волшебного помощника (коровы) и волшебного средства (сумки) в одном предмете. Причём тайна появления кошёлочки остаётся нераскрытой (В.Я. Пропп указывает на такие же пробелы в фольклорных сказках: «внезапное самостоятельное появление волшебного средства или помощника чаще всего встречаются без всякой подготовки. Это – рудиментарные формы»¹).

Описание охоты Родионовой в продуктовом магазине отсылает сразу к нескольким народным сказкам о животных: «“Цып, цып, цып, – про себя приговаривает старая лисица-сестрица Авдотьюшка, – поем курятинки, поем. <...> Вот он, курятник на прилавке. Которую курочку цап-царап Авдотьюшка?» [25, с. 428]. Как и её столкновение со «слепой волчицей» [25, с. 428] – женщиной-инвалидом, также претендующей на покупку «полупотрошённых» [25, с. 428] вне очереди. Помимо этого Родионова сравнивается с мышкой: «Авдотьюшка уже всюду пошнырять успеет, как мышка...» [25, с. 425]; «Тут не лисья хитрость Авдотьюшке нужна, а мышьяная» [25, с. 429]. Возможно, тут есть отсылка к мотиву превращения в мышь «ведьмы (женщины, девицы)»².

Незнакомый юноша, которому главная героиня мешает на скамеечке целоваться с его спутницей, грозит: «Уйди, старая, а то последний зуб выбью» [25, с. 427]. Эта и некоторые другие подробности позволяют сопоставить Авдотьюшку с Бабой-ягой. Седые волосы, выбившиеся из-под платка. Походы за ягодой в «живые лесочки» [25, с. 425]. Возгласы «уф, уф» [25, с. 425, 427]. Принюхивания в мясном отделе («ноздри щекочет запах растерзанной плоти» [25, с. 437]), затем в колбасном («здесь мясо чистокровное <...>. Чем ближе Авдотьюшка подходит, тем сильнее запах чувствуется» [25, с. 442]). Любовь к потрохам («почками лакомится» [25, с. 431]). Дар «чудесного» общения на расстоянии: «Заглянет в её маленький телевизор политический обозреватель <...>. Искажится, перекожится лицо политического обозревателя, заорёт он не своим голосом, поскольку телевизор давно неисправный» [25, с. 431–432] (телевизор фактически уподобляется Ф.Н. Горенштейном волшебному зеркалу или серебряному блюдецку с наливным яблочком).

Кудряшова, ещё одна соперница по промыслу, именуется главной героиню ведьмой. Повествователь в сцене, посвящённой добыче «мясца», – «хищницей нашей беззубой» [25, с. 437]. Эти характеристики имеют под собой разумное основание. Во всяком случае, Авдотьюшка трижды называет народ из «мирной» очереди «говяжим» [25, с. 427, 428]; с одной стороны, она имеет в виду покорность граждан (учитывая заикленность героини на еде, такая номинация не удивительна), с другой – вольно или не-

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л., 1928. – С. 56.

² Топоров В.Н. Мышь // Мифы народов мира. – М., 1992. – Т. 2. – С. 190.

вольно Родионовна отождествляет людей с мясом. Приглянувшийся кусочек женщина сравнивает с малышом: «Авдотьюшка б уж за ним, как за ребёночком, поухаживала, в двух водах обмыла, студёной и тепловатой, от плёночек-сухожилий отчистила, сахарну косточку вырезала – и в супец. А из мякоти котлетушек-ребятушек бы понаделала...» [25, с. 437]. Приблизившись к прилавку, героиня «тянется к мясцу» [25, с. 440], волнуется. Заполучив желанное, улыбается единожды за всё повествование. Мало того – Авдотьюшка претворяет задуманное в жизнь: зайдя за угол, вынимает кусок мяса, «как ребёночка» [25, с. 440], нянчит и целует его.

Близкими к мифологии и сказкам представляются многие другие подробности произведения. Например, число «семь» в сцене штурма семью старухами прилавка [25, с. 429]. И манера описания их успеха: «Всех раскидали, добыли польской ветчинки» [25, с. 429] (знаменательны лексемы 'раскидали', 'добыли'). Образ «красного знамени-самобранки» [25, с. 434]. Поза продавщицы, находящейся в пустом «чисто прибранном» [25, с. 430] магазине-тереме: «сидит, рукой щёку подпёрла» [25, с. 430]. Разговор с умным дураком, младшим, как Иванушка или Емеля, братом в семье (характерно начало фрагмента: «Вдруг навстречу дурак» [25, с. 441]). Чудной мясник-«даритель», который неожиданно ласково обходится с Авдотьюшкой: «Разрешите, я вам в кошёлочку положу» [25, с. 440]. Работа по добыче продуктов сопоставляется с промыслом былинного персонажа: «Соловью-разбойнику здесь делать нечего» [25, с. 426], а далее изображается генеральный секретарь чилийской компартии Лучо, свистящий в «милицейский свисток» [25, с. 435].

Передвижная очередь уподобляется Змею Горынычу: её хвост извивается, поскольку пьяный рабочий, везущий на тележке коробки, намеренно поворачивает из стороны в сторону и наращивает темп: «А подсобник вертит, подсобник крутит. Куда он, туда и очередь, как хвост» [25, с. 436]. На крутом повороте из неё выпадает, не выдержав темпа, инженер Фишелевич, хрустят его кости (совсем как у неудачливого царевича, сражающегося с чудовищем). Когда движение, наконец, прекращается, очередь «стоит» [25, с. 436] и «дышит тяжело» [25, с. 436]; не люди – единое целое.

Несчастье ждёт героиню в самом дальнем (за тридевять земель) и самом грязном магазине, в окружении нечёсанных продавщиц и подсобников «с татуировками на костлявых руках и впалых, съеденных алкоголем грудях» [25, с. 442]. В этом страшном для Авдотьюшки месте «лежит на прилавке красавица колбаса» [25, с. 442], «словно бы прямо из кремлёвского распределителя» [25, с. 442]. Она томится в тёмном гастрономе, словно красная девица под замком у Кощея (красавица, «крепкая, как тёмно-красный мрамор» [25, с. 442], окружена существами, у которых костлявые руки и впалая грудь). Здесь происходит последний бой героини. Оттеснённая толпой, пожилая женщина выходит из себя: «Разошлась Авдо-

тьюшка от обиды. Платок с головы сбился. Об кого-то кулак свой ушибла, об кого-то локоть рассадила» [25, с. 444]. И, наконец, «пихнутая» чьим-то «железобетонным» [25, с. 444] задом, она падает, теряя сознание – и свою подругу-кошёлочку.

Ф.Н. Горенштейн разворачивает повествование одновременно в нескольких временных плоскостях: брежневский период, гражданская война, эпоха Ивана Грозного, доисторическое прошлое и т.д. Смещение стилистических пластов, их столкновение – следствие причудливого переплетения в сознании Авдотьюшки и её соплеменников научных фактов, пропагандистских штампов, суеверий. Обилие фольклорных элементов в рассказе позволяет привлечь внимание читателей к вопросам об истоках, специфике русского и «русифицированного» мировоззрения, сущности национального характера и историческом пути России.

«Яков Каша» (1981): нарративная стратегия

Вопрос о природе повествовательной структуры произведений Ф.Н. Горенштейна неоднозначен. Одни исследователи убеждены в полифонической организации голосов в текстах писателя, другие – в тенденциозности авторской позиции, выраженной через авторитарность повествовательной речи. Так, о романе «Псалом» Б. Хазанов пишет: «Рассуждения, вложенные в уста героя, незаметно перерастают в речь самого автора. <...> ...В прозе Горенштейна можно подметить ту особую многослойность “автора”, которая в русской литературной традиции присутствует разве только у Достоевского. Этой многослойности отвечает и неоднородность романного времени. <...> Все эти границы зыбки, угол зрения то и дело меняется, не знаешь, “кому верить”...»¹. Е.Н. Проскурина утверждает обратное: «Модальность толкования в повествовательной речи романа соотносит позицию автора с позицией пророка»²; «“Псалом” складывается в жёсткое монологическое повествование. <...> Такой своей позицией писатель приближается не столько к Достоевскому, как видится это А. Рубману, сколько к его персонажу – Великому Инквизитору»³.

Тем не менее, наложение, взаимодействие субъектных планов наблюдается практически во всех произведениях писателя.

¹ Хазанов Б. Фридрих Наумович Горенштейн // Чайка. – 2002. – № 6 (22). – URL: <https://www.chayka.org/taxonomy/term/629>.

² Проскурина Е.Н. О структурной организации романа-притчи // Притча в русской словесности. – Новосибирск, 2014. – С. 129.

³ Там же. – С. 135.

Повесть «Яков Каша» начинается с «авторского» введения в тему – стороннему читателю раскрываются особенности жизни людей в СССР. Взгляд «издалека» обуславливает собирательность картины, её пространственно-временную **масштабность**: «Когда на советские города и сёла опускаются предпраздничные сумерки, повсюду загораются огни иллюминаций, будь то знаменитая, умело продуманная электропропаганда на фасаде московского главтелеграфа или скромное перемигивание лампочек на фасаде дома культуры далёкого села Геройское, бывшей деревни Перегнои» [14]. Города и сёла, столица и далёкое Геройское, предпраздничные сумерки – любые.

Ниже следует обобщение: «Предпраздничные и праздничные дни в России всегда и желанны и тревожны» [14]. Снова речь ведётся про всю Россию, все предпраздничные и праздничные дни, всегда. Такого типа высказывания ориентированы на несведущую аудиторию, малознакомую с описываемыми реалиями. Но дальнейшие замечания в том же – втором – абзаце повести уже рассчитаны на осведомлённого реципиента, поскольку включают прецедентные единицы, характерные для советского речевого обихода: «Какая-то общественная вольность чувствуется в суете у продовольственных магазинов, какой-то революционный анархизм в многолюдье на улицах, нетрезвые выкрики и песни полны лихого романтизма. Вот уже не прирученная клубной самодеятельностью вольная гармонь подогревает рабоче-крестьянскую кровь в центре Москвы у памятника Пушкину, навевая сладкий, забытый сон о грабеже награбленного» [14]. Для точной интерпретации данного фрагмента необходима общность тезаурусов повествователя и адресата, включающая, в частности, сведения о Бакунинской модели анархо-коллективизма, о марксистской теории прибавочной стоимости, о Ленинском переводе фразы об экспроприации экспроприаторов и о действиях большевиков, претворявших эти идеи в жизнь. А слова о собраниях у памятника Пушкину и клубной самодеятельности могут быть адекватно растолкованы только читателями, что называется, погружёнными в тему.

Ф.Н. Горенштейн **варьирует ракурсы**. «В России, как всегда, есть кого бить, есть кому бить и есть чем бить. Бутылка заменила булыжник, стала грозным оружием пролетариата» [14], – саркастически замечает «всеведущий» повествователь; в основе высказывания – аллюзия на знаменитый образ борца за революционные идеалы, героя скульптуры И.Д. Шадра. Далее следует отрывок, в котором выводы рассказчика перемежаются с несобственно-прямой речью пролетария начала 1980-х годов: «Серые трудовые будни делают людей неврастениками, загоняют под шкуру людскую натуру. А ведь хочется жить, хочется дышать полной грудью, покричать до хрипоты, ударить ногой ненавистное тело... Крови и демократии хочется. Какая же демократия без открыто пролитой на панель

крови? Ведь тирания льёт кровь в подвалах и камерах, подальше от глаз общественности» [14]. В начале процитированного отрывка передаётся взгляд интеллигента, о чём свидетельствуют психиатрический термин «неврастеник». Далее точка зрения перемещается «внутри» воспринимающего мир сознания персонажа: напрямую высказываются желания дышать-кричать-бить, вводится выражение, близкое к жаргонным «загонять под кожу» и «лезть под кожу», публицистический штамп «глаза общественности». Фразы парадоксальным образом сочетают в себе прямолинейные клишированные суждения объекта изображения с аналитическими заключениями философствующего субъекта.

Описание ночных буйств во вступительной части, затем в предпоследней главе даётся в стереоскопическом ключе: на современный ракурс как бы накладываются изображения из далёкого прошлого, в результате чего достигается историософская объёмность воссоздаваемых картин. Так, слова «Над городом витает призрак демократии. То здесь, то там звучат в ночном воздухе знаменитые формулировки и тезисы: “Иди отсюда! Чьё [в значении ‘что’] ты орёшь! Чьё те надо!”» [14] – отсылка к началу «Манифеста Коммунистической партии»: «Призрак бродит по Европе – призрак коммунизма»¹ и к «Апрельским тезисам» В.И. Ленина.

Ниже приводится сравнение: «А милицейский начальник говорил, озираясь, без напора, уговаривал разойтись, как полицмейстер в 1917 году...» [14]. Рассказ о том, как «треухи и платки, взявшись за руки, остановили “зелёный ворон”, спецмашину вытрезвителя, и потребовали освободить своих “павших” товарищей» [14], – аллюзия на красных партизан и, косвенно, на любимую машину НКВД – «Чёрный воронок». Из имён представителей «зелёной гвардии» Емельки Каши и Васьки Пугачёва «складывается» имя их знаменитого предшественника – бунтовщика Емельяна Пугачёва.

Картину довершают реминисценции на блоковскую – тоже многоголосую – поэму.

«Двенадцать» А.А. Блока	«Яков Каша» Ф.Н. Горенштейна
Чёрный вечер. Белый снег. Ветер, ветер! [5, с. 313]	Мокрый ноябрьский снег, блоковский ветер... [14]; А на улице блоковский революционный ветер [14].
Поздний вечер [5, с. 315].	Время к полуночи [14].
Идут двенадцать человек [5, с. 315]; Революционный держите шаг! [5, с. 316, 318]	...Революционный патруль зеленогвардейцев [14].
В зубах – цыгарка, примят картуз, На спину б надо бубновый туз! [5, с. 315]; Уж я ножичком Полосну, полосну!.. [5, с. 320]	И революционные хулиганы, лица – ножи... [14].

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М., 1955. – Т. 4. – С. 423.

<p>От здания к зданию Протянут канат. На канате – плакат: «Вся власть Учредительному Собранию!» [5, с. 313]; В очи бьётся Красный флаг [5, с. 322].</p>	<p>На фронто́не ближайшего здания <...> законное правительство <...> в ви- де мокрых портретов, окружённых мокры- ми флагами и лозунгами [14].</p>
<p>А вон и долгополый – Сторонкой – за сугроб... [5, с. 314].</p>	<p>Тонконогий интеллигент бежит из ресторана театрального общества [14].</p>
<p>И буржуй на перекрёстке В воротник упрятал нос [5, с. 314].</p>	<p>– Тонконогий побежал, – говорит Васька, – на вилы бы его... – Буржуазия опять закуску у народа отнимает... [14].</p>
<p>Ох, товарищи, родные, Эту девку я любил. Ночки чёрные, хмельные С этой девкой проводил... [5, с. 319].</p>	<p>Вспоминает Емелька Зину. «Ведь могли бы жить, могли бы любить... Про- пала Зинка, и я пропал...» [14].</p>
<p>Трах, тарарах-тах-тах-тах-тах! [5, с. 318]; Трах-тах-тах! Трах-тах-тах... [5, с. 324].</p>	<p>Ра-та-та-та-та-та-та Ра-та-та-та-та-та-та Ра-та-та-та-та-та Ра-та-та-а-а... [14].</p>

Эти отсылки помогают акцентировать тему революционной стихии – разгульной, неудержимой, сокрушительной. И связать её с традиционной для «метельной» литературы проблемой торжества иррационального начала с эсхатологическими мотивами.

Показательно противоречие между образами нарратора в начале и конце вступительной части повести. Как было указано выше, первые картины явно ориентированы на несоветского читателя, первые выводы неутешительны: «Опасны, опасны праздники в скучной стране» [14]. Через несколько страниц выстраивающее умозаключения «лицо» причисляет себя к общей массе сограждан, не желающих коренных изменений: «Мы, разобщённое контрреволюционное большинство, певшее в прошлом: “Боже, царя храни...” и поющее ныне: “Союз нерушимый...”, не берегли портреты государя, так побережём же портреты нынешних руководителей» [14]. Безличный – точнее, дистанцированный – повествователь неожиданно сменяется рассказчиком, участвующим в действии: он, как все, поёт гимны, как все, бережёт портреты и выступает от лица многих (именно здесь впервые появляется местоимение «мы»).

Б. Хазанов находит в «Псаломе» несколько «ипостасей авторства»: «Писатель, сидящий за столом; автор, который находится в своём творении, но стоит в стороне от героев; наконец, автор-рассказчик, потерявший терпение, нарушающий правила игры, автор, который расталкивает героев и сам поднимается на помост. <...> Но мы можем пойти ещё дальше: в романе слышится и некий коллективный голос – обретшее дар слова коллек-

тивное сознание действующих лиц»¹. Рассмотрев вступительную часть повести «Яков Каша», приходим к сходным выводам. Здесь звучат, по меньшей мере, **четыре голоса**. Они принадлежат:

- 1) собственно автору, Н.Ф. Горенштейну;
- 2) близкому к автору по образованию и мировосприятию повествователю, находящемуся за пределами страны;
- 3) мыслящему себя частью рядового советского населения рассказчику (тот самый «коллективный голос»);
- 4) чуждому рефлексии герою-мятежнику, хулигану и пьянице.

Сталкиваясь, противореча друг другу, эти голоса сообщают выводам объективность и глубину.

Не наделённый блестящим литературным талантом и не во всём осведомлённый рассказчик солирует в основной части повести. Его сведения не всегда точны («что-то около месяца прошло» [14], «не ел десять дней, а может, и более» [14], «где-то на двенадцатые-тринадцатые сутки» [14]). Иногда события удивляют самого нарратора («А Валерка был, оказывается, не только монархист, но и крепкий бабник» [14]; «Свояк слушал, слушал и вдруг говорит...» [14]). Рассказчик активно использует разговорную и просторечную лексику («коровёнка» [14], «харчи» [14], «умаялась» [14]), допускает стилистические ошибки («привычный к чужим чрезвычайностям» [14], «упала в коридор полоска электричества» [14], «и навалился Валерка на Чернова, покойного лидера эсеров» [14]). Зачастую в его фразах чувствуется канцелярский стиль («А личная жизнь Якова Каши сложилась следующим образом. Имел он сына Емельяна и внука Игоря – Игоряху. Имел он и жену Полину...» [14]). В других высказываниях не к месту используются публицистические штампы («Поговорил Яков со своими современниками» [14]; «в общесоюзном праздничном убранстве» [14]). Подчас сами риторические построения далеки от литературной нормы («Нищенка была Полина, будущая любимая жена Якова, но он этого ещё не знал...» [14]).

Редко встречаются случаи прямого обращения к герою: «Отворяй ворота, Яков, отворяй пошире, беда стучится у порога, ноги вытирает...» [14], – так обыгрывается известная русская пословица «Пришла беда – отворяй ворота». Рассказчик выражает сочувствие персонажу и предваряет ход событий.

Достаточно часто в повести звучит голос главного героя – Якова Павловича Каши (имеем в виду несобственно-прямую речь). Он сходен с голосом рассказчика, иногда не представляется возможным отделить друг от друга их интонации. Но язык Каши отличается большей эмоциональностью и выразительностью: «Сынок был хороший, сопливенький, слю-

¹ Хазанов Б. Фридрих Наумович Горенштейн // Чайка. – 2002. – № 6. – URL: <https://www.chayka.org/taxonomy/term/629>.

нявенький, пердунчик с ручками мягонькими, как свежие пирожки из дрожжевого теста. <...> Возьмёшь Омельку на колени, понюхаешь родную теплоту, понюхаешь ещё раз – скипидар в нос, значит обоссался» [14]. Очевидно, что переживания передаются непосредственно Кашей-старшим.

По-прежнему слышится голос повествователя, наделённого «всеобъемлющим кругозором»¹: рассказ о главном герое сменяется рассказом о старшем лейтенанте Простаке, об Игоре, о секретаре райкома Клеще. Передаются их чувства и мысли. О Якове: «Всё это случилось словно с посторонним. Только когда Омелька выбрался из опрокинутых саней и побежал прочь от материнской крови в снежную степь, Яков понял, что случилось это всё именно с ним» [14]; «Похвалил Яков сына и на себя даже осерчал» [14]; «И переключает мысль с неприятного явления на приятное» [14]; «Яков обиделся, но старался себя утешить» [14]; «Сказал и пожалел, что сказал» [14]. О Простаке: «Ничего не помогает быстрее окончить протокол и отправиться на улицу Парижской Коммуны к вареникам с мясом и чарке водки» [14]; «Болит голова, словно кастетом сзади стукнули...» [14]. Об Игоре: «Много раз не получалось, а сейчас, он понял, получится» [14]; «Впервые напился» [14]; «а сердце колотится, колотится» [14]. О секретаре райкома: «Отрыгивая коньяком, Клещ с трудом полуразлепил глаза...» [14]. И т.д.

Эффектна **быстрая смена повествователей**. Несколько раз она повторяется в сценах, связанных с любовными переживаниями Игоря, внука главного героя. В частности, сцене обольщения предшествует следующее описание: «А молодухи: ха-ха-ха, – смеются дуэтом. О этот женский смех в полутьме, кто может устоять перед ним. О этот развратный смех незнакомых женщин в сумерках.

Стемнело уже, где-то на карьере ухаля дробилка, за соседним забором мычала корова перед вечерней дойкой, и волнуяще тянуло сыростью. Кто может помешать тому, что должно свершиться в вакхической тьме» [14]. Здесь попеременно говорят рассказчик, главный герой и повествователь: первый отстранённо, буднично, но живо воссоздаёт картину. Второй с болью в сердце сопереживает неопытному внуку. Третий констатирует законы бытия, намечая аналогию в греческой мифологии.

Ниже помещено следующее описание: «Бывают особые вечера, когда в воздухе растворено томление, сладко, как в горячей бане, ноют кости, и по животу скользит вниз от пупа та самая щекотка, застывая в напряжении» [14]. Начало предложения по стилю напоминает классику XIX в. (ср.: «любовью воздух растворён...» у Ф.И. Тютчева [53, с. 160], «в этом душном томлении воздуха» у И.А. Гончарова [13, с. 470], «в тёплом воздухе песни и нега» у И.С. Никитина [39, с. 261]). Сравнение с «горячей баней», лексемы

¹ Тамарченко Н.Д. Повествование // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003. – Стлб. 750.

‘пуп’, ‘щекотка’ близки к просторечным. Словосочетание «застывая в напряжении» более характерно для современного нейтрального стиля.

Потом Игорь застаёт «свою» женщину с другим. И вновь повествовательная структура текста как бы расслаивается: «У Зины в хате свет горит. Значит, дома. Только бы дочери не было. Через забор Игоряха и огородом к окнам. Вдруг видит, мужик в кальсонах руку к выключателю протянул, и погас свет. Темно стало внутри и снаружи. Но залаяла собака, и опомнился Игоряха – через забор и бегом к реке. Возле реки, возле рыбацкого сарая, упал в траву и плакал, плакал, придавив с затылка руками свою голову к земле...» [14]. Если бы первые слова в отрывке принадлежали «демиургу», не было бы «значит». Если бы рассказчику, а не влюбившемуся юноше, имя женщины звучало бы иначе – «Зинка», как в других фрагментах текста. Пожелание «только бы дочери не было» явно принадлежит Игорю, как и предыдущие фразы. А вот описание того, как он реагирует на произошедшее («плакал, придавив с затылка руками свою голову к земле»), явно воспроизводит взгляд со стороны. Ф.Н. Горенштейн старается максимально точно передать переживания героев и в то же время сам комментирует происходящее – в результате в тексте остаются следы от стыковки повествовательных пластов.

Любопытны случаи демонстративного перехода в иной нарративный регистр. Например, в следующем фрагменте: «Да и каждый сын по возможности, хоть и неосознанно, старается выбрать себе женщину, на мать свою похожую, на матери своей жениться, ибо не совсем ещё выветрилась из жизни античность. Но так уже Яков не подумал. Античность была за горизонтом его народно-социалистического сознания» [14]. Здесь подчёркивается дистанция между героем и повествователем, замечание помогает скорректировать представление об интеллектуальном статусе «автора» и оптимизировать контакт с «просвещённым» читателем.

Похожий пример: «Такое чувство возможно только в первый раз в ранней молодости, почти мальчишестве и с умелой женщиной, не сверстницей. <...> Так, конечно, не думалось тогда Игоряхе, но так пелось без звука, так играл он собой, и так играла им ночь и женщина» [14]. Различие между персонажем и повествователем иного плана – подчёркивается наивность одного и жизненный опыт другого, подспудно вновь идёт апелляция к читателю, более искущённому, нежели герой.

Ещё вариант – констатация непонимания героем «музыки высших сфер», неумение растолковать эти звуки. Сначала на это указывается, когда Яков Каша очарован июньским пейзажем, слышит «музыку Вселенной» [14], но не может понять. Волнение, порождаемое в душе старого большевика-комсомольца «отвлечённой» красотой, выказывает ошибочность его убеждений. В предпоследней главе тот же герой, стоя на мосту, где когда-то познакомился с женой, размышляет о жизни, но при этом не

понимает, что размышления его носят «библейско-христианский» [14] характер. «Так собака слышит ласковый голос своего Хозяина, но не понимает смысла сказанных ей слов, даже несколько заученных фраз она воспринимает в музыкальном звуко сочетании» [14], – комментирует происходящее повествователь.

В последней главе повести появляется новый персонаж, который близок к образу автора. Это командировочный, случайно встреченный Яковом в районном кафе. Он состоятелен (во всяком случае, так решает по его поведению пенсионер), щедр, непривычно деликатен по отношению к случайному знакомому. Столичный житель «из пишущих» [14], как прощательно угадывает Каша. Весь день Яков рассказывает москвичу о своей жизни. Тот не перебивает, даже записывает, а в конце встречи пытается отблагодарить Кашу толстой пачкой денег. Новые знакомые расстаются почти друзьями. Командировочный уносит с собой «густо исписанные листки» [14], «...сытый, пьяный, полувесёлый, полугрустный» [14] Яков – три бутылки дарёного шампанского. Впервые в жизни пенсионер-атеист заходит в церковь, а потом гибнет на станции от шальной пули. Едва приехавший литератор успевает записать исповедь Каша, как тот умирает. Сам командировочный исчезает.

Произведение завершается пространными рассуждениями «просвещённого» повествователя об идеологии и вере, ненависти и прощении. Вновь, как в начале, его голос звучит в полную силу: «Пусть же эта повесть о несчастливом человеке заменит собой камень на могиле, не дав ей потеряться среди других могил, ухоженных и любимых, и пусть имя – Яков Каша – этот сладостный дар Родителя нашего красуется на ней» [14]. Ф.Н. Горенштейн заставляет читателя самостоятельно отыскивать истину среди какофонии мнений, но последнее слово всё-таки остаётся за автором.

«Куча» (1982): образные доминанты

Эта повесть строится на контрастных мотивах темноты и света, холода и тепла, воды и огня. Определяющим является символ кучи.

Язык, образный ряд большинства произведений писателя тесно связаны с основным персонажем и обуславливаются его социальным статусом, родом занятий, мировоззрением. Главный герой «Кучи» Аркадий Лукьянович Сорокопут – доцент, потомственный математик. А потому важная роль в повести отводится аналогиям между социально-историческими законами и теориями множеств, больших чисел, бесконечности нуля и проч.

Подчас научные законы упоминаются Сорокопутом в самые неподходящие моменты. Например, при описании духоты и давки в переполнен-

ном автобусе: «...воздух твердел, ядовитые продукты распада, образующиеся в результате жизнедеятельности, грозили прервать обмен между организмом пассажиров и окружающей средой» [18]. «Минут через десять автобус сильно дёрнуло, подбросило, центробежные силы оторвали женщину от поручня и, гипнотизируемая ускорением, хоть и упираясь массой, усиленной ватной курткой, женщина двинулась мелким напряжённым шагом в сторону Аркадия Лукьяновича, ударом лица о локоть Аркадия Лукьяновича выбила из его рук австрийский портфель, отшатнулась и вторично в тот же локоть лицом...» [18]. Тривиальные ситуации обыгрываются с помощью терминов из биохимии и классической механики, в результате чего создаётся трагикомический эффект. Автор иронизирует по поводу обширных – и подчас таких лишних – знаний не приспособленного к «полевым» условиям героя.

Сходный эффект создают сравнения: трёхметровой траншеи, в которую упал Сорокопут, с готическим собором, котельной с катакомбой, статуи Венеры Милосской с абсолютным нулём и т.п. Настораживает излишняя точность в воспоминаниях о прыгавших с электрички студентах: «85 раз прыгал Аркаша благополучно. На 86-м групповом прыжке разбился. Аркаша предполагал, что может разбиться, но на двухсотых или даже трёхсотых прыжках, а значит, ещё несколько месяцев можно было прыгать спокойно. Где-то в расчёте была допущена ошибка» [18]. И педантичность в рассказе о нынешнем злоключении: «...эту фразу [о помощи] он кричал час и сорок семь минут подряд» [18].

Циферблат – один из символов, характеризующих Аркадия Лукьяновича. Трижды упоминаются в повести его наручные, противоударные часы (помимо того, время также уточняют участковый Токарь и медсестра-практикантка Ягодкина), трижды – вокзальные, на которые взирает главный герой. Часы для него – орудие борьбы со страшной неопределённостью. Они «вытягивают личность» [18] из бесконечности, делят время «на величины постоянные, закреплённые индусскими цифрами» [18]. И потому тиканье, раздающееся в трёхметровой яме, ободряет математика, «напоминает о силах цивилизации» [18].

Сорокопута вдохновляет любое действие по учёту и систематизации. «Пифагорейцы, – рассуждает герой, – рассматривали определённые, осязаемые числа как основу мироздания. Они любили полновесную, сочную жизнь» [18]. Отец Аркадия Лукьяновича идёт по пути пифагорейцев – и становится бухгалтером плодоовощной базы, орудует «с простыми, неиррациональными числами» [18]. Сын склоняется к мнению, что в «неучтённой... стране» [18] бухгалтерия оказывается важнее всего прочего.

Главную опасность для себя, России и мира в целом Сорокопут видит в «куче», «хуа» (так древние египтяне впервые назвали неисчислимое

количество) и иксе – неизвестном одиночном элементе «хуа»¹. «...Бесконечность “икс” – липкий глинозём или сыпучий песок» [18], – замечает герой. **Образ глины** – один из лейтмотивов повести. По ней чавкает колёсами автобус, затем «в холодной глинистой жиже» [18] лежит в яме незадачливый командировочный. С одной стороны, глина здесь символ провинциальной России. С другой – знак «бессознательной формы».

В произведении Ф.Н. Горенштейн неоднократно отсылает к апокрифу о создании человека из глины и подчёркивает разницу между тем, как это делал Бог, и тем, что пытаются сделать его последователи: «Господь прежде всего придавал глине форму» [18], теперь же одухотворять решаются «глину бесформенную» [18] – «задача, как стало впоследствии ясно, не только невозможная, но и дерзко опасная» [18]. Возможно, в этих словах содержится отсылка к легенде о големе. Не случайно в одном из эпизодов ведётся речь о «глиняной плоти» [18] 97-летнего старика, который тешит себя рассказами о совершённом ради удовольствия убийстве, «рядовом, мелком, комарином» [18]. «Куча» в повести – образ аморфного, неразличимого, бездушного.

Это «вязкая насыпь» [18] за окном поезда. Груды мусора, обозреваемые Аркадием Лукьяновичем из рейсового автобуса: «Каменные заборы, каменные дворы автохозяйств и кучи, кучи, кучи... Всё было свалено в кучи. Железо, какая-то серая масса, то ли удобрение, то ли цемент... Мелькнула куча порченой картошки, над которой кружило вороньё, и издали это напоминало картину Верещагина, где вороны кружили над полем битвы, над кучей черепов» [18]. Шлакоблочные дома городского типа в Нижних Котлецах расположены «тоже кучей» [18]. Летящее по мокрой трассе такси грозит врезаться в кузов самосвала и «стать “кучей”, “хуа”, бесформенной древнеегипетской гробницей» [18]. Насильно высаженный водителем на пустынной территории Сорокопут обозревает «бугры, кучи, какую-то неровную, разорённую местность» [18]. А потом из траншеи взирает на мощную стену глины, которая уходит «в небо, усиленная кучей грунта, протыкавшего небо насквозь» [18]. Беспомощный, со сломанной ногой, герой теряет надежду на спасение: «Что делать? Кого просить? Оставалось стать идолопоклонником и молиться куче, молить глину, чтоб отпустила живым» [18]. В приведённых примерах актуализируется мотив смерти, куча неоднократно оборачивается убийцей. Ещё один вариант разработки **мортальной темы** – образ кучи человеческих костей; обнаруженные останки неизвестного носит с собой в мешке участковый Токарь [18].

Несколько собравшихся особей – тоже куча. «Кучку серых людей» видит Аркадий Лукьянович [18] возле шлагбаума. К окошку билетной кассы на вокзале толпится очередь, «именно толпится» [18] – уточняет москвич. Автобус набит «мешками, кулями и телами» [18]. Казалось бы, один

¹ Благодарим Г.В. Никифоровича за разъяснение терминов.

человек мало похож на кучу, но и такого типа аналогии возникают в произведении. Вытащенный из траншеи доцент повисает на бруствере «мешком» [18] (лексема 'мешок' повторяется в тексте 11 раз). Из такси возле обочины путешественник видит лежащего в грязи пьяного: «часть “кучи”, комок, валяющийся в ненастье в среднерусском поле» [18]. А из автобуса он наблюдает ещё более выразительную картину: «У края поля перед канавой сидел на корточках мужик в кроличьем треухе, справлял свою нужду. Автобус с множеством людей в освещённых окнах, можно сказать, застал его врасплох... Мужик, не суетясь, коротким движением сдвинул треух с затылка на лицо, укрыл свой облик от посторонних глаз и уже инкогнито, безымянно, в качестве “икса”, “хуа”, небольшой кучки, продолжил своё дело» [18]. Сорокопут называет эту зарисовку «ясной, словно восковая свеча, притчей» [18]. Здесь наглядно представляется философская идея о превращении индивидуума в «икс» и ещё нагляднее – причина такой метаморфозы.

«Иксами» в произведении называются люди из толпы, вершащие возмездие, точнее – самосуд. Французская революция, кишинёвский погром и пьяные петроградские беспорядки – звенья одной цепи. «Во время господства “кучи” не ночь, а день становится временем убийц, которые более не таятся» [18], – резонирует повествователь. Всё это дело рук «лишённых “человеческого лица”, не индивидуальных, не каиновых, не нероновых, не чингизхановых» [18], но «одноцветных» и «безымянных». Здесь Ф.Н. Горенштейн полемизирует с теорией И.С. Тургенева, провозгласившего в романе «Новь» ценность новых людей, похожих на Соломина, – «крепких, серых, одноцветных, народных» [18]. «...“Познаваемое неизвестное” поглотило плодоносную пушкинскую зрелость и оборвало лермонтовский расцвет» [18], – утверждает повествователь, а вслед за ним и сам автор. «Куча» «сжирает» [18] гениев.

Отвержение духа ведёт к торжеству материи. При этом «познаваемое неизвестное» мыслится не как субстанция «из небесного эфира» [18], а как нечто «из глины и камня, из песка, из грунта» [18], бесформенная куча. Отторжение культуры порождает мёртвые слова, те, в свою очередь, – больные идеи. Растёт революционный «икс», «в недрах которого происходили вулканические процессы самовозгорания от взаимодействия идей и костей» [18], «в облике добра, справедливости, права, правды» [18] слово проповедует смерть.

Казалось бы, оторванный от заскорузлого быта и погружённый в науку герой повести должен выгодно оттеняться на фоне одноцветной – серой – толпы «иксов». Однако в произведениях писателя мало однозначных фигур. «Одна из разгадок “тёмных вод” философии Горенштейна заключается в сложном, противоречивом сплетении авторского, личного соучастия в судьбе героев и отстранённого взгляда, взгляда “сверху”, из за-

предельной бездны на происходящее», – пишет Ю.В. Бельская¹. Жизнь современного думающего человека представляется в повести ямой осознания грехов. «Тропиночки мелких неприятностей» [18], индивидуальные дорожки ведут к этой яме-убийце, заполненной страшными вопросами бытия. «...Высокое житейское мужество – сидя в ней, не кричать, а шептать, не звать на помощь общество, а молить о помощи Первородство своё, откуда начался лабиринт, путь в яму» [18]. Потому что «с помощью крика из ямы можно попасть только в кучу» [18].

Фигурально выражаясь, главный герой произведения трижды попадает **из ямы в кучу**. Сначала физически, когда, выволоченный с помощью просмолённого каната, он приходит в себя, лёжа на возвышении. Затем аллегорически, когда, не попрощавшись, покидает Офштейна, своего единомышленника, родственную душу, истопника с кандидатской степенью. Побоявшись заступиться за него или даже просто выразить свою признательность, Сорокопут выходит из «катакомбы-котельной» (сопоставление с раннехристианским убежищем здесь далеко не случайно) в сопровождении «профсоюзника-антисемита Воронова и участкового милиционера Токаря, власти... советской в миниатюре» [18]. И, наконец, символически, «в составе коллектива» оказываясь в списке лауреатов Государственной премии. Аркадий Лукьянович осознаёт, что «удовлетворяет лишь мелкие нужды государства по отысканию игольного ушка в космосе, чтоб протащить через него ядерного “верблюда”, напугав тем самым и себя, и весь мир» [18]. Он понимает, что такая работа в коллективе – это «мышиный» труд [18], ни в коей мере не сравнимый с истинной наукой – с «поисками тайн бытия» [18]. Но герой покоряется «куче», и всё более «растёт пропасть между технологией и целью» [18].

По меткому замечанию Е.Н. Проскуриной, в повести выстраивается цепь личностной девальвации. «Символическим образом кучи обыгрывается образ человека-массы, ключевой для революционной эпохи, для эстетики пролеткульта. Человек-куча – это уже следующий этап нисхождения. Цепочка получается такой: личность – масса – куча»².

Ф.Н. Горенштейн берёт за основу несколько близких образов (глина, куча, толпа и др.) и пропускает изображение типичной провинциальной действительности сквозь призму восприятия отличающегося от стандартного большинства персонажа. Выстраивается целостная философская концепция, в которую укладываются дилеммы бытия: коллектив или личность, вера или скептицизм, движение или покой. Исторические и математические аналогии придают рассуждениям доказательность и масштабность.

¹ Бельская Ю.В. «Чувство бездны»: постреалистическая картина мира в творчестве Ф. Горенштейна // Художественная картина мира в фольклоре и творчестве русских писателей. – Астрахань, 2011. – С. 261.

² Проскурина Е.Н. Из переписки.

«Муха у капли чая» (1982): мифопоэтическая картина мира

Ж. Нива признавался, что ««Муха у капли чая» озадачивает ещё сильнее других»¹ творений Ф.Н. Горенштейна. Он сравнивал образы из повести с картинами сюрреалистов Дали и Дадо.

Главный герой произведения не имеет ни имени, ни фамилии, он просто Человек. Часто встречающийся у писателя и во многом похожий на автора персонаж-интеллектуал, москвич, родившийся где-то на юго-западе, видимо, в украинском селе [27, с. 307]. Развод с женой подкашивает и без того расшатанную психику Человека. Он вынужден обратиться к врачу Леону Аптову. Общение со странным доктором с мифистофельскими чертами, практикующимся на половых извращениях, лишь усугубляет состояние героя. Частичное исцеление связано с изменением образа жизни: ни к чему не обязывающие «телесно-античные удовольствия» [27, с. 309] и хорошо оплачиваемые статьи на заказ делают Человека «практически здоровевшим» [27, с. 301], хотя пошловато-заурядным. До тех пор пока он опять не женится – чтобы продолжить свой путь на Голгофу.

Название повести связано с двумя эпизодами, наделяемыми Человеком мистическим смыслом. Их героиня – муха. Сначала она становится свидетельницей его прощания с бывшей женой, покидающей страну. Капля чая, упавшая с ложечки супруги, это точка, подытоживающая период «взаимно несчастливых лет» [27, с. 246] семейной жизни. Сидящее на столе двукрылое – участник действия: «...я похоронил свои восемь лет. Муха подвела итог...» [27, с. 278].

Насекомое выступает воплощением женского естества: пьёт чай жена – смакует каплю пролитого ею чая муха, «с наслаждением» [27, с. 246] окунает «хоботок в эту сладкую каплю» [27, с. 246]. (Дважды повторяемая лексема 'наслаждение' мало соотносится с образом членистоногого животного, лишённого мимики.) Далее Человек заявляет о том, что супруга «поила» [27, с. 255] её – как наперсницу или домашнего питомца. Голос героя пугает муху – и она начинает кружиться по комнате. Звуки, сопровождающие полёт, сравниваются с чудесной мелодией струн, «где-то далеко, в самом центре Земли» [27, с. 256], затем с криком «воронья над полем битвы» [27, с. 258].

Ассиро-финикийское божество Вельзевул, «повелитель мух», в Новом Завете называется бесовским князем. Жена Человека наделяется чертами порочной искусительницы: её отличают «тембр с хрипотцой» [27, с. 250] и дважды упоминаемый алый цвет губ (замечание «красные губы шевелятся» [27, с. 244] настораживает). «Дымный запах серы» [27, с. 250] предшествует её появлению. В этой же главе ведётся речь о первобытности инстинктов женщины: «В решающий момент ей легче снять с

¹ Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. – М., 1999. – С. 157.

себя тысячелетние наслоения культуры, если того требует подлинный Хозяин, зовущий её из Бездны» [27, с. 252]. Затем – о совершенности живущего «в неизменном виде уже миллионы лет» [27, с. 255] двукрылого существа. «Хитрость женщины» [27, с. 281] напрямую сопоставляется с «тяжёлым символом мухи» [27, с. 281], т.е. греха и морального разложения¹.

Случайно проглоченная на улице другая муха знаменует новый этап в жизни Человека. Перед ним внезапно предстаёт «город его недавнего прошлого, с нервными, дурно одетыми, усталыми прохожими, с громыхающими самосвалами, полными липкого грунта, с разрытыми, постоянно перестраивающимися улицами, где посреди мостовой нередко можно увидеть труп убитого животного, собаки или кошки, лежащий так же привычно на виду у прохожих, как и тела алкоголиков» [27, с. 306]. Муха как будто заставляет персонажа узреть картины разрушения и разложения.

Герой отказывается от многообещающего интимного приключения с обладательницей «кружевных испанских трусиков» [27, с. 306] и идёт на поводу своего неизменного собеседника Аптова, вернее, завещанной психиатром трости с набалдашником, представляющим уменьшенную копию головы её прежнего обладателя. По приказу трости Человек отправляется на рынок за грушами. Там его жалит в затылок оса (при этом продавщица смеётся, как будто является «хозяйкой не только груш, но и ос» [27, с. 308], ещё одной повелительницей насекомых). Этот день, третье июля, оказывается днём рождения его будущей супруги, «с которой он познакомится через тридцать три дня» [27, с. 308–309] (здесь автор иронически обыгрывает сакральное число тридцать три). Так муху над каплей чая заменяет оса «у капли мёда или варенья» [27, с. 309]. У Человека начинаются «новый труд и новая борьба» [27, с. 309].

Рифмующиеся события в повести делают взаимопроницаемыми прошлое и настоящее, сон и явь, фантазии и реальность. Дважды появляется целительное средство: Леон вручает пациенту бутылочку с тёмной жидкостью (основное повествование [27, с. 280]) – старец передаёт лечебное зелье своему ученику (легенда-вставка [27, с. 286–287]). Дважды упоминаются бородавки: одна появляется на ягодице юноши, деревенского пастуха (легенда [27, с. 286]), другая якобы обнаруживается на спине отказавшей Сёмову женщины (основное повествование [27, с. 300]). Пар поднимается от принесённых в заиндеветскую пещеру отшельника углей (легенда [27, с. 287]) – и от падающего на раскалённую землю дождя (сон [27, с. 301]). Танцующие нимфы будоражат воображение анахорета (легенда [27, с. 286]) и Человека (основное повествование [27, с. 295]).

Рассуждение главного героя о вечной изматывающей войне между мужчиной и женщиной иллюстрирует увиденная им позднее картина, изображающая смертельную схватку мужчины в античной одежде с амазонкой-

¹ Энциклопедия символов. – М., 2005. – С. 795.

орлицей. Вечеринку на даче Сапожковского дублирует новоселье у инженера. Интимная беседа один на один в кабинете, отведённом Аптову, возобновляется в его «маленькой однокомнатной квартире» [27, с. 298]. Разговор с умирающим психиатром – отзвук привидевшегося Человеку во сне диалога с покойным школьным товарищем («Если б не то да не это (что именно, непонятно), то я бы не умер» [27, с. 261]). Мечта героя «по лунному снегу <...> бежать прочь, бездумно, безоглядно, туда, где так приятно кружит ночная позёмка, убаюкивающе лают собаки» [27, с. 247] реализуется в подмосковном посёлке, когда он несётся под пушечную и пулемётную «пальбу» [27, с. 265] цепных псов. Аптов выбегает «босыми ногами на ночной снег» [27, с. 309], пытаясь вернуть покинувшую его жену. А потом он (вернее набалдашник его трости) злорадно желает того же Человеку.

Мир, увиденный глазами главного героя, являет знаки из прошлых времён и запредельных пространств. Любовница из кордебалета именуется Афродитой [27, с. 309], психиатр – сатиром [27, с. 284]. Телефонный звонок – это «эолова арфа современной квартиры, отражающая звуки жизни, эта свирель, в переливах которой неразгаданная, мистическая тайна» [27, с. 250]. Московский рассвет воспринимается как «истинно языческий» [27, с. 285]: «цвета, которого достигали варвары, когда они лили пурпурные краски на раскалённую медь» [27, с. 285]. Электрическое поле, вызвавшее грозовой разряд, открывает тайну существования неземных – райских – лугов, лесов и гор [27, с. 249]. Смог и задымление от пожаров в Москве оборачиваются дымным запахом адской серы [27, с. 287]. Луна представляется дырой, обнажающей кусочек настоящего – золотого – неба [27, с. 264], и т.п.

Центральное место в повести (как в композиционном, так и в концептуальном смысле) занимает **легенда**; остаётся неизвестным, прочёл ли её Человек в старом фолианте, услышал от кого-то или увидел во сне [27, с. 285]. Погружение в мир горной деревни Малой Азии IV века несколько раз осуществляется через своеобразный портал – плещущуюся из кухонного крана воду (галлюцинации, вызванные звуком журчащей воды, – научный факт).

Молодой пастух, воспитанник христианина-отшельника, слишком сосредоточен на плотской красоте и любовных утехх. Одержимость юноши заходит так далеко, что он просит старца: «Научи меня молитве, чтоб все девушки и молодые женщины деревни превратились в овец и я угнал их вместе со стадом так далеко, в такое место, где никто не найдёт нас. Ибо я люблю их всех, и хочу их всех, и буду пасти их всех» [27, с. 287]. Подталкиваемый демоном отшельник выполняет просьбу – и пастух совершает задуманное (библейская метафора о пастыре и пастве трансформируется весьма радикально).

Через некоторое время разгневанные селяне, язычники, находят вора и требуют признать порочность его религии, на что тот отвечает: «Пусть святой отец – отшельник, над которым вы потешаетесь, – прочтёт вам

сладкозвучный Псалтырь, пусть прочтёт он вам сверкающие сапфирами песни из Исайи, и вы поймёте, что истина там, где красота духа, а не красота тела... Мой же грех телесен, и не вами, а телом я удушен...» [27, с. 290]. Юноша умирает в муках. Женщинам возвращается их облик. Жена старосты деревни, страстная красавица Ариадна, делается ярой последовательницей учения галилеян, мстит за своего любовника, жестоко расправляясь с язычниками. Нежная девушка Деметра, чтобы сохранить верность возлюбленному, отказывается принять человеческий облик и остаётся жить у могилы пастуха, ожидая смерти.

Эта легенда содержит две очень важные для Ф.Н. Горенштейна дилеммы. Первая – какую веру признавать подлинной: испуганный ригоризм аскета, в своей праведности пошедшего на поводу у демона, или наивную восторженность грешника, искренне превозносящего красоту духа? Вторая – какую любовь считать истинной: основанную на волевой деятельности, личностной активности – или на полной растворённости в объекте поклонения (love addiction)?

Действия Ариадны не находят сочувствия: выпросив у мужа растерзанное тело, она сначала погружает его «в кипящее вино» [27, с. 290] (значимая подробность), а уже потом хоронит по-христиански. Превратившись в «беспощадную гонительницу язычников» [27, с. 291], женщина разоряет и сжигает их деревни, оскверняет храмы, разбивает «мраморные статуи богов-идолов» [27, с. 291]. Фанатично распространяя веру убитого любовника, она де-факто предаёт его идеалы.

Симпатии автора всецело на стороне Деметры, на что указывает сам характер описаний: «Деметра же, оставшись рыжей овечкой, начала жить одна у могилы пастуха. Часто тёплой мордочкой своей прижималась она к ней и мягким язычком вылизывала её, как ягнёнка своего» [27, с. 291] («овечка», «мордочка», «язычок»). Вывод неопровержим: «Однако вечная зелень старой легенды, ставшей учением, была бы невозможна без кротких золотистых глаз рыжей овечки у могилы любимого, ибо истинная любовь – чувство не краткое и изменчивое, как жизнь, а вечное и крепкое, как смерть» [27, с. 292] (в повести обыгрывается фраза из статьи А.А. Блока: «в каждую страницу жизни вплетается зелёный стебель легенды»).

Тихая преданность Деметры – идеал и опора Человека. Он прячет на груди бережно завернутые в тряпочку «золотистые овечьи глаза» [27, с. 293]¹, подчас забывая об этом своём «неприкосновенном запасе» [27, с. 306]. Гимном истинной любви звучит предсказание будущего Человека. Он всё-таки уйдёт от второй жены, «беломясой, грудастой, попастой» [27, с. 309], унося заветный свёрток. «Будет искать он суженую свою по-

¹ Ещё одна необычная в своём натурализме и очень яркая метафора Ф.Н. Горенштейна, которую Г.В. Никифорович сопоставляет с деталью из рассказа, введённого в «Зиму 53-года», – про Колюшины глаза, выпавшие в лужу.

всюду и наконец найдёт овечку свою, идущую мимо из-за слепоты своей. Тогда вытащит Человек тряпицу, развернёт её и вставит живые золотые глаза в пустые овечьи глазницы, в обглоданный волками овечий череп. Мигом покроется овца вновь мягкой шерстью, и увидит его, и скажет: “Вот он, суженый мой. Пятнадцать веков я сидела у могилы твоей, где ты лежал удушенный, растерзанный на части за грехи твои и за беснование твоё. Но разверзлась темница твоя, могила твоя, и пришёл наш час. Вот солнце вечное, неподвижное горит над нами в зените...”» [27, с. 310].

В этой истории обнаруживается **множество интертекстуальных включений**¹. Среди вероятных источников необходимо упомянуть:

– античный миф о «благой богине» Деметре, хранительнице жизни (на это указывает имя героини);

– мифологический мотив о похищении глаз и последующем исцелении, которое осознаётся как способ возрождения (и основанный на нём ритуал вставления глаз в статуи Осириса, Будды и др.);

– предание о Суламите из «Песни Песней» – смуглой девушке с рыжими волосами, влюбившейся в пастуха [Песн. 7: 1];

– обобщённый образ Невесты из Книги Соломона («...вот голос моего возлюбленного...») [Песн. 5: 2];

– образ Царицы-Шехины, Божественной эманации из Каббалы;

– евангельскую притчу об овцах и пастухе [Ин. X, 11–18];

– возможно, новозаветный апокриф «Евангелие от Никодима» (симптоматичны лексические аналогии: «...и разверзлась темница с четырёх углов, и увидел я Иисуса, будто молнии свет...») [Ник. XV];

– ряд мотивов из «Откровения Иоанна Богослова»: воскрешение и выход из могил, явление Иисуса-агнца, суд Божий, вечный свет («И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец» [Отк. 21: 23]);

– базирующиеся на античной мифологии концепции Вечной Женственности Гёте, Новалиса, Клейста, Гёльдерлина и других романтиков;

– учение о Вечной Подруге В.С. Соловьёва и др.

В конце повести становится очевидным, что с растерзанным за грехи и беснование пастухом Человек отождествляет себя. И что духовное спасение он связывает с истинной женской любовью. Произведение, в котором раскрывается ужас взаимонепонимания и фатальной отчуждённости между мужчиной и женщиной, заканчивается утверждением сакральной сущности любовного чувства. Миф оказывается архетипической моделью, по которой определяется истинное положение вещей и уясняется суть происходящих событий.

¹ Подробнее об этом см. в нашей статье: Завьялова Е.Е. Поэтика повести Ф.Н. Горенштейна «Муха у капли чая» // Известия Южного федерального университета. – 2018. – № 2. – С. 245–250.

«Астрахань – чёрная икра» (1983): динамика пейзажей

В этой повести больше подробных описаний природы, чем в других произведениях Ф.Н. Горенштейна, что, вероятно, связано с жанром травелога – автор снабдил «Астрахань – чёрную икру» подзаголовком «записки путешественника»¹. Соответствующим образом выстраивается структура повести: воссоздаются события, встречи, впечатления.

Образ путешествующего героя объединяет художественную форму с документальной; трижды рассказчик подчёркивает, что его записки не являются беллетристикой: «Если бы я когда-нибудь решил написать беллетристическое сочинение о моём пребывании в Астраханском крае...» [15: IV], «Даже если б я когда-нибудь писал беллетристику о моём нахождении в Астраханском крае...» [15: V], «...если б я когда-либо вздумал переделать мои записки в беллетристику» [15: VI]. В.М. Гуминский, опираясь на суждения М.М. Бахтина, выделил жанрообразующий принцип травелога – противопоставление «своего» «чужому»: «путешественник остаётся в “чужом” мире путешествия представителем “своего” мира. Именно этот локальный, знакомый с рождения мир, иначе говоря, родина, определяет точку зрения, масштаб и подход для понимания, оценки и т.п. иного, чужого мира путешествия и позволяет выявить его особенности (природные, бытовые, культурные и т.д.)»². В произведениях Ф.Н. Горенштейна **оппозиция «свой» – «чужой»** играет ведущую роль. В рассматриваемой повести противопоставление задано в замечании рассказчика: «от астраханских впечатлений так просто не отдохнёшь, это я уже понимал с первого же получаса пребывания здесь» [15: II].

В начале хронология событий нарушена. По второй главе становится понятно, что герой прилетает на самолёте «где-то за полдень». Несмотря на осень (сентябрь), царит изнуряющая жара, путешественник сразу обращает внимание на сухую землю, «сухие, шелестящие, звуки пожара» [15: II] и вездесущую пыль: «Пыль была повсюду. Привкус астраханской пыли, по-азиатски тяжёлой и пряной, первоначально заставлял меня всё время покашливать. Потом я привык» [15: II]. Чужой мир агрессивен по отношению к столичному жителю, напряжение нагнетается: бесплодность почвы, нехватка воздуха, предчувствие беды.

¹ Это произведение впервые опубликовано в журнале «Берлин. Берега» (2018. № 1 (6)). Выражаем признательность Ю.Б. Векслеру за предоставленную возможность работать с рукописью повести. Далее в ссылках на произведение будет указан номер главы, из которой взята цитата.

² Гуминский В.М. Путешествия и пространство // Русское воскресение. Православное обозрение. – Литературная страница. – 2017. – URL: <http://www.voskres.ru/literature/library/guminskiy2.htm>.

Судя по описаниям, герой едет из Приволжья. Там до 1979 года находился аэродром, принимавший турбореактивные самолёты из крупных городов СССР; позднее основным аэропортом Астрахани стал Наримановский, расположенный намного ближе, в 8 км южнее центра города. Усталость нарастает, и впечатления рассказчика становятся всё более удручающими: «Мы ехали по полустепи, полупустыне, мимо какой-то высохшей речушки, обнажившей своё каменное дно. Было ощущение обглоданного хищными птицами, валяющегося в песках скелета» [15: II]. Сходство пересохшего русла со скелетом вызывает у героя тягостные чувства, он досадует «на себя за добровольное путешествие <...> в астраханский ад...» [15: II]; инфернальную картину довершает вид нагретого металла – «раскалённый мост» [15: II].

Восприятие чужого мира чудесным образом меняется, когда путешественник переводит стрелки своих часов на местное время: «С этого момента как-то полегчало» [15: II]. Автомобиль останавливается «на тенистой, в акациях улице» [15: II]. Архитектура здания, к которому подвезли гостя, «пышная, купеческая, в стиле “рюс”, то есть русском» [15: II]. Из азиатского пекла герой до поры перемещается в мир европейский, обжитый, привычный, комфортный. Но остаётся там ненадолго. Далее его путь лежит через «жаркую полынную степь» [15: III] в ведомственный профилакторий.

Повесть открывается видом из окна: «Вечернее астраханское солнце, красное тяжёлое солнце пустыни опускается над Волгой» [15: I]. Рассказчик сидит «в бревенчатом домике на левом берегу Волги, глинисто-песчаном, низовом» [15: I], и испытывает «истинно детский, первобытный страх» [15: I]. В распахнутом окне, как в раме картины, «заключено это солнце пустыни и эта серо-чёрная всемирно известная волжская вода, этот пахнувший гнилью и нефтью национальный символ России» [15: I]. Детали помогают передать тревожное состояние наблюдателя: тяжёлое солнце, серо-чёрная вода, запах гнили.

Обозреваемый пейзаж воспринимается как призрачный, обманчивый: «под воздействием быстро гаснущего дня всё это напоминает водный мираж в пустыне» [15: I]. Река представляется герою лишь иллюзией водной глади на раскалённой поверхности песка. Значимая подробность, демонстрирующая меру отчуждённости: любимая Волга (см. замечание Ю.Б. Векслера: «...живя в Москве, киевлянин Горенштейн с первой же поездки на Волгу в 1970 году влюбился в те края и ездил потом туда каждое лето»¹ [72]) в первый день приезда предстаёт в облике враждебной пустыни. И являет бесконечность: «словно выглянул наружу из жизни своей, нет, нет, скорее из жизни нашей, из уютного, обжитого мира нашего, из

¹ Векслер Ю.Б. Неопубликованный Горенштейн // COLTA.RU: сайт СМИ о культуре и обществе. – Литература, 2017. – URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/14254>.

века нашего, нет, из веков наших» [15: III]. Мотив бездны отсылает к философской лирике Ф.И. Тютчева, поэта, чьё творчество неоднократно упоминается в наследии Ф.Н. Горенштейна¹. Сравним со стихотворением «День и ночь»:

...И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна! [53, с. 47]

Ночные ощущения рассказчика противоположны дневным, что находит научное объяснение: «Такие контрасты нередки в крайне континентальном астраханском климате» [15: II]. «Исчезает всё видимое, нет и растворившейся в ночи Волги, и заволжских огней не видно, разве что с трудом, напрягая зрение, различишь проблеск в такой дали, что кажется не ближе, чем вверх до редких звёзд. Широка в низовье Волга, влажен ночной воздух, влагой затянуты ночные небеса, влажен песок, влажна трава. Ничто не согревает. И множество разнообразных ночных звуков, собачий лай или кошачье мяуканье кажутся родными, успокаивают, как голоса близких. Неприятны звуки местных насекомых и растений, раскачиваемых ветром» [15: I]. Зной противопоставляется холоду, слепящий свет – непроглядной тьме, сухой шелест – влажному шлёпанью. Неизменными остаются дискомфорт, тревога, алиентация.

В довершение ко всему героя пугает странный «крик самого Ваала, месопотамского колдуна» [15: III]. «Увязая в песчаных прибрежных барханах» [15: III] (в очередной раз испытывая физические неудобства), путешественник спускается к воде и в кустарнике обнаруживает «незнакомого сказочного зверя» [15: III] с налитыми кровью четырьмя глазами. При ближайшем рассмотрении им оказываются змея и полупроглоченная ею лягушка. Раненое земноводное издаёт жуткий, похожий на коровье мычание крик. Мужчине удаётся спугнуть ужа, жертва, волоча лапку, скрывается в «спасительной Волге» [15: III]. Этой победой над химерой заканчивается первый день пребывания рассказчика в Астрахани.

Описаниям архитектуры города предшествует эпизод, который можно рассматривать как **инициацию** столичного жителя. По местному поверью, гость становится астраханцем, если съедает сазанью голову. Главный герой «обсасывает липкие кости» [15: IV] и усваивает уроки: «Астраханец не скажет: рыба голова. Скажет – башка. Не скажет: хвост рыбы. Скажет – махало. Маленькие волжские чайки, которые с восходом солнца носятся у воды, по-астрахански – мартышки. Но есть и чайка покрупней – мартын. А астраханская ворона – это карга» [15: IV]. После этого посвящения позитивных впечатлений у путешественника становится больше.

¹ Об интересе Ф.Н. Горенштейна к творчеству Ф.И. Тютчева пишет М.И. Полянская. См.: Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...». – Нью-Йорк, 2003. – С. 42.

Москвичу нравятся исторические районы города: дома в стиле купеческого модерна, «необычайно красивые балконы» [15: IV] и водосточные трубы с изысканным орнаментом, железные жалюзи, уютные дворы, прочные улицы «с вечными плитами древних тротуаров, с доисторическим булыжником, с целой вереницей ставень, <...> с большими, почерневшими от времени воротами, с отполированными до блеска простенькими лавочками» [15: IV].

Зной уже не внушает ужас: «Солнечно, жарко, пыльно, сухая листва, астраханский шелест» [15: IV] (фраза начинается с наречия «солнечно», передающего благоприятный психологический настрой наблюдателя; зловещие «сухие, шелестящие, звуки пожара» [15: II] из второй главы сменяются на простые, понятные «сухая листва, астраханский шелест» [15: IV]; собирательное «листва» привносит поэтичность). Менее привлекателен, по мнению героя, центр города, поддавшийся «напору времени» [15: IV]: «стеклянные многоэтажные уроды» [15: IV], подражающая столичной молодёжь. Но и здесь путешественник находит, чем полюбоваться: «улица, залитая солнцем и асфальтом» [15: IV], «тень белых акаций» [15: IV].

Поездка на старом буксире к устью поначалу не радует рассказчика: «Волга здесь индустриально-пролетарская, мазутная, деловая, неинтересная» [15: V]. Зной визуализируется: «Жара давно перевалила за пределы всего дозволенного даже для летней Астрахани. Вид у волжской воды если не кипящего, то закипающего супа. Цвет – серо-коричневый» [15: V]. При этом сравнение реки с супом придаёт описанию иронический оттенок – в отличие от первых пейзажей, наполненных инфернальными деталями. Картина скрашивается изображением вездесущих чаек: «Бодры только двухжилые мартышки. Носятся, ныряют. Бросаю им крошки захваченного с собой бутерброда. Ловят налету» [15: V]. Постепенно Волга меняется: «Не такая индустриальная, более природная и холерная. Всё время мимо плывут какие-то объедки и огрызки, но лишь фруктов и овощей, которых здесь летом обилие» [15: V]. Остатки плодов в реке-супе довершают Foodscapes.

Тема Востока доминирует в описании места остановки буксира – «совершенно азиатского» [15: V] пригорода, села Бирючья Коса: «Почти кишлак. Этаким астраханский Хорезм. Орошаемые земли. Растительность серо-зелёная. Дыхание пустыни чувствуется повсюду, хоть до настоящей пустыни много километров. Возможно, этому способствует азиатский вид прохожих, плотно укутанных, ватных, меховых. <...> Впечатление пустыни усиливается развалинами древнеиранской крепости с башнями. <...> Я нюхаю змеиную кожу пахнущих развалинами азиатских дынь» [15: V]. Превалирование оттенков серого в прямой и косвенной номинации (растительность, земля, развалины), характер описания «аборигенов» («укутанные», «меховые»), сравнение, очень меткое, кожуры плода с чешуйчатым покровом пресмыкающегося демонстрируют настороженное отношение москвича к «чужому», азиатскому.

Вслед за эмоциональным «откатом» следует возвращение к благо-расположенности. Значимо сравнение картин, приглянувшихся в старинном районе города, с теперешними, деревенскими. «А волжский вечер действительно добрый. Жара растаяла, сгинула. Прохладно, и такое чувство, будто опять я гуляю по старой мещанской Астрахани. От местной Волги веет плитами дореволюционных тротуаров, доисторическим булыжником, уютom ёмких дворов. Хоть пейзаж теперь не городской, а сельский. Просто виды мещанской и местной сельской Астрахани существуют в едином времени. Деревянные, аккуратные домики, стога сена, пасутся гуси, гремят цепями лодки-плоскодонки, которых обычно на небольших провинциальных речушках увидишь» [15: V]. Европейские по своей сути ретро-картины близки герою. «Своё» радует, вдохновляет (показательны формы лексем 'домики', 'речушки'). Даже буксиры тут «курносые какие-то, весёлые» [15: V].

Затем подробно изображается дельта: «Заросли камыша и отдалённая кучка деревьев на островке среди камыша. Носятся чайки, кулики. Ветер играет камышом и листвой. Шелест всё так же сух по-азиатски. Волга <...> быстро несёт воду меж берегов. Здесь не широко. Растекаясь в этом месте в пять рукавов, среди зелёно-жёлтого цвета, среди плеска рыбы и шелеста растений уходит Волга вдаль, и вот она видна рядом – каспийская вода. Те же заросли, мелководе, тот же цвет серой, пресной волны. Но это уже не река, а Каспийское море» [15: VI]. Снова ряд лексем поставлен в уменьшительно-ласкательную форму ('кучка', 'островок'), опять пейзаж «оживляется» снующими по небу птицами. Серый цвет воды разбавлен ярким зелёно-жёлтым. А «азиатский» звук шелестящих растений дополнен шумом плещущейся рыбы. Сушь и сырость, разведённые на два полюса в начале повести и одинаково опасные, теперь **гармонично сочетаются, уравниваясь.**

Характерологическую функцию выполняет описание «топкого болотистого островка» [15: VI], на который дважды попадает путешественник. Сначала он ищет там уединения, чтобы успокоиться после потрясения, испытанного от зрелища браконьерской рыбалки. И становится невольным свидетелем тайного свидания Томочки с Крестовниковым; она – «наложница»-секретарша [15: VI], он – «холоп хана» [15: I], т.е. председателя облпотребсоюза. «Томочка знала этот топкий островок, как мадам Помпадур свой салон, все его тропочки, бугорки, места, покрытые сухой травой» [15: VIII], – замечает путешественник. Топкая почва – как шаткая мораль хозяйки островка, его «бугорки» – повторение аппетитных очертаний фигуры секретарши. Вскоре «фаворитка» [15: VII] назначает столичному гостю встречу в «природном её бордельчике» [15: VIII]. Рассказчик предчувствует последствия, но соглашается. Попытка соблазнения сравнивается с погружением в трясину: «Давно надо бы уйти, но грязный разговор ведь,

как болото, выбраться из него не так просто, и в грязном разговоре чистых нет» [15: VIII]. В конечном итоге москвич спасается бегством и кидается в реку с обрывистого берега.

Следующий пейзаж контрастен по отношению к описанию «диких» [15: VII] событий. Фон происходящего – «вечер, достойный кисти неизвестного художника» [15: VII]: «Ни одной плавной линии и в то же время краски чистые, роскошные, мягкие и затаённые» [15: VII]; «Чудная волжская тьма. Зрелая полная луна. Проплывают огни какого-то судна» [15: VII]. На борт буксира прибывает начальник со своей свитой, выгружается «чемодан, туго набитый бутылками водки» [15: VII]. Раздосадованный «придворными интригами» [15: VII], герой напивается до бессознательного состояния и едва добирается до своей каюты.

Динамику чередования пейзажей в повести «Астрахань – чёрная икра» можно соотнести с **этапами развития действия**. Кульминационной картиной является последняя из описанных в заповеднике. «...Утро было тихим, ласковым, шадящим нервы. Я бы сказал – диетическое утро. Солнце нежарко, ветерок нежно, по-детски касается лица, водная гладь практически неподвижна. Охотничьи и рыболовецкие страсти улеглись, по крайней мере, временно, и птицы плавно кружат над камышами, рыба играет...» [15: IX]. Местная природа на удивление ласкова к рассказчику, идиллия предваряет появление дочери «хана» Светланы – прекрасной «Оснельды»: «Белая кожа, не тронутая астраханской чернотой, белые волосы, безоблачные небесные глаза – красота, рождённая северными болотами, ухоженная северными туманами. Мираж в горячих песках нынешней русской Азии. Несостоявшаяся, европейская Русь князя Святослава» [15: IX]. При сопоставлении двух отрывков выявляется сходство: безмятежность, чистота линий, мягкость очертаний в пейзаже и портрете.

Далее рассказчик плывёт на лодке с девушкой и её спутницей-нянькой полюбоваться знаменитым розовым лотосом, редчайшим в то время растением. Но никаких подробностей о поездке не сообщается. Поражённый в самое сердце, герой ничего больше не видит и не слышит: «Одна моя ипостасия продолжала разумно существовать в мёртвом есть, а вторая ипостасия только “помнила”. Помнила чудное мгновение и свою любовь к древнерусской княжне, которая каким-то образом, возможно, путём переселения душ, оказалась дочерью председателя астраханского облпотребсоюза» [15: IX].

Путь из дельты в город лишь намечен – перечисляются населённые пункты: «Мелькнуло село Житное, мелькнул Четырёхбугорный маяк, мелькнула Бирючья Коса. Всё уже обесцененное, безвременное, лишённое поддержки моего со-знания» [15: IX]. По дороге в аэропорт внимание путешественника останавливается лишь на увиденной в день приезда «высохшей речке-скелете» [15: IX]. Пыль словно прощальный поцелуй: «В по-

следний раз ощутил я на своих губах привкус тяжёлой, пряной астраханской пыли» [15: IX].

Освобождение героя от чар Оснельды происходит лишь поздней осенью, после получения известия о её замужестве. Взволнованный рассказчик выходит на улицу Москвы. Там, как в кривом зеркале, отражается увиденное в Астрахани. «Холодно, не менее пяти градусов мороза» [15: X]. «У метро пьяный, измученный, усталый, нечистый пожилой мужчина торгует гнилыми, мелкими, дешёвыми яблоками» [15: X]. «Постыдные детёныши» [15: X] («яблочки-выродки» [15: X]) противопоставлены роскошным яствам с «ханского» стола; ср.: «...хрустальная ваза с разнообразными высококачественными фруктами – яблоки, айва, сливы, груши. Поперёк, как бы завершая натюрморт, большая красивая кисть розового винограда» [15: II]).

«От перекрёстка, мутно мерцающего светофором, на зелёный свет движется <...> ватный меховой азиат» [15: X] (обратим внимание на дословное повторение описания одеяния жителей Бирючьей Косы). Герой вглядывается, пытаясь определить, что же за плоды несёт прохожий в плетённом мешке: помидоры? апельсины? Оказывается, это «огромная авоська резиновых тёмно-оранжевых клизм» [15: X]. Фантасмагорические картины помогают рассказчику вернуться «из потустороннего в посюсторонний мир» [15: X]. В замёрзших лужах является ему «лицо Гамлета, вечного странника по просторам жизни призрачной, вечного Жида и вечного Элина. Это лицо многонационального российского интеллигента» [15: X] – его собственное отражение.

Описания природы выполняют в повести Ф.Н. Горенштейна **следующие функции**. Это:

- 1) фон происходящего;
- 2) неотъемлемый компонент травелога;
- 3) способ передачи движения и динамики действия;
- 4) средство раскрытия эмоционального состояния и внутреннего мира героев (подчас подкрепляемое внешним сходством с изображаемым субъектом);
- 6) элемент самохарактеристики рассказчика;
- 7) предзнаменование, проекция на дальнейшие события;
- 8) составляющая этнографических наблюдений, как правило, имеющих философский подтекст.

Не остаётся сомнений в том, что пейзажу в «записках» отводится особая роль. На символическом уровне современную Россию писатель сравнивает с тяжёлой помесью верблюда с мамонтом [15: II]. На примере Астрахани он стремится идентифицировать сложную природу национального в России. Это обуславливает пристальный интерес Ф.Н. Горенштейна к Каспийской столице.

«Искра» (1984): вещный ряд

Рассказ «Искра» отличается большим количеством персонажей и обилием упоминаемых вещей – несвойственными для обозначенного жанра.

В поле внимания писателя творческая интеллигенция брежневских времён: киносценаристы Лейкин и Склют, режиссёр Юткин, художники Волохотский и Часовников, редактор Пуся, администратор Сыркин и др. Наблюдения Ф.Н. Горенштейна весьма едки: «В этой уважаемой среде, случалось, дрались, причём даже в общественных местах, где-нибудь в Доме кино или Доме творчества. Дрались, конечно, младшее и среднее поколения, старики полемизировали. Дрались с руганью и гримасами, со злым ожесточением, не уступающим дракам в сельских клубах и рабочих общежитиях, круша всё вокруг» [16, с. 212].

Людей, чьи профессии связаны с культурой, обычно представляют сосредоточенными на решении проблем, связанных с творчеством, витающими в сфере отвлечённых идей. Мысли героев «Искры» прагматичны, стремления направлены на более чем конкретные цели: продвинуться по карьерной лестнице, поучаствовать в выгодном проекте, опередив коллег. Они умело лавируют, преодолевая бюрократические препоны, прекрасно чувствуют политическую конъюнктуру, расчётливы в своей лояльности: создают разрешённые очерки и разрешённые сценарии [16, с. 202].

Материальность устремлений демонстрируется с помощью соответствующих декораций. Показателен в этом плане эпизод с художником Волохотским, собравшим у себя «избранное» общество. В просторной квартире художника всё говорит о роскоши – обстановка, запахи, яства. Неловкость одного из гостей, сценариста Склюта, приводит к казусу: он падает, устраивая в комнате маленький погром. Обстоятельное описание нанесённого урона приносит в отрывок комический эффект: «Тут же стул карельской берёзы стоимостью в сто рублей, не выдержав нагрузки, сломался. Склют упал и подбил консоль, на которой стояла ваза стоимостью в триста рублей. Ваза разбилась на голове у Склюта, а консоль, продолжая движение, разбила стекло балконной двери. Но это уже, правда, на меньшую сумму убыток» [16, с. 215].

Методичное перечисление стоимости повреждённых вещей свидетельствует об отношении хозяев и их гостей к происходящему и о приоритетах собравшейся компании. «Все цены разбитого и поломанного сообщены были Волохотским позднее, здесь же даны по ходу действия для наглядности» [16, с. 215], – оправдывается повествователь. И увлечённо продолжает: «Таким образом, менее чем за полминуты Волохотскому был нанесён ущерб более чем в четыреста пятьдесят рублей. А ведь ещё и двух недель не прошло, как сантехник, вызванный Волохотским для ремонтных работ, выпил стоящий в

ванной флакончик французских духов стоимостью в сто пятьдесят рублей. И снова подобный случай в ухудшенном варианте» [16, с. 215].

Пока читатель получает исчерпывающую информацию касательно нынешних и недавних потерь семьи Волохотских, «оглушённый ударом хрустальной вазы» [16, с. 215] Склют (кстати, 'склють' – 'топор' со старобелорусского), инвалид с протезом вместо ноги, «некоторое время» [16, с. 215] продолжает лежать навзничь посреди комнаты – на глазах у притихшей компании. Потом все быстро расходятся по домам, поскольку «огорчённый убытками» [16, с. 216] Волохотский не находит в себе силы развлекать гостей.

Другой художник, Павел Часовников, сначала рисуется как антипод благополучному уравновешенному Волохотскому. Часовников пьяница, дебошир, «черносотенец, антисемит и монархист» [16, с. 211]. В одном из эпизодов он предстаёт покупающим «свежеизданные тома собрания сочинений Лескова» [16, с. 212], объявленного после революции «реакционным, буржуазно-настроенным писателем». Ещё одна деталь – висящая на стене у художника фотография царской семьи Николая II. Впрочем, Часовников выгодно продаёт картины, написанные по этой фотографии, другим «монархистам», активно участвует в производстве революционных фильмов, а в конечном итоге женится на еврейке, намереваясь осуществить «выезд по израильской визе» [16, с. 243]. Очевидно, что вещи, характеризующие этого героя, лишь антураж, помогающий поддерживать удобный на данный момент имидж.

Нечто среднее между двумя упомянутыми выше персонажами представляет главный герой рассказа – киносценарист Орест Маркович Лейкин. Правнук издателя журнала «Осколки», он сосредоточен на демократических идеях, чувствует свою общность со знаменитым автором этого журнала А.П. Чеховым, «подвержен чеховским соблазнам» [16, с. 241]. В кабинете Лейкина висит репродукция с изображением легендарного классика вместе с прадедом, хранится письмо писателя к нему. Лейкину не чужды высокие материи: он замечает красоту природы, проводит философские аналогии, предрасположен к рефлексии. При этом многие свои мысли герой скрывает даже от жены и друга, более того, подчас он боится признаться в них самому себе.

Герой специализируется на произведениях, посвящённых биографии Ленина (отметим сходство звучащих фамилий: Лейкин – Ленин). Ещё один портрет, который висит в его комнате, это изображение вождя революции. Другие характеризующие Лейкина объекты: кожаные пальто и пиджак (а также бриллиантовые серёжки и модный блейзер его жены), мягкое кресло, кабинетная тахта, автомобиль «Запорожец» последней конструкции, уютная кооперативная квартира. Орест Маркович искренне любит своим кумиром («Ленин живет всех живых, ясный и понятный»

[16, с. 205]), во всяком случае, старательно гонит от себя любые крамольные мысли о вожде.

Он убеждён в необходимости идеологических преувеличений: «И так ли уж важно сегодня, какой был Ленин в действительности. Это было важно для его современников, а для нас он жив сегодня как художественный образ, от которого зависит судьба народа. Поэтому сталинисты создают свой художественный образ, а мы, демократы, должны создать свой» [16, с. 201–202]. Это лавирование между правдой и ложью даёт свои результаты – в виде модной одежды, добротной квартиры, престижных постов и премий. Лейкин творит в «излюбленном им диапазоне – “между Чеховым и Лениным”» [16, с. 208]. Он сидит между двух репродукций в своём кабинете и почти не осознаёт нелепую беспредельность «диапазона».

В рассказе неоднократно отмечаются детали осеннего пейзажа: ветер, холод, «мокрые крыши» [16, с. 223], «сырой воздух» [16, с. 211, 228], «скудное солнце» [16, с. 231], снежная целина [16, с. 205], «бездонная мрачная ночь» [16, с. 217] и т.п. Как часто в произведениях Ф.Н. Горенштейна, буйная непогода соотносится с **народной («метельной») стихией** – основное действие вновь происходит в период празднования годовщины революции. Смысл сопоставлений со всей очевидностью проявляется в последней части произведения: «Иногда по вечерам, когда сидел в тепле и уюте за своим письменным столом в своём любимом мягком кресле, вдруг кошмарным видением являлся тот предоктябрьский вечер и ночная тьма казалась чёрной, народной ненавистью, приникшей к окнам, а обжитая кооперативная квартира и весь кооперативный дом, наполненный друзьями и сослуживцами, казалось, плыл в безднах, в пучинах этого чёрного народного океана...» [16, с. 241]. Отрывок построен на антитезах: открытый локус – «одомашненный», заставленный любимой мебелью, «пролетарская» дурная бесконечность – осязаемый мещанский мирок и т.п.

Второй круг персонажей рассказа напрямую связан с ленинской темой – Алексеев, Орлова-Адлер, Хетагуров, Прищепенко и др. Это обитатели окружённой «глухим забором» [16, с. 226] богадельни [16, с. 226] – так иронично Часовников именуется Дом ветеранов революции. Вокруг зеркала и мягкая мебель, «хоть всего поменьше и победней» [16, с. 228], чем в министерской больнице. Вещи здесь почти все общие, безликие, как и рассказы заслуженных ветеранов о своём боевом прошлом. «Человек говорит будто о лично пережитом, а такое впечатление, будто всё переписано из много раз читанных книг и учебников» [16, с. 224], – замечает про себя Лейкин, выслушивая воспоминания бывшей политкомиссарши Берты Александровны.

Значительное место в «Искре» отводится теме смерти в Доме ветеранов, повествователь называет «похороны... для стариков чем-то вроде праздничных торжеств, позволяющих вспомнить молодость и, хоть нена-

долго, заняться общественной деятельностью» [16, с. 245]. Детали лапидарны в своей траурной одиозности: красные гробы Алексеева и Хетагурова, венки от Высшей партийной школы, телеграммы с соболезнованиями. Ф.Н. Горенштейн воспроизводит тяжеловесные, неуклюжие прощальные речи. Всё вкупе даёт наглядное представление о ходульности, выпренности, рутинёрстве. Портрет Николая Алексеевича символизирует эту мертвенность: «белоголовый, белоусый, белолицый, в белой рубашке и белых кальсонах. Призрак бродил по комнате, призрак коммуниста» [16, с. 229].

В центре внимания в рассказе оказываются **три табачных пачки**. Название сигарет «Искра» приводит в шок ленинца Алексеева, в прошлом представителя революционной газеты «Искра» в Лондоне. Ветеран пишет жалобу, после чего в правительстве вспыхивает скандал («возгорается пламя»), как в стихотворении А.И. Одоевского). Центральный комитет накладывает резолюцию, запрещая производство «кошунственной» продукции. Эта история лежит в основе произведения Ф.Н. Горенштейна.

Глава Ростабакпрома рассказывает своему подчинённому Злотникову про сигары «Салют», которые разрабатывались по спецзаказу к приезду в СССР Черчилля. В момент высочайшей дегустации из изготовленного в спешке товара сыплются искры. Британский премьер-министр шутит над совпадением, Сталин смеётся – после чего с фабрики «Ява» исчезает всё прежнее начальство.

В конце произведения воспроизводится ещё одна беседа министра с Золотниковым. На этот раз Борис Иванович заводит речь о ~~самых~~ распространённых в СССР папиросах. Следует описание, самое подробное в рассказе: «Пачка папирос “Беломор” была сделана из грубой плотной обёрточной бумаги грязновато-белого цвета, и самый вид этой бумаги напоминал тридцатые годы, нечто байковое, портяночное, рабоче-солдатское. С одной стороны пачки строго канцелярски сообщались все данные: “МПП – РСФСР. Ростабакпром. Папиросы пятый класс “Беломорканал”. 25 штук – цена 25 копеек. Табачная фабрика “Ява”. Москва. ГОСТ 1505-81”. Но с противоположной стороны пачки была картинка. Надпись “Беломорканал” сверху по дуге белыми, снежными, ледяными буквами на синем фоне, точно ледяная наколка по посиневшему телу. А под наколкой географическая карта России, закрашенная розоватым, воспалённым. И по этому розоватому, воспалённому, пятиконечной рваной ранкой – Москва, выше тёмно-синим рубцом – Беломорский, ниже рубец поменьше – Волго-Дон» [16, с. 249].

Розоватый цвет на карте – воспалённый. Столица отмечена не звёздочкой – рваной ранкой. Буквы на грязноватой бумаге, как наколка по посиневшему телу, контуры каналов, как рубцы. Сравнения отсылают не столько к коллективному портрету закалённых «портяночными» невзгодами граждан, сколько к образу истощённых «каналоармейцев», к разрушенным судьбам людей, связанных воедино страшной лагерной действительностью.

Обилие вещей в рассказе – знак вытеснения духовности. Известный бренд советской эпохи становится памятником страданиям и одновременно знаком потерянной совести нового поколения («А это ведь всё равно, что курить сигареты “Освенцим”») [16, с. 249]. Картинка на папиросной пачке, «незначительная» деталь, делается символом государственной системы.

«Улица Красных Зорь» (1985): иррациональное начало

Сюжет у Ф.Н. Горенштейна практически лишён фантастических элементов, произведения писателя относят к реализму, правда, «библейской»¹, «духовной»² его разновидности (чаще исследователи ориентируются на ранний «Псалом»). Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий причисляют создателя «романа-размышления о четырёх казнях Господних» к постреалистам³, поскольку автор «пытается <...> понять алогичные законы хаоса и найти в них телеологическую связанность – то, что могло бы стать целью и оправданием единственной человеческой жизни, со всех сторон окружённой “обстоятельствами” хаоса»⁴, добывает «сакральные знания о бытии из глубины самой обыденной, даже “низменной” прозы жизни»⁵.

В самом деле, при всей скрупулёзности в воспроизведении картин действительности, натуралистичности деталей, правдоподобности характеров, в творчестве Ф.Н. Горенштейна повторяется **идея провиденциальности**. Незначительные, на первый взгляд, частности складываются в общую картину, ординарные события приобретают метафизический смысл. Рассмотрим это на примере повести «Улица Красных Зорь».

Заголовок произведения отсылает к распространённому в эпоху Советского Союза названию: его в XX веке носили сразу несколько известных предприятий, спортивных клубов, множество хуторов, деревень, посёлков и проч. Улица Красных Зорь до сих пор есть в Москве, Екатеринбурге, Томске, Волгограде, Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону и др. Причина популярности названия в его «идеологическом» подтексте: после Октябрьских событий 1917 года оно приобрело новую коннотацию, про-

¹ Векслер Ю.Б. «Молились и чёрту тоже» // Независимая газета. – 2012. – 22 марта.

² Шевченко Л. Теоцентрическая модель мира в русской прозе 70–90-х годов XX века // Біблія і культура: науково-теоретичний журнал. – 2009. – № 11. – С. 203–213.

³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. – Т. 2. – М., 2003. – С. 591.

⁴ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 241.

⁵ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература... – С. 590.

чило счастливое коммунистическое будущее. С этого словосочетания начинается стихотворение «Кумач» Н.Н. Асеева:

Красные зори,
красный восход,
красные речи
у Красных ворот
и красный,
на площади Красной,
народ [2, с. 123].

Не считая собственно заголовка, название центральной (и единственной) улицы посёлка в небольшой повести Ф.Н. Горенштейна фигурирует 22 раза, трижды повторяется в первом абзаце, несколько раз – в соседних предложениях. По словам одного из персонажей, раньше улица называлась Брусничной и была переименована «к десятилетию Октября» [27, с. 60]. Заметим, что ягоды брусники также красные, вернее – тёмно-малиновые с фиолетовым отливом.

Красный цвет, его тона – самые частотные в произведении, они вводятся писателем прямо и косвенно. Например, красный бант на балайке дедушки Григория, шёлковый красный капотик [27, с. 51] на Раисе Фёдоровне, красный бант на груди юного «народолюбца» [27, с. 51] Кости Мамонтова, «красные, как праздничные флаги» [27, с. 66], лица на свадьбе, подаренная Тоне бордовая лента [27, с. 46], «побагровевшее солнце» [27, с. 35], зарево [27, с. 86]. Оттенки красного присутствуют и в упоминаемой еде: пареная свёкла, брусника и малина, кетовая икра, «красненькая» [27, с. 85] подливка к мясу.

Восемь раз в повести повторяется слово 'кровь'. Разбитое лицо пьяного Никиты «в запёкшейся крови и засохшей грязи»¹ [27, с. 36]. Сильно запачканная одежда и письмо убитого Менделя [27, с. 78]. Разорванное пьяными солдатами на куски тело (Кости, как выясняется) [27, с. 52]. Расстекающаяся кровь дебоширов из вагонного тамбура («будто на стекло ведро крови выплеснули» [27, с. 51]). Писатель соотносит значения красного цвета: 'революционный' и 'коровый', Раиса Фёдоровна сетует: «Теперь ведь всё красное... Зори покрасили, осенний месяц переокрасили...» [27, с. 55]; «Всюду светят красные зори, всюду красная астрология, от которой зависят наши судьбы» [27, с. 70].

Вторым по частоте употребления является **чёрный цвет**. Ночная мгла [27, с. 42], мазутные пятна на железнодорожном полотне [27, с. 33], смоляная бочка [27, с. 34], чёрные шторы на окнах [27, с. 27], чёрная борода Луки Лукича [27, с. 39], черноплодная рябина [27, с. 83], семечки подсолнуха, которые служат угощением для гостей на дне рождения [27,

¹ Образ крови, перемешанной с грязью, встречается и в других произведениях Ф.Н. Горенштейна.

с. 29], траурный наряд сестры Мамонтовой («туфли чёрные, платье чёрное, длинное, шляпка чёрная» [27, с. 68], тёмная сумочка), Тонины новенькие калоши на ярко-красной подкладке [27, с. 46]. Символика цветового сочетания очевидна: кровь и мрак, страсть и скорбь, жизнь и смерть, а вместе – агрессия, ярость.

В начале повести возникает ощущение тесноты, замкнутости пространства, в котором находятся герои: посёлок состоит из одной улицы, от которой отходят «неглубокие тупички» [27, с. 23], зажат узкоколейкой и рекой. Упоминания о сухом песке, обрывистом берегу, угрюмой чаще и таящейся в лесу опасности создают атмосферу тревоги. Четырежды на первой странице повторяются слова с корнем 'страш' (страшный). Предчувствия надвигающейся беды не покидают и далее. Сообщается об амнистированных убийцах, нападающих на жителей посёлка, об ужасных преступлениях, которые те совершают, и о том, как хоронят несчастных. По ходу повести персонажи снова и снова передают друг другу будоражающие слухи: краснопогонники (солдаты МВД) с собаками ищут кого-то в черничнике, ночью оттуда слышится перестрелка, пожилая Саввишна Котова дважды рассказывает, как «два огольцы» [27, с. 33] напали на неё возле мохового болотца. Знакомый лейтенант советует «поберечься» [27, с. 32], не заходить в брусничник. Затем по посёлку разносится новость об обнаруженном в лесу скелете с проломленным черепом. И, наконец, о зверском убийстве четы Пейсехманов.

Ограниченность поселкового пространства символизирует **защоренность** большинства его жителей. Не случайно пристальное внимание в повести уделяется их суевериям и предубеждениям. Почти все поселковцы, например, считают, что садовник Мамонтов с мочально-рогожной фабрики подманивает детей гостинцами, чтобы умертвлять: «дядя Толя иголкой колет, а сестра его Раиса, волосы длинные, на крови пельмени варит» [27, с. 33]. Одна из главных героинь, Ульяна, на личном опыте убеждается, «что такое поселковое мнение, которое передаётся от соседа к соседу, от родителей к детям и в котором жертва может утонуть не хуже, чем в моховом болоте» [27, с. 53]. Её земляки приходят в ужас, когда Ульяна вплетает ленту, подаренную Мамонтовым, в волосы своей дочери, вместо того, чтобы сжечь её. Вывод соплеменников не заставляет себя ждать: «Ульяна сама порченая, <...> она с жидом жила, от жида детей прижила. У ней кровь тифозная» [27, с. 46].

Суеверия не чужды и самой героине, но описываются они в народно-поэтическом ключе. Ульяна учит своих детей, как просить здоровья у жаворонков («Ой вы, жаворонки, жавороночки. Летите в поле, несите здоровье. Первое коровье, второе – овечье, третье – человечье» [27, с. 31]) и целовать колоски («Ржаной колосок – медовый пирог. Приехал на сохе, на броне, на кобыле вороне» [27, с. 32]). Её речь включает пословицы, пого-

ворки, устойчивые образные выражения («Звёздочки мои небесные» [27, с. 30], «Ах ты чёртова беда» [27, с. 36]), насыщена разговорной лексикой и просторечиями («захворала» [27, с. 61], «шибко» [27, с. 60] и т.п.). У неё светло-русые косы [27, с. 25]; приодевшаяся Ульяна сравнивается с Василисой Премудрой: «точно по волшебству из жабы-лягушки стала царевной» [27, с. 38]. Простая таёжная баба [27, с. 25], по мнению родственников мужа, «поселковая красавица и певунья» [27, с. 25], по словам повествователя, Ульяна любит и часто исполняет народные песни, умеет играть на балалайке.

Ссылная цыганка нагадала Зотовой «любовь до гроба» [27, с. 25]: «вместе через реку по жёрдочке еловой идти. Вместе по досточке сосновой» [27, с. 25]. Женщина верит в это предсказание и таинственно улыбается, когда окружающие пытаются убедить её оставить мечты о воссоединении с покинувшим семью мужем, Менделем Пейсехманом. Она убеждена, что тот вернётся будущей весной, хотя не имеет на то никаких оснований.

Слова свадебной песни следуют за рассказом о поселковых похоронах жертв преступлений именно «в сосновых и еловых гробах» [27, с. 24], а потому настораживают. Более ранний фольклорный вариант песни начинается со слов, отсылающих к названию повести («Ты, заря ль моя, зоренька, / Зорюшка вечерняя...» [6, с. 136]), и звучит несколько иначе:

Жёрдочка ильмовая,
Переклада дубовая.
Какъ по этой по жёрдочкѣ
Никто не хаживаль,
Никого не важиваль [6, с. 136].

Ильм (род вяза), дуб – более пригодные для строительства дерева, нежели дешёвые сосна и ель. Вызывает беспокойство и вопрос Ульяны: «Менделёчек, не боязно тебе, что у меня родинка слева? <...> Старые люди говорят, родинка слева у женщины приносит несчастье мужчине» [27, с. 67, 68].

Дурные знаки множатся. Сначала бабушка Козлова сообщает, что большое количество мышей предвещает голод и беду: «мыши развозились и пищат, беду закликают» [27, с. 32]. Плачет во сне Двидка. Подгорает и лопается пирог с черникой, вытекает начинка. Из-за ревности мужа Ульяна не исполняет последнюю волю покойного, осознавая, что совершает тяжкий грех: Мендель выбрасывает в реку завещанную вазочку вместе с адресованной их дочери Тоне запиской. Сильно хлопает от ветра форточка (в киноромане «Летит себе аэроплан» эта деталь тоже будет использована Ф.Н. Горенштейном).

Особое значение приобретает **повествование о трапезе**, оказавшейся последней в жизни четы Пейсехманов. «Хорошая, сытная еда, с любовью приготовленная, является атрибутом счастливой семьи и одновремен-

но предупреждением об опасности и трагических потерях»¹, – отмечает Ю.В. Бельская. Чтобы порадовать супруга, Ульяна решает приготовить пельмени – традиционное для таёжных краёв, но роскошное для времён начала 1950-х блюдо. В описании её действий обращает на себя внимание повтор одной и той же лексемы: «Зато вместо сгоревшего черничного пирога решила Ульяна настряпать пельменей *с мясом* и луком. *Мясо* в совхозном посёлке раздобыла у знакомого Вере *мясника*. Специально в совхоз *за мясом* ездила» [27, с. 72] (курсив наш. – Е. З.).

Семья с аппетитом поедает приготовленное: «Съел Мендель алюминиевую миску – ещё просит. Съел Давидка блюдце – ещё просит» [27, с. 74]. «“Я мигом, – говорит Мендель, – скоро вернусь и ещё пельменей поем, если останутся. Вкусны пельмени”. – И вышел» [27, с. 75]. Ожидание отца семейства становится всё более тягостным. Дважды упоминается о том, что еда делается холодной: «пельмени остыли» [27, с. 76], «на столе те же остывшие пельмени» [27, с. 76]. Не возвращается и ушедшая на поиски Менделя Ульяна. Проходит ночь, и испуганные дети встречают заплаканную сестру матери. Далее рисуется страшная в своей психологической достоверности картина: «...тётя Вера села к столу и стала с громким плачем жадно холодные пельмени есть прямо руками» [27, с. 76–77]. Пельмени в повести – это кушанье, передающее местечковый колорит, примета домашнего уюта (навсегда разрушенного семейного очага), блюдо на ритуальной трапезе, а также знак убиенной плоти.

Любимая Ульяной песня воспроизводится в сцене празднования «второй свадьбы» супругов, устроенной после их воссоединения:

Жёрдочка еловая, досточка сосновая.

По той жёрдочке никто не хаживал.

Перешёл наш Мендель-свет.

Перевёл Ульянушку... [27, с. 67].

Обстоятельства гибели семьи Пейсехманов фактически повторяют ситуацию песни: сначала в руки бандитов, недалеко от подвесного моста, попадает муж, затем жена, отправившаяся на его поиски. Брачная церемония перехода оборачивается похоронным обрядом: по улице Красных Зорь идёт процессия, несут «два гроба, один – побольше – Менделя, второй поменьше – Ульяны» [27, с. 77–78], еловые либо сосновые, по всей вероятности.

О религиозных мотивах. Они сильнее всего звучат в связи с двумя другими героями повести. Анатолий Фёдорович Мамонтов, бывший владелец мебельной фабрики, ныне – садовник, подвергающийся третированию жителями посёлка, открыто заявляет о своей религиозности: «Я верующий, <...> и по моей вере полагается чужих любить как своих» [27, с. 48]. Портрет «дяди Толи» включает черты типичного интеллигента кон-

¹ Бельская Ю.В. «Чувство бездны...». – С. 255.

ца XIX в. Существенны реминисценции на облик А.П. Чехова и прямая отсылка к нему: высокий рост, худоба, постоянное покашливание, вызванное болезнью лёгких, пенсне, которое «по-чеховски висело у него на ухе, на шёлковом чёрном шнурке» [27, с. 58]. А также черты мученика: бледное лицо, худые лопатки, тихая, беззащитная, нищая улыбка, «которая словно что-то выпрашивала» [27, с. 48].

С образом Мамонтовых связан мотив цветов: изысканные узоры вырезаны на мебели, сделанной когда-то на родовой фабрике, изображены на тарелках из дорогого сервиза, символизируют оставшиеся в «той» жизни утончённость отношений и возвышенность помыслов. Теперь садовник занимается изготовлением «земляных ваз из цветов» [27, с. 50] для начальства, выращивает цветы на своей террасе, романсы о розах, астрах продолжает петь его сестра Раиса. Ломая стебельки медуницы, Анатолий Фёдорович читает молитву и просит у них прощения, совсем как религиозный праведник. В какой-то степени можно вести речь и о явившемся «чуде»: после смерти невыездного «контрика» [27, с. 71] разрешают похоронить на родине, в Абрамцево. Он наконец воссоединяется со своими родителями и братом.

Ещё более явно связан с христианской традицией образ Тони. Мать и Анатолий Фёдорович отмечают ум и доброту девочки; её поведение подтверждает лестные отзывы: Тоня предана своей семье, заботится о брате, делится гостинцами с соседскими детьми, даже с теми, которые обижают её. Ульяна признаётся, что не умеет подстраиваться под людей: «Я живу одна, а они живут все скопом. Они и меня не шибко любят за то, что я не живу вместе с ними скопом» [27, с. 60]. Её дочь оказывается ещё более замкнутой; попав в детский дом, становится изгоем, не приживается в новой семье (через месяц её возвращают обратно). Девочку часто ругают, наказывают. Она изо дня в день сидит на камне у дороги, мечтая увидеть кого-то похожего на своих отца или мать, за что сравнивается воспитательницей с нищенкой-попрошайкой и со святой иконой [27, с. 82], получает в насмешку «кличку» «Матерь Божья Курская» [27, с. 82].

Тоня родилась седьмого апреля, то есть в праздник Благовещения Пресвятой Богородицы, когда архангел Гавриил возвестил Деве Марии о будущем рождении Христа. В народе считается, что родившиеся в великий день люди ближе к Богу. И что в этот день с небес спускаются ангелы. 7 апреля выпускают из клеток птиц, которые должны рассказывать ангелам о добрых делах людей. В связи с образом Тони в повести неоднократно упоминаются и птицы, и ангелы.

Девочка постоянно возвращается в памяти в тот день, когда путешествовала с матерью в соседнее село, «а в небе тихо высоко летали жаворонки» [27, с. 83]. Эта картина противопоставляется празднику весны в ин-тернате: в то время как Тоня сидит запертая в тесной кладовой, «советские

детдомовцы» [27, с. 82] привязывают испечённых «жаворонков» к шестам, бегают с ними по улицам, а затем съедают их. «Смотрите, дети, она ждёт не прилёта птиц, а прилёта ангелов» [27, с. 83], – иронизирует воспитательница. И Тоня начинает мечтать о небесных посланниках: ангелы кажутся «ей похожими на серых певчих дроздов» [27, с. 83] с родной улицы; во сне девочка кормит их «из рук чёрной сладкой рябиной» [27, с. 84].

Повесть заканчивается лирическим гимном христианским добродетелям: «стаи ангелов всегда летят навстречу птицам, от весны и лета к осени, от осени к зиме. Не туда, где радость и пение, а туда, где вера и терпение» [27, с. 86]. В координатах «радость и пение» изображена Ульяна. Страшная смерть вдохновлённой воссоединением с любимым супругом «певуньи» в данном контексте оказывается закономерной. «Вера и терпение» в конечном итоге связываются с её дочерью, повествуется о несом, но счастливом избавлении Тони от страданий, времени, когда она вернётся в «тот дождливый вечер с пельменями» [27, с. 86] и услышит «заоблачный голос, как бы единый голос Ульяны и Менделя: “Приди, ближняя моя, приди, голубица моя”»¹ [27, с. 86]. Ложность бранных ценностей символизирует финальный фантастический пейзаж: вечер переходит «не в ночь, а сразу в рассвет» [27, с. 86], земные (красные?) зори блекнут, «как блекнут горящие свечи, освещённые сильным заревом» [27, с. 86].

Противоборство между рациональным и иррациональным на событийном уровне повести завершается неизменной победой сплочённого материалистически настроенного большинства (кучи). При этом повествование о жёсткой реальности оборачивается притчей, глубинная логика которой открывает законы подлинной – Божественной – справедливости.

«Попутчики» (1985): принцип отражений

Роман Ф.Н. Горенштейна «Попутчики» достаточно объёмен – около восьми печатных листов. Лексема ‘отражение’ (‘отражается’) встречается в нём всего дважды, плюс три раза упоминается зеркальное купе и два – разбитое зеркало; в одном из сравнений фигурирует образ смотрящегося в зеркало человека. Однако принципам повтора, реверберации в произведении отводится значимое место. Определим их функции и способы семантической репрезентации.

¹ По замечанию Г.В. Никифоровича, эти слова взяты из «Жития святых святителя Дмитрия Ростовского. Том VIII. Август», которые восходят, в свою очередь, к одному из стихов Песни песней.

Интертекстуальное поле романа. Прозу Ф.Н. Горенштейна называют литературоцентричной. Писателем переосмысливаются классические сюжеты, приёмы, формы наррации.

Положенная в основу повествования тема вагонных откровений весьма популярна в искусстве. «Дом на колёсах» сближает незнакомых людей, они оказываются вынужденными определённое (порой – достаточно продолжительное) время находиться в зоне жизненного пространства друг друга. Попутчики часто вступают в разговоры без околичностей – уверенные, что больше никогда не встретятся. Описание такой ситуации в художественном тексте, с одной стороны, позволяет реалистически обосновать наличие обширных диалогов, чрезмерную открытость персонажей, с другой – привносит подтекст: образы дороги, пути, стремительного движущегося состава традиционно наделяются символическим смыслом¹.

Параллельно Ф.Н. Горенштейн использует ещё одну популярную литературную «матрицу» – **жанр путевых заметок**. Ряд фрагментов романа связан с названиями населённых пунктов, мимо которых проезжают герои «Попутчиков». Обращение к такой форме обеспечивает наличие дополнительных интертекстуальных связей – от «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева до поэмы В.В. Ерофеева «Москва – Петушки».

Произведения Ф.Н. Горенштейна всегда отличает широта проблематики, и «Попутчики» не являются исключением: писатель затрагивает вопросы исторического, социально-политического, философского, морально-этического, эстетического характера. Литературная рефлексия обуславливает обилие фамилий писателей: У. Шекспир, Ф. Шиллер, Д. Байрон, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев, Т.Г. Шевченко, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин, Л.Н. Толстой, К. Гамсун, М. Горький, И.А. Бунин, Л. Украинка, И.А. Кочерга, Б.Л. Пастернак, В.В. Маяковский, В.Н. Сосюра, В.М. Киршон и др. Любопытно, что «родовые имена» некоторых персонажей романа похожи на фамилии известных литераторов (Забродский, Салтыков, Чех, Пастернаков, Гладкий).

Приоритет отдаётся **Н.В. Гоголю**, упоминаемому на страницах произведения 17 раз. По всей вероятности, данный факт связан с тем, что основная часть событий, описываемых в «Попутчиках», происходит на территории Украины, а пальма первенства в развитии малоросской темы принадлежит автору «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Кроме того, ближе к концу романа выясняется, что главный рассказчик Феликс Забродский, создавший обрамляющую часть текста, – профессиональный сатирик и ему, по всей вероятности, духовно близок этот классик. Помимо прямых отсылок к творчеству писателя («путал Гоголя с Достоев-

¹ Подробнее об этом см. в нашей статье: Завьялова Е.Е. Поэтика отражений в романе Ф.Н. Горенштейна «Попутчики» // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 3. – С. 78–89.

ским» [17, с. 248], «Пушкин очень русский, из гоголевской статьи» [17, с. 313], «встревожила меня так же, как книга Гоголя» [17, с. 238], «посмеиваются абсолютно по гоголевскому определению: сами над собой» [17, с. 272], «феерической фантазией, которая совершенно по-гоголевски иногда переходит в обыкновенное враньё» [17, с. 359] и т.п.), в «Попутчиках» много аллюзий на его произведения.

У просвещённого читателя, лично не знакомого с реалиями украинской действительности, при упоминании о неторопливой поездке на волах («Цоб-цобе» [17, с. 210]) возникает в памяти «флегматический» селянин из «Гетьмана» («Цоб, цоб, цобе! гей!» [11, с. 317–318]). Сравнение главного редактора с «неразумным дитятей» [17, с. 213] перекликается со сходным из «Пропавшей грамоты» («Заплакал бедняга [дед Фомы Григорьевича], глядя на них, что дитя неразумное» [9, с. 190]). Перечисление угощений в «кулацкой» хате Гуменюка (сахарный самогон, «великое» [17, с. 358] сало, вареники с вишнями) воспринимается как реминисценция на алиментарный код Н.В. Гоголя.

Связь кулинарных экскурсов из романа «Попутчики» с гоголевскими описаниями «заветнейших яств» обозначила М.И. Полянская¹. В одном из фрагментов Ф.Н. Горенштейн сам наводит читателя на такое сравнение, соотнося искусство кулинарии с сочинительским талантом: «Попробуйте сала, созданного этими руками, и вам в хмельном приступе благодарности захочется эти сухие руки старой украинки поцеловать, как хочется иногда поцеловать руки Толстого или Гоголя, читая наиболее удачные страницы, ими созданные. Писатель ведь пишет двумя руками, гусиное перо или самописка, конечно, в одной, но обе одинаково напряжены, как у старой Гуменючки при её великом салосолении» [17, с. 357].

В ряде случаев «пищевые» образы «Попутчиков», используемые в качестве объектов сравнения, как у Н.В. Гоголя, девальвируют сравниваемое. Известный украинский литературный критик Шлопак от горилки становится красным, «как хороший чесночный борщ» [17, с. 213]; молодёжь бурлит, словно варево: «Нас подогревали, а мы кипели, как пшённая каша без молока и жиров. Постная водяная пшённая каша особенно сильно клокочет» [17, с. 230]. С гоголевскими можно соотнести также чрезмерно развёрнутые сравнения Ф.Н. Горенштейна (см., например, описание центрального героя «Попутчиков» Олеса (Александра) Чубинца: «...возникло лицо утончённое, какое обычно бывает у вырожденцев, отступников, лишённых своего и не обретших чужого. Такие лица, вернее мордочки, бывают у воспитанных в неволе лесных зверьков, которые в домашних условиях не могут обрести уверенности кошки

¹ Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...»: записки и размышления о судьбе и творчестве Фридриха Горенштейна. – Нью-Йорк, 2003. – 246 с. – URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/POLYANSKAYA_Mina/_Polyanskaya_M..html.

или собаки, однако которым в родном лесу ещё хуже. Но как раз в этом и состоит их неразумная духовность, и, мне кажется, всякому сердечному человеку хочется посадить такое растерявшееся существо себе за пазуху и отогреть вопреки предупреждениям зоологов и ветеринаров о бесполезности или опасной вредности такой доброты» [17, с. 225]). Выделяя подобные конструкции у Н.В. Гоголя, А. Белый соотносит их с паузами, которые дают отдых вниманию: «...они подобны внезапному, бурному развитию аккомпанемента, во время которого голос молчит, чтобы вновь вступить»¹. В данном случае замечание ещё и проецирует ход развития дальнейших событий. Заметим, что развёрнутые сравнения часто встречаются и в других произведениях Ф.Н. Горенштейна.

Признание Забродского «Люблю я украинские песни...» [17, с. 272] коррелирует с гоголевским «лучшие песни и голоса слышали только одни украинские степи» («О малороссийских песнях») [12, с. 90]. Нарисованный его же глазами пейзаж похож на знаменитую картину из «Майской ночи». Ср.:

«Майская ночь» Н.В. Гоголя	«Попутчики» Ф.Н. Горенштейна
С середины неба глядит месяц [9, с. 159].	...Было очень месячно [17, с. 248].
Земля вся в серебряном свете... Тихи и покойны эти пруды... Ещё белее, ещё лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака низкие их стены [9, с. 159].	Блестели рельсы, блестели какие-то предметы среди насыпи, блестели крыши тех хат побогаче, которые крыты были не соломой, а цинковым листом, иногда поблескивала вода, то в озерце, то в речушке [17, с. 259].
...Покойны... пруды [9, с. 159].	...Ночь... покойна [17, с. 259].

Гоголевские мотивы содержатся и в фабуле «Попутчиков». По приказу фашистов Олесь Чубинец отвозит предназначенную для свиней еду на кирпичный завод: здесь за двумя рядами колючей проволоки ждут решения своей участи «местные» [17, с. 261–262] евреи. Обезумившие от голода люди налету ловят гнилые овощи, грызут их, вырывают друг у друга. Приехавши в импровизированный концлагерь во второй раз, Олесь по репликам полиция понимает, что в ближайшее время заключённых уничтожат. Во время разгрузки «пищи» юноша случайно встречается взглядом с одной из узниц – и застывает на месте. «Немецкий хозяин-победитель мне, славянину, ещё разрешал жить для использования на чёрной работе в сельском хозяйстве. Ей, еврейке, уже жить не разрешалось. И молодая красавица знала это, стоя неподвижно за колючей проволокой, не пытаюсь схватить, как остальные, свёклу или картошку» [17, с. 262], – рассказывает

¹ Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. – М.–Л., 1934. – С. 277.

Чубинец. Он решается передать девушке свой хлеб – немец-охранник не препятствует. Еврейка берёт из рук работника еду, тот чувствует её холодные пальцы. Они успевают переброситься парой фраз. Выясняется, что её зовут Лена и что она из Ленинграда.

Эту сцену можно сопоставить с эпизодом из «Тараса Бульбы»: Андрий, как герой «Попутчиков», приносит голодающей девушке хлеб (та ломает лопоту «блистающими пальцами» [10, с. 102]), как Олесь к еврейке, испытывает к полячке глубокое уважение, восхищается стойкостью, с которой та переносит страдания, и в первый момент окаменевают от её строгой пронзительной красоты. Ср.:

«Тарас Бульба» Н.В. Гоголя	«Попутчики» Ф.Н. Горенштейна
...Стал [Андрий] неподвижен перед нею [10, с. 101].	Поднял голову [Олесь] и застыл. Как сохранила эта молодая женщина здесь, в поносном воздухе, среди вывороченной наружу утробы, такое лицо, такие волнующие серые глаза? [17, с. 262]
И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь [10, с. 101].	...Неравенство сохранилось между нами по-прежнему [17, с. 262].
Красавица... возвела очи на Андрия, – и много было в очах тех. Сей умиленный взор, выказавший изнеможенье и бессилье выразить обнявшие чувства, был более доступен Андрию, чем все речи [10, с. 102].	Стоим друг против друга, она с одной стороны проволоки, я с другой, и плачем, будто знакомы давно и любим давно, а теперь приходится расставаться навек [17, с. 265–266].

Прямые отсылки к гоголевской поэме – это упоминание о «сверкающей зеркальными купе сталинской птице-“двойке”» [17, с. 210], предположение о пребывании в Бердичеве Чичикова: «оставил здесь потомство от какой-нибудь красавицы-шинкарки – потомство со временем преобразившееся в Чичильницких» [17, с. 349–350]. Знаменательно рассуждение об упокоении Павла Ивановича, интонационно близкое к декламационно-патетическим периодам «Мёртвых душ»: «Может, покоится Чичиков под мраморным розовым крестом, утешенный и обласканный мраморным розовым ангелом в изголовье могильной плиты? Или спит под чудесным памятником чёрного с синим отливом камня лабродорита, на котором золотом вырезано его имя, отчество, фамилия, дата рождения и дата смерти, почти совпадающие с рождением и смертью самого Николая Васильевича Гоголя – жаль, так и не посетившего Бердичев, а отправившегося в своё тяжёлое, печальное путешествие в Иерусалим» [17, с. 350].

Библиотекарь Салтыков заставляет Олесья Чубинца уничтожить неудачную, на взгляд старичка, пьесу: «Сожгите эту пакость сами... имейте

мужество сжечь свои пакости, имейте гоголевское мужество» [17, с. 288]. Феликс Забродский, размышляя о феномене взаимозависимости рассказчика и слушателя, называет это «ужасной гоголевской болезнью» [17, с. 303]: «Вот почему в те редкие моменты, когда клапан экспериментатора отделяет наши сознания, мы стараемся по-гоголевски сжечь чужака или хотя бы освежить себя циничным смехом» [17, с. 303]. Тема двойкости в романе заслуживает пристального внимания.

Двойственность образов и мотив двойничества. И.В. Кондаков заметил, что ни один из значительных персонажей Горенштейна «не предстаёт однозначным или одномерным»¹. Эту мысль подтверждает система образов в «Попутчиках».

Однорукий красноармеец Григорий, земляк и однофамилец Чубинца, ночью в лесу пытается зарезать Олесь («Всё, – говорит, – поел ты вдоволь человечьей говядинки, людских котлеток, теперь ложись на проволоку, как наши товарищи под Перекопом, чтоб задние, атакующие могли победу одержать» [17, с. 223]). Четырнадцатилетнему подростку удаётся сбежать, оглушив инвалида палкой. Наутро, отыскав Олесь в цементной яме, Григорий объясняет ему правила ударной комбинации («Надо было не в лоб, а в переносицу. Потом, уже лежащего меня, не по твёрдому черепу, а в мягкий висок, здесь, возле уха» [17, с. 228]), вслед за чем отправляет в город к своему однополчанину. Фактически он спасает вовлечённого в страшное предприятие парнишку от расстрела.

Лишонец Салтыков, заведующий читальным залом, по-отечески заботится об Олесе, выхаживает после болезни, открывает ему шедевры классики, на какое-то время становится духовным наставником юноши. При этом старичок оказывается ярким антисемитом, радуется приходу фашистов, которые, по его мнению, должны избавить Россию «от иудокоммунистического ярма» [17, с. 247], ликует, наблюдая расправы над «жидами». Симптоматично, что и Григорий, и Салтыков заканчивают жизнь самоубийством: первый вешается «на ветке старого дуба» [17, с. 228] в том самом лесочке, второй принимает яд на городском кладбище.

Центральный герой романа Олесь Чубинец² наделён рядом черт, характерных для персонажа житийного типа. Он самый слабый, «никудашный» [17, с. 218] в семье крестьян-плугарей. В пять лет мальчик охромевает (отсюда прозвище «Рубль двадцать»). Все издеваются над калекой со впалой грудью, даже «злые братья и сёстры» [17, с. 232], мать безразлична, отец жесток, лишь прабабка Текля жалеет ребёнка.

¹ Кондаков И.В. Горенштейн Ф.Н. // Русские писатели XX в. – М., 2000. – С. 199.

² В «Попутчиках» главным героем (по нарративному статусу) оказывается один повествователь, а центральным (по степени вовлечённости в действие) – другой.

Олесь мечтателен, чувствителен к красоте, любит «зверюшей» [17, с. 268], которых ненавидят его односельчане: нетопырей, мышей, лягушек. Сбежав из дома, мальчик долгое время живёт подаяниями. Во взрослом возрасте, отбывая срок в Заполярье, Чубинец находит спасение «от лагерного озверения и оскотинивания» [17, с. 328] в разведении на окнах дрожжевого цеха цветов и овощей. После освобождения, верный увлечению драматическим искусством, возвращается на должность младшего администратора, смиряется с приниженностью, неустроенностью, безденежьем.

Забродский описывает несуразный вид собеседника: мятые брюки, имеющие «какое-то жалкое подобие джинсов», «унылые пуговицы» [17, с. 224], «дурно выбритые щёки» [17, с. 225]. И позднее резюмирует: «Чубинец... при дневном освещении вполне мог сойти за местного юродивого, просящего милостыню в поездах» [17, с. 373–374].

Однако поведение Олесья далеко не всегда соотносимо с практикой аскетического самоуничужения. В детстве, не выдержав насмешек, он совершает почти каиновский поступок: бросив камень, сильно разбивает старшему брату голову. Отстав от поезда, рассерженный Чубинец трижды пытается ударить своей палкой работников казатинского вокзала: «женщину-кассира, потом дежурного по вокзалу, а потом станционного милиционера» [17, с. 341]. На перроне в Парипсах Олесь грубо отгоняет вора-ремонтника, за что получает от него тычок в лицо. Реакция калеки на купленные Забродским у мускулистого обидчика извинения неожиданна: «Я думал, Чубинец воспримет всё по-христиански, а он вдруг озверел и ударил слесаря, которого я держал за руку, палкой. Ещё хорошо, что по плечу попал, а не по мешку, где было, как оказалось, двадцать фар. Обошлось бы это мне в копейку, кошелёк бы мой вдвое похудел. Так же я отделялся дополнительной десяткой» [17, с. 274]. Противоречивость натуры Олесья отражена в хлёткой характеристике, данной ему собеседником: «помесь украинского Байрона и цыганского барона, хромого лирика с опереточными идеями и деяниями» [17, с. 236].

Сложность образа центрального персонажа раскрывается не только с помощью обрисовки странной внешности, введения разнородных психологических характеристик, перечисления непоследовательных поступков. Показательна речь литератора-любителя, в которой сочетаются полярные стилистические пласты лексики (см., например: «И в такой момент гонения на культуру моя пьеса “Рубль двадцать” попадает на стол к бургомистру» [17, с. 286]; «О чём я тогда мечтал, так это птичку убить. Мне один хлопец рассказывал, как он камнем убил в кустах жирную птичку – зяблика. Ощипал, палку в с...ку этому зяблику всунул и зажарил на костре» [17, с. 220]; «Приехал я в отпуск, принимаюсь – родиной воняет» [17, с. 234]).

Противоречивость своих эмоций, устремлений неоднократно отмечает Феликс Забродский (про автобиографический характер некоторых черт персонажа писал Г.В. Никифорович¹). Склонный к рефлексии («гамлетизму», по собственному определению), герой признаётся: «...днём я весел и остроумен, но ночами мне спится плохо, нервы мои наэлектризованы, разнообразные болезни со всех сторон осадили меня, интеллигентного мещанина, и, может быть даже, я скоро умру» [17, с. 361]. В характере главного повествователя уживаются скромность и высокомерие, сентиментальность и ироничность, задушевность и цинизм.

Забродский прямо и косвенно подчёркивает, что они с Чубинцом абсолютно разные люди. Акцентирование несоответствий помогает раскрыть кардинальный тезис – о сотворчестве рассказчика и слушателя. Уже в первой главе романа содержится мысль об их единстве: «Люди разделены и человек безлик, когда у него нет Слушателя. И всегда Слушатель должен объяснить Рассказчику, кто он есть в самом деле и чем он отличается от других. Объяснить не словом, а божьим вниманием, которое само по себе есть высшее и не всем доступное творчество» [17, с. 205–206]. По сути, речь ведётся о столь популярной в наше время проблеме вторичности авторского текста, самостоятельной роли реципиента в процессе выстраивания смысла.

В пятой главе Забродский развивает эту тему, подробнее останавливаясь на **идее нераздельности-неслиянности**, приобретающей в его устах теургический характер: «Где кончается душа Рассказчика и начинается душа Слушателя? В живом творении, в живом творчестве стучит единое сердце и трепещет единая душа. Потому я не буду в угоду литературным правдолюбцам отделять себя от человека, который ещё недавно, ещё на участке между Ставищем и Богуйками, путал Гоголя с Достоевским. Кто важней – добытчик алмаза или ювелир, огранщик? Праздный вопрос» [17, с. 248].

В девятой главе Забродский рисует фантазмагорический образ: «...мы с Чубинцом сейчас, как двухголовая собака с общим кровообращением, создание безжалостных хирургов-экспериментаторов. Нам одновременно хочется есть и пить, нас тревожат одни желания, и в глаза друг другу мы смотрим, как в зеркало: внешнее изображение разное, кудлатое и гладкомордое, зато внутреннее совпадает. И так длится до того момента, пока экспериментатор не переключит клапан, отделяя тем наши сознания одно от другого» [17, с. 302–303]. Чувства и мысли Олеся оказываются проекцией субъективных переживаний Феликса. Так утверждается концепция отражений, совпадений – важнейшая в «Попутчиках».

Чубинец становится свидетелем самых трагических событий XX века: коллективизации, голодомора, фашистской оккупации, холокоста, ан-

¹ Никифорович Г.В. Открытие Горенштейна. – М., 2013. – 197 с.

тикосмополитической кампании. И всё это описывается через призму восприятия героя, слабо разбирающегося в тонкостях политики, поглощённого своими, личными переживаниями. Об этом красноречиво свидетельствует первая – ударная – фраза романа: «Двадцать второе июня сорок первого года – самый чёрный день в моей жизни. В этот день, в пятом часу утра вернувшись из поездки, я обнаружил в почтовом ящике принесённый почтальоном накануне отказ одного из московских театров принять к постановке мою пьесу “Рубль двадцать”» [17, с. 203]. См. ещё один пример: «Вокруг оккупированный город, военная нищета, выстрелы на ночных окраинах, а у меня счастливая пора, долгожданные репетиции моей пьесы» [17, с. 292]. Отчуждённость от происходящих на глазах Олесья событий даёт читателю возможность проникнуться настроениями эпохи как бы исподволь. Такова индивидуальная правда истории.

Используя особенность мемуарного повествования, Ф.Н. Горенштейн обозначает дистанцию между умудрённым опытом я-рассказчиком и неискушённым я-героем. Изощёренная стилистическая игра возникает из сплетения голосов профессионального литератора-«демиурга» Забродского, пожилого графомана Чубинца и его юного «двойника» Олесья. Эффект усиливают попутные замечания «Теперь, я, конечно, понимаю... Однако тогда я был молод...» [17, с. 292]; «Однако пора возвращаться к косноязычию Чубинца, которого я, Забродский, уж слишком далеко отодвинул» [17, с. 283]; «Пастернаков умолк, точнее, Чубинец замолчал. Молчал и я, его Слушатель, по фамилии, напоминаю, Забродский» [17, с. 259] и т.п.

Система повторов в романе. Наррация в «Попутчиках» строится на двух оппозициях: «реальный» диалог собеседников в поезде (Забродский / Чубинец) и воображаемый диалог сквозь время, в ходе которого Олесья оценивает свои прежние поступки. Указанная структура осложняется парными образами, возникающими в самом повествовании.

Общение с почтовым работником Здолбунова заставляет Забродского вспомнить первый опыт знакомства с редактором: «Да, это она. Не та, конечно, но её оттиск. Оттиск редакторши, которая давным-давно лишила меня девственности» [17, с. 378]. О красноармейце Григории и лишенце Салтыкове, что покончили жизнь самоубийством, говорилось выше. И даже у собаки солдата, охранявшего на перроне арестантов, появляется двойник – овчарка фашиста, конвоировавшего советских пленных. «Если вы помните, я рассказывал, как на меня бросилась красноармейская собака, но ту держали на поводке. Этой же дали полную власть надо мной...» [17, с. 294] – уточняет Олесья.

Идеалом женщины для Чубинца становится артистка, жена татарина – главного режиссёра московской труппы, приехавшей в провинцию на гастроли. Юноша начинает искать кого-то похожего на неё, чтобы полюбить, и находит – «очень отдалённое, очень приблизительное, но всё же

подобное» [17, с. 240]. Изящная незнакомка с поезда дальнего следования, остановившегося на станции на несколько минут, делается для Олеса музой. И возчик с пивзавода создаёт пьесу «Рубль двадцать» – о любви хромого к молодой красавице.

Любовью, длившейся не больше пяти минут, называет Чубинец свою встречу с еврейкой Леной. «Чем-то она напоминала жену татарина, чем-то – пассажирку симферопольского поезда, то есть тех женщин, которые в обычной жизни были мне, крестьянскому парню-калеке, недоступны» [17, с. 262], – рассказывает Олесь. При общении с московской актрисой он сумел осознать причину своей невольной внутренней обиды: женщина оказалась «живая, пахнущая духами, а не какая-нибудь вечная статуя без запаха» [17, с. 239]. Теперь девушка, неподвижно стоящая за колючей проволокой, слишком похожа на изваяние, её пальцы холодны, «как у гипсовой статуи зимой в парке» [17, с. 265].

Молодой драматург из крестьян мечтает о славе. Но московский театр отвергает его сочинение. По совету Салтыкова Чубинец переделывает «Рубль двадцать», чтобы при новом режиме поставить пьесу на периферии. Однако репетиции прекращаются. Состоявшейся премьерой Олесь называет свою мимолетную связь с ведущей актрисой Романовой – «прекрасным... единственным спектаклем “Рубль двадцать”, в котором она играла и в котором... Чубинец, сам сыграл свою роль влюблённого хромого» [17, с. 299]. Так – травестировано – Ф.Н. Горенштейн представляет романтическую идею о Художнике, создающем новую реальность. Как было указано выше, большинство произведений писателя литературоцентричны, оппозиции действительность / вымысел, реальность / текст, жизнь / театр обретают в «Попутчиках» концептуальную значимость. Не случайно в ответ на исповедь Олеса в романе дважды звучат «звонкие аплодисменты буферов» [17, с. 234, 299].

Примечательно, что в сцене интимной близости тоже содержится отсылка к давним переживаниям героя: испытываемое юношей ощущение дикой, восторженной силы сравнивается со сходным, тем, что овладело Олесем во время голода, когда он страстно захотел «убить и сожрать птичку» [17, с. 297]. Далее повествование ведётся на двух уровнях, в реальном и метафорическом времени: «Лёгкие женские трусики красавицы Романовой вдруг показались мне птичкой, а кружева – перьями. Я метнулся вперёд, поймал на гладких бёдрах, но не снял их, а убил, то есть разорвал» [17, с. 297].

Следует отметить и другие дублеты в романе Ф. Н. Горенштейна. Насильственно вывозимых в Германию жителей (в том числе Чубинца) кормят той же едой, что незадолго до этого Олесю пришлось доставлять в гетто: «похлебка из гнилого буряка и полусырой мёрзлой картошки, подобных тем овощам, которые я евреям возил» [17, с. 306]. За то, что Чубинец пытается передать незнакомому пленному свои деньги, немец ударяет

его по лицу нагайкой, сильно разбивает губы. После освобождения города советскими войсками Олесю предъявляют обвинение в «украинском национализме» (за работу у оккупантов), теперь по губам его линейкой бьёт следователь; раны от немецкой плётки ещё гноятся – и «крестьянский драматург» едва не теряет сознание.

При въезде в гетто Чубинец чувствует ужасный запах и сразу вспоминает коллективизацию, «когда один человек умирал на глазах у другого так же просто, как в обычное время он на глазах у другого жил» [17, с. 256]; юноша узнаёт «непередаваемую вонь чёрного поноса с кровью, а также розовой кишечной рвоты-слизи» [17, с. 256]. И самая страшная параллель (её отмечает Г.В. Никифорович¹): запах горелого мяса, исходящий от жареной человечины, которую успешно продают на станции Сквире в голодомор, – и от тлеющих трупов евреев, неумело сожжённых нацистами в начале войны в Одессе. Функция этих повторов очевидна: по мнению писателя, сущность всех тоталитарных режимов одина, а их последствия всегда зловещи.

Ф.Н. Горенштейн нередко обращается к **алиментарным мотивам**. По справедливому замечанию Ю.В. Бельской, «образы еды, гастрономические акты, подробное описание процесса приготовления пищи занимают заметное место в произведениях писателя» [67, с. 253]. В «Попутчиках» указанный приём необходимо отметить отдельно.

Социальные катастрофы в Советском государстве первой половины XX века несли за собой болезни и голод. Персонажи «Попутчиков» часто сосредоточены на еде – подчас недоступной для них роскоши. Пища характеризует героев, выполняя символическую функцию (см., например, «райский» портрет пассажирки с симферопольского поезда с кистью розового винограда в руке или «настоящие московские шпроты» [17, с. 296] в гримёрке Романовой). Гастрономические пристрастия позволяют судить о вероисповедании, национальности: обычное сало, например, можно есть «по-польски – с луком-цыбулькой или по-венгерски – с перцем, а не с чесноком» [17, с. 364]. Актриса Лёля признаётся: «...отвратительно лежать в постели с теми, от которых пахнет не по-русски сладко и гадко – ликёрами и шоколадом...» [17, с. 296]; ей хочется «вновь почувствовать настоящий запах изо рта русского мужчины... Поцелуй с водкой, с лучком и селёдкой» [17, с. 296].

Как было указано ранее, история про красноармейца, наладившего в голодомор артель по производству котлет из человечины, обилием натуралистических деталей предваряет ужасающие картины фашистской оккупации: «Всё мясо, которым Григорий Чубинец торговал, в штыковой атаке добыто, а уж позднее, в подвале своего дома, в Сквире, начинал с ним

¹ Никифорович Г.В. Открытие Горенштейна. – М., 2013. – С. 206.

опытный мясник работать, свежевать, разделявать: кости в одну сторону, мякоть в другую, голову, потроха в третью сторону. Потом жена его, повариха, мякоть через мясорубку пропускала, с чесночком» [17, с. 223–224].

М.И. Полянская замечает: «Предмет, которым убивают в романах Горенштейна – особая тема. У персонажей-убийц, как правило, “непритязательные”, “скромные”, одомашненные даже, орудия убийства и насилия, отмеченные печатью личностного, интимного данного конкретного убийцы»¹. «Скромнен», «непритязателен» – хотя и не одомашнен – штык красноармейца Чубинца, приделанный к деревянной рукояти. Как непритязателен и ружейный шомпол, на котором инвалид войны умело обжаривает куски добытого мяса.

Тема каннибализма на мифологическом уровне связана с идеей «возвращения человеческого к человеку»: Забродский замечает, что сначала его собеседник спасает человечьими котлетками себе жизнь, а потом едва сам в них не превращается. В указанном контексте значим эпизод, в котором болеющий Олесь случайно кусает палец: «Так я пил, отсчитывая время, а однажды мне захотелось есть. Я взял валяющийся на столе кусок хлеба, почти сухарь, надкусил его и вдруг испытал страшную боль от собственного укуса, испытал ужас перед остротой собственных зубов и увидел текущую из хлеба кровь. Я закричал от этого ужаса, и мне показалось, что я укусил не кусок хлеба, а человечью котлету, которая была зажарена не мёртвой, а раненой штыком. Я понимал, что нахожусь в бреду, но всё же сумел как бы вынырнуть из этого бреда и понять, что вместе с хлебом укусил собственный палец, который кровоточил» [17, с. 243]. Вероятно, аутофагия символизирует у Ф.Н. Горенштейна ту высшую степень безумия, в которое погружается воинствующее человечество.

Схожий эффект создаёт упоминание об однофамильцах. С одной стороны, факт проживания в некрупных населённых пунктах большого количества людей с общей фамилией достоверен; с другой – художественно обоснован. На пост начальника новые власти рекомендовали пана Чубинца. «Но поскольку... Чубинцов более чем полдеревни, то уточнили – пана Олексу Чубинца» [17, с. 254]. Олекс Чубинец тут же принимает «рациональное решение» [17, с. 254] заменить советских уполномоченных немецкими надсмотрщиками и украинскими полицаями, чтобы те могли управляться с населением – Чубинцами. Между этой историей и тем фактом, что когда-то Григорий Чубинец пытался съесть Олеся Чубинца, много общего. «Немцы, правда, пока ещё человечину не ели, – рассуждает рассказчик. Вот если б Гитлер окончательно мир покори́л, может, начали бы жрать» [17, с. 259].

¹ Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...». – Нью-Йорк, 2003. – 246 с. – URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/POLYANSKAYA_Mina/_Polyanskaya_M..html.

В завуалированной форме каннибалистические мотивы присутствуют и в других эпизодах «Попутчиков». На суде заседатель обвиняет Олесю в том, что он не мог дать достойный отпор фашистам и согласился на них работать, вместо того чтобы вцепиться захватчикам в горло.

«— Руки у меня слабые, — говорю, — хрящ не передавлю.

— Тогда зубами в горло.

— А я брезгливый, — говорю, — чужое горло в свой рот взять не могу» [17, с. 326].

Гнилые овощи, предназначенные поначалу свиньям, отвозят евреям; немцы презрительно наблюдают за процедурой «кормёжки» и не скупятся на ругательства («юдише швайн» [17, с. 256]). Ещё недавно Олесь рассуждал о прихотливости своей судьбы: «Если, думаю, не стал я из-за болезни крестьянским сыном, как оно было задумано моими родителями, то, может, лучше бы мне обрести судьбу крестьянской скотины. Провернули бы моё молодое мясо через мясорубку, заправили б чесночком — и стал бы я хотя бы полезной пищей» [17, с. 224]. Схожая параллель проводится им по отношению к узникам: «Видно, пообвыкли к своему положению и приспособились к животному образу жизни. А животное, особенно в неволе, ведь не чувствует, когда его зарежут. Оно чувствует голод и ждёт, когда его покормят» [17, с. 262].

Даже аплодисменты наделяются в произведении эпитетом «мясные» [17, с. 234]. А в конце «Попутчиков», когда Олесь навсегда теряется в толпе на автобусной остановке, Забродский прибегает к развёрнутой алиментарной метафоре: «...хорошо это, или плохо, но Чубинца больше нет, и его плоть, его дух, его радости и беды готовы к потреблению. Надо лишь решить, каким способом, по какому рецепту, с каким соусом» [17, с. 375].

В одном из философских отступлений романа главный повествователь задумывается о природе современного зверства. «Ничтожество палачей, — рассуждает он, — невольно отражается на жертвах, не снижая, конечно, страданий, однако примешивая к смерти чувство стыда, делая смерть не только ужасным, но и внешне стыдным зрелищем» [17, с. 264]. В «Попутчиках» жизнь представляется как череда взаимных отражений и превращений: события, поступки, лица; кающиеся и исповедующие, актёры и зрители, угнетаемые и мучители, поедаемые и поедатели... Здесь каждый несёт ответственность за воцарившееся зло. Спасение одно — стремиться жить или «хотя бы умереть с раскавыченным сердцем и раскавыченной душой» [17, с. 381]. Таков рецепт Ф.Н. Горенштейна.

«Маленький фруктовый садик» (1987): гоголевская традиция

И.В. Кондаков заметил, что тяга писателя Ф.Н. Горенштейна к отечественной классике, её нравственно-философским, психологическим и эстетическим урокам «не только поразительно велика, но и демонстративна»¹. Несколько работ современных исследователей целиком посвящено рецепции Ф.Н. Горенштейном классического наследия, прежде всего, текстов Ф.М. Достоевского² и А.П. Чехова³. По словам А.В. Успенской, «у Чехова он учился “кристально честной объективности”, умению честно и беспристрастно изучать сложнейшие жизненные коллизии. Отношение Г[оренштейна] к Достоевскому более сложно, <...> но писатель безусловно на него ориентируется – и в проникновении в болезненные душевные тайны своих героев, и в изображении катастрофических изломов действительности»⁴.

В контексте гоголевской традиции произведения Ф.Н. Горенштейна пока не изучались. На то есть причина: сам писатель нечасто вспоминает великого сатирика. Ему чужды «излишества» Н.В. Гоголя: «мармеладная» [23, с. 611] скорбь, преувеличенность образов (даже Ф.М. Достоевского он критикует за «сентиментальщину» и «карикатурное» [20, с. 217] подчёркивание деталей). При этом, как пишет Е.Ю. Зубарева, Ф.Н. Горенштейн бывает «грешен» тем, что отвергает в других, и гиперболизация «в ряде произведений характеризует его собственную художественную манеру»⁵. Не случайно критики пусть редко, но всё-таки сопоставляют художественные образы Ф.Н. Горенштейна с гоголевскими: Чубинца из «Попутчиков»⁶ и Гошу из «Места»⁷ – с Акакием Акакиевичем из «Шинели», топос Киева – с пространством из «Страшной мести»⁸, Бердичев – с Петербургом из «Арабесок»⁹. М.И. Полянская пишет, что Гоголь был писателем, глубоко почитаемым Горенштейном¹⁰.

¹ Кондаков И.В. Горенштейн Ф.Н. // Русские писатели XX в. – М., 2000. – С. 200.

² Чудова О.И. Ф.М. Достоевский в художественном восприятии Ф.Н. Горенштейна. – Пермь, 2010. – 190 с.

³ Зубарева Е.Ю. «В этом мире особенно нужен Чехов» // Вестник Московского университета. – 2011. – № 6. – С. 21–35.

⁴ Успенская А.В. Горенштейн Ф.Н. // Русская литература XX в. – М., 2005. – С. 535.

⁵ Зубарева Е.Ю. «В этом мире особенно нужен Чехов»... – С. 21.

⁶ Никифорович Г.В. Иудео-христианство писателя Фридриха Горенштейна // Знамя. – 2011. – № 9. – С. 173–183.

⁷ Чернова Т. Читая Фридриха Горенштейна // Октябрь. – 2000. – № 11. – С. 146–152.

⁸ Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...». – Нью-Йорк, 2003. – 246 с. – URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/POLYANSKAYA_Mina/_Polyanskaya_M..html.

⁹ Гринберг М. Геспед: пять лет спустя // Слово-Word. – 2007. – № 54. – URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/gri12-pr.html>.

¹⁰ Полянская М.И. Берлинские записки. – СПб, 2011. – С. 273.

В повести «Маленький фруктовый садик» ни имя Н.В. Гоголя, ни его произведения не упоминаются. Зато встречаются фамилии М.А. Шолохова, В.В. Розанова, Шолом-Алейхема. Цитируются фрагменты из «Слова о полку Игореве», поэзии А.С. Пушкина («Евгений Онегин», «Памятник»), М.Ю. Лермонтова («Бородино», «Демон», «Прощай, немытая Россия...»), Ф.И. Тютчева («Есть в осени первоначальной...»), Н.А. Некрасова («Подражание Шиллеру»), Т.Г. Шевченко («Садок вишнёвый коло хаты...»). Среди книг, стоящих на «жидкой полочке» [16, с. 285] одного из персонажей, перечисляются «Как закалялась сталь» Н.А. Островского, «Молодая гвардия» А.А. Фадеева, песни В.И. Лебедева-Кумача и др.

Многочисленны отсылки к А.П. Чехову – в сильных позициях заголовка, эпиграфа из «Вишнёвого сада»; на уровне фабулы: истории злоключений, связанных с больным зубом, лежат в основе чеховских миниатюр «Лошадиная фамилия» («рецепт» откуда использует повествователь «Садика»), «Хирургия», «Ах, зубы!». Е.Ю. Зубарева пишет: «Герои рассказа предстают и как заметно изменившиеся наследники чеховских персонажей, как, например, Иона Киршенбаум, напоминающий о своём тёзке из рассказа Чехова “Тоска”, и как читатели чеховских произведений. Ведь именно с чтением чеховского рассказа “На чужбине” связано желание повествователя объяснить истоки формирования национального самосознания и своей неудовлетворённости жизнью»¹.

Указанные обстоятельства делают аллюзии, цитаты, реминисценции на гоголевское творчество малозаметными. Однако они – сознательные и обусловленные действием «творческой памяти»² – играют в повести Ф.Н. Горенштейна важную роль. Перечислим их.

Первой и едва ли не самой важной чертой, позволяющей провести параллели, является **образ «маленького человека»**. И Горенштейн, и Гоголь в центр повествования помещают служащего, который живёт в одиночестве, занимается «бумажным трудом» и страдает от страха. Уже во втором абзаце «Садика» появляется очень гоголевское описание сотрудников отдела, склонившихся «над расчётами и чертежами» [16, с. 251]. Позднее становится очевидной заурядность их занятия: «...Ничего нового в железной замазке нет, её применяли лет уж сто назад, и в кое-каких конкурирующих с нашим НИИ кругах этот способ считается давно устаревшим» [16, с. 253–254]. Мечты главного героя Вени Апфельбаума столь же неприятны и материальны, как и у его знаменитого предшественника из «Шинели»: «...я надеюсь вскоре “остепениться” и получить увесистую прибавку в тугриках, сиречь в рублях, к жалованью, сиречь к зарплате» [16, с. 253]. Классический мотив ограниченности налицо.

¹ Зубарева Е.Ю. «В этом мире особенно нужен Чехов»... – С. 34.

² Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 339.

Как и Башмачкин, главный герой «Садика» очень неуютно чувствует себя в «учреждениях», с горечью осознаёт свою приниженность: «Принял он меня последним, когда приёмная была уже совершенно пуста и из кабинета вышел посетитель, пришедший гораздо позже меня, под вечер, ибо уже темнело» [16, с. 253]; «...здесь моё положение ещё более бесправное, чем в районной поликлинике. <...> персонал проходит мимо со скучающим, равнодушным лицом» [16, с. 274].

«Маленького человека» преследуют страхи – перед вышестоящими чинами, перед угрозой быть наказанным. Н.В. Гоголь и Ф.Н. Горенштейн раскрывают бытовые, социальные, психологические аспекты фобии героев. Писатель-классик особое внимание уделяет экзистенциальной стороне проблемы, а прозаик XX века выдвигает на первый план политическую составляющую («когда ко мне власть, суровая, холодная, не улыбочивая власть, проявляет малейшее снисхождение, малейшее понимание, малейшую человечность, это меня сразу умиляет до слёз, и я готов ей многое простить» [16, с. 297]).

Веню Апфельбаума пугает многое: «нависающий клюв бормашины» [16, с. 266], вооружённый отвёрткой таксист, пристально глядящий майор КГБ, националистские речи дяди Ионы... Повествователь оправдывает «рабскую психику» физиологической необходимостью [16, с. 308] выживания. Повторяются лексемы, с помощью которых воспроизводится атмосфера страха: «неприятно насторожило» [16, с. 274], «знобит» [16, с. 269], «знобящий холодок» [16, с. 311], «лихорадочно» [16, с. 297], «в... тревожном состоянии» [16, с. 294], «всегда вызывал во мне дрожь» [16, с. 266], «я начинаю труситься» [16, с. 288], «торопливо ухожу» [16, с. 307], «пугал по-прежнему» [16, с. 264], «тревожный, непривычный мир» [16, с. 262], «терзает напряжённые нервы» [16, с. 269], «ужасен» [16, с. 282], «вздрагиваю» [16, с. 296], «вздрагиваю и краснею» [16, с. 300], «начинаю понимать, что такое настоящий страх» [16, с. 288], «стало по-настоящему страшно» [16, с. 296], «щёки... вспыхнули, шея взмокла, сердце... побежало» [16, с. 295], «сердце тревожно стучит, вот-вот кулаком в зубы попадёт» [16, с. 301] и т.п.

Главный герой повести Ф.Н. Горенштейна обнаруживает сходство и с другим гоголевским персонажем – «автором» «Записок сумасшедшего». Веня Апфельбаум признаётся, что под влиянием заболевания всё более бунтует и всё более удаляется от нормы. С начала зубной боли он начинает «вести что-то вроде дневника» [16, с. 277] – совсем как Аксентий Иванович Поприщин свои «записки». И если сначала занесённые в тетрадь мысли «умеренные» [16, с. 277] (некрамольные), то постепенно картина меняется: «записи стали более нервными, я начал хулить общество, власть и всё чаще подумывал о подаче заявления на выезд» [16, с. 277].

В контексте аллюзий на гоголевскую повесть особую значимость приобретают Венины обещания получить «повышение по должности, вплоть до замначальника отдела» [16, с. 316], замечания о нестерпимо светящей луне и мысли о матери («Бедная моя мама...» [16, с. 289]; «Бедная моя мамочка...» [16, с. 314]; «Бедная моя мамочка, сколько ей пришлось из-за меня поволноваться» [16, с. 302]; «Любимая моя мамочка...» [16, с. 314] – ср. с заключительными строчками «Записок сумасшедшего»).

Необходимо отметить другие параллели «Фруктового садика» с Гоголевскими произведениями. Это натуралистические зарисовки, изобилующие **пургаментарными подробностями** («душно, грязновато, бедно» [16, с. 274]; «серые однообразные дома, колдобины, лужи, хрустят под ногами шлаковые отбросы» [16, с. 281]; «густой кисло-сладкий запах младенческих испражнений» [16, с. 283]); **алиментарные образы** («...за домашней вишневой наливкой, необычайно ароматной, потому что Бетя Яковлевна, Сашина мама, каждую косточку в каждой вишенке заменяла кусочком грецкого орешка» [16, с. 256]; «...вскоре мы уже едим румяные тегелех, сваренные в медовом сиропе, едим посыпанный сахарной пудрой флоден, едим лейках, покрытый сахарной глазурью, и пьём наливку...» [16, с. 310]; «...за дружеским ужином с водкой, жареными грибами и рубленой селедочкой» [16, с. 268]).

Особое внимание Ф.Н. Горенштейн уделяет семантике **фамилий персонажей**. «Фруктовым садиком» сотрудники НИИ называют отдел, в котором работают Апфельбаум, Бирнбаум и Киршенбаум (в переводе с немецкого эти слова означают яблоню, грушу и вишню). Бывший сотрудник отдела Вайнтрауб («виноградная лоза» на идише), женившись, берёт фамилию супруги «Борщ». Начальник «садика» – «добрейший» [16, с. 263] Кондратий Тарасович Торба. Случайный знакомый повествователя – Паша Пуповинин. Ближайший сосед и бессменный обидчик дяди Ионы – токарь Хренюк.

Помещённые в начало повести рассуждения Вени Апфельбаума на тему «старушечьего» времени суток, когда «...город, нервный, визжащий, кричащий, к одиннадцати утра перейдя в старушечьи владения, распускается, расплзается» [16, с. 232], своей подробностью, объёмностью и кажущейся немотивированностью («однако я далеко в сторону ушёл от сути» [16, с. 252]) напоминают гоголевские отступления. Эффект упрочен акцентуацией **геронтологических мотивов**, которая традиционно отмечается в гоголевской картине мира.

Как в «Мёртвых душах» сюжет путешествия даёт возможность создать галерею помещиков и чиновников, так в «Садике» он позволяет воспроизвести образы эпизодических – но важных для понимания идеи произведения – героев. В рассказах А.П. Чехова, которые посвящены злоключениям персонажей, терзаемых зубной болью, повествование ограничива-

ется мыслями о визите к дантисту либо его посещением. Веня Апфельбаум «странствует» от одного врача к другому: Марфа Ивановна, Боря Вайнтрауб, Миша Каплан, Савелий Михайлович. «Одиссея» героя осложняется общением с доброхотами, рекомендующими средства спасения, и неприятностями на службе.

Наконец, высказывание Паши Пуповинина «...Я на Камчатке служил, на сырой камчатской земле. Самое сырое место в Союзе. А мне солнца хочется. Я б в Италию поехал. В Италии, говорят, церковей много, резчики по дереву, реставраторы нужны» [16, с. 287] – скорее всего, аллюзия на биографию Н.В. Гоголя.

Повесть Ф.Н. Горенштейна «Маленький фруктовый садик», как и подавляющее большинство других его произведений, ориентирована на русскую классику, что находит отражение во множестве интертекстуальных связей. Драматичность, а порой и противоречивость восприятия действительности, многомерность картины мира роднят писателя-диссидента с Н.В. Гоголем. Сатирический характер изображения действительности, натуралистичность, пристальное внимание к проблеме «маленького человека», дидактичность предопределяют гоголевские интонации в произведении.

«Чок-Чок» (1987): проблема жанровой доминанты

Ф.Н. Горенштейн придавал ключевое значение заголовочному комплексу («титулу»). В «Верёвочной книге» он признавался: «Титул иной раз бывает не менее важен, чем сюжет, проясняя и уточняя идеи. <...> Но сюжет – это событие или цепочка событий, в которых раскрывается характер персон, а титул – это девиз, краткое изречение, выражающее руководящую идею. <...> Титул романа должен быть сходен с притчей»¹. Названия его произведений лаконичны и ёмки, а подзаголовки являются существенным компонентом смыслопостроения (см.: «Контрэволюционер. Научно-фантастический рассказ», «Михель, Где твой брат Каин? Эссе о духах и тенях немецкой истории», «Сто знацит? Кладбищенские размышления», «Как я был шпионом ЦРУ. Венские эпистолии», «Товарищу МАЦА – литературоведу и человеку, а также его потомкам. Памфлет-диссертация с мемуарными этюдами и личными размышлениями» и т.п.).

«Чок-Чоку» Ф.Н. Горенштейн предпослал подзаголовок «философско-эротический роман». М.И. Полянская вспоминает, что произведение

¹ Цит. по: Никифорович Г.В. Последний роман Фридриха Горенштейна // Вопросы литературы. – 2015. – № 2. – С. 327.

было задумано с оглядкой на набоковскую «Лолиту» – как книга, рассчитанная на коммерческий успех. Но «идея его оказалась не столь оглушительной»¹. Писатель соединил два, казалось бы, несовместимых типа романа, предопределив тем самым диссонанс читательских ожиданий.

Экспликация жанровой интенции носит, на наш взгляд, иронический характер. Это подтверждается словами самого Ф.Н. Горенштейна: в созданном десять лет спустя памфлете писатель высмеивает «высоколобых московских умников», «либеральных интеллигентов», рекомендовавших когда-то к прочтению ему, юному провинциалу, труды психолога О. Вайнингера: «Он антисемит, но надо быть объективным: книга имеет большое культурно-общественное значение. Глубокая эротическая философия...» [26].

«Чок-Чок» действительно содержит **устойчивые маркеры эротического романа**. Перечислим их, воспользовавшись классификацией А.Д. Петровой².

I. Театрализация. Проявляется в мотивах переодевания и подглядывания. Готовясь к «взрослому» свиданию с Серёжей, главным героем произведения, юная Бэлочка изменяет свою внешность, и тот поначалу принимает возлюбленную за её мать: «Бэлочка улыбалась густо накрашенным большим ртом, глаза её были подведены, лицо припудрено и в ушах блистали камушки. <...> На ней были туфли Мери Яковлевны, несколько ей великоватые, но делающие её выше ростом» [28, с. 110, 112].

Уединившись за огородами, Серёжа случайно становится свидетелем интимной сцены, застав своего взрослого приятеля Кашонка с женой лётчика, «героя Союза». Через несколько лет Сергей, забравшись на дерево, уже намеренно подсматривает за библиотекаршей, надеясь увидеть её встречу с приехавшим мужем: «Он сознавал, что делает глупость или пакость, что его положение будет ужасным, если его заметят, но ясно сознавая всё это, он тем не менее продолжал пристально вглядываться в окна Валентины Степановны» [28, с. 181]. И наконец, в последней части романа главный герой следит за понравившейся ему балериной Каролиной: «...Окна на втором этаже дома, где располагалось училище, были распахнуты, мелькали мужские и женские молодые лица, обнажённые руки, обнажённые плечи, всё это в тесном телесном контакте под ритмичную фортепианную музыку» [28, с. 221].

Театрализации действия способствует также особое дробление текста на реплики. Ф.Н. Горенштейн получил кинообразование, был замечательным сценаристом. Мастерством построения диалогов и мизансцен отличаются и прозаические произведения писателя, в частности, «Чок-Чок».

¹ Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...». – Нью-Йорк, 2003. – 246 с. – URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/POLYANSKAYA_Mina/_Polyanskaya_M..html.

² Петрова А.Д. Французский эротический роман: некоторые особенности жанра // Иностранная литература. – 2012. – № 7. – С. 257–266.

Зачастую, благодаря описанию интонации, слова персонажей напоминают сценические реплики: «задыхаясь, она повторяла шёпотом» [28, с. 111], «волнующе, загадочно, то ли тревожно, то ли радостно повторила она» [28, с. 112] и т.п.

II. Изображение девиантных сексуальных действий. В романе «Чок-Чок» неоднократно поднимается тема извращений. Главный герой рассуждает о системе Крафта-Эбинга (автора одного из первых научных трудов о половых отклонениях), об относительности грани, отделяющей парафилии от принятых в обществе норм, о собственных фобиях и пристрастиях.

Примечательно, что упомянутые в начале романа фрагменты произведений для детей под взглядом психоаналитика легко приобретают эротический подтекст («Жизнь и приключения лесной белочки Чок-Чок», «Мужик и огурцы» и др.). Как и повтор однокоренных слов при описании детского праздника: «Утомлённые и возбуждённые пением, дети собрались у стола...» [28, с. 24], «чтоб передохнуть после возбуждающих игр и песен...» [28, с. 25], «...весёлые возбуждённые дети стали расходиться по домам» [28, с. 33].

III. Наличие архетипического образа искусительницы. Отношения главного героя романа с представительницами слабой половины человечества строятся по одинаковому сценарию: инициатива в знакомстве и развитии отношений принадлежит женщинам. Так он получает первый поцелуй: «...Бэлочка..., зачем-то оглянувшись, сказала тихо: “Пойдём, я тебе что-то покажу... Пойдём”, – и поманила пальчиком Серёжу, вслед за собой в коридор» [28, с. 29]. В 15 лет подросток терпит неудачу во время «взрослого» свидания со своей предприимчивой возлюбленной, организованного по её решению («...Мы должны стать... как муж и жена!» [28, с. 92]; «Бэлочка поманила его дальше и привела в спальню Мери Яковлевны» [28, с. 111]). Затем героя соблазняет приехавшая к тётке на отдых жена «летуна» («Серёжа шагнул к Кире, она подняла руку к лилии и вдруг вместо лилии цепко схватила Серёжу за запястье, рывком потянула к себе» [28, с. 148]).

Во время службы на границе молодому лейтенанту благоволит гарнизонная красавица («“Мне пора”, – сказал он, сделав попытку подняться. Однако Валентина Степановна держала его цепко» [28, с. 191]). Пытается прельстить героя сорокалетняя Дильром Шовкатовна («...глаза её в упор, вопросительно, зовуще посмотрели Серёже в лицо» [28, с. 185]). И наконец, чешка Каролина при знакомстве первая протягивает руку, позднее «оглушает» внезапным поцелуем в губы, а потом ошарашивает ночным приездом («то, что исходило от Каролины и поработало Серёжу...» [28, с. 257], «во всём Серёжа с блаженной радостью подчинился Каролине» [28, с. 258]).

События «Чок-Чока» рисуются преимущественно глазами главного героя. Подчёркивается сильное, ярко выраженное чувственное начало женщин, часто – порочность. Б.А. Ланин указывает на «одну из характер-

ных черт прозы Горенштейна <...> противопоставление мужских и женских образов»¹. Е.С. Твердислова доказывает, что жизнь женщин в интерпретации Ф.Н. Горенштейна, «при всей греховности и кажущейся оторванности от истинного Господа, шире, чище и через свою инстинктивную, но дарующую любовь мужчине, эту плотскую тягу к противоположному полу, на самом деле оказывается ближе к Богу»².

Такой ракурс не имеет никакого отношения к эротическому жанру, отдельные признаки которого отмечены нами выше. Эротика в искусстве «служит воплощением одухотворённости сексуальных отношений людей»³, представляет инстинкт продолжения рода в облагороженной форме, в то время как в романе «Чок-Чок» часть описаний носит остранный, антиэстетический характер. И самое главное: воспроизведённые в романе сексуальные сцены не являются самоцелью. Наследие писателя слишком далеко от так называемой «досуговой зоны» литературы, вводимые в текст подробности, весьма откровенные, всегда несут в себе подтекст, иной план.

В.И. Новиков пишет: «Любовная сюжетика в русской литературе уже более полутора веков строится под властным влиянием мифологемы, впервые явленной в “Евгении Онегине”»: вопрос о чувствах героя и героини друг к другу неминуемо приобретает философское, символическое измерение и перерастает в вопрос о принципиальной возможности гармонии в этом мире. <...> Во внетекстовой реальности отношения двух отдельно взятых людей, женщины и мужчины, ничего подобного не означают!»⁴. «Эротическое» произведение Ф.Н. Горенштейна продолжает классическую традицию русского любовного мифа. Символично, что характер цитат из наследия А.С. Пушкина, прошивающих все шесть глав «Чок-Чока», преобразуется: игривые интонации, главенствующие в начале, («Играй, прелестное дитя...»), «Как широко...», «Анне Н. Вульф», «Вишня») сменяются возвышенными («Цель нашей жизни»), затем элегическими («Месяц»): «То была пушкинская печаль, пушкинские вопросы» [28, с. 250].

Не всё очевидно и с авторской номинацией **«философский роман»**. В произведении отсутствует внеэстетический публицистический ряд, нет обладающих повышенным интеллектуальным содержанием вставок, нет героев-идеологов.

Упоминания о философии появляются только в последней трети произведения. Проходя службу на границе, изнывающий от скуки выпускник военно-медицинского училища обнаруживает в библиотеке старый

¹ Ланин Б.А. Фридрих Горенштейн // Ланин Б.А. Проза русской эмиграции. – М., 2018. – С. 76.

² Твердислова Е.С. Споры о Горенштейне // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – 1992. – № 5–6. – С. 75.

³ Полный справочник сексопатолога. – М., 2006. – С. 346.

⁴ Новиков В.И. Роман с языком. – М., 2001. – С. 180.

фонд, «каким-то образом, быть может, по недосмотру осевший» [28, с. 178] в дальнем гарнизоне. Он открывает для себя «Натурфилософию» А. Шопенгауэра, «Болезни воли» Т.А. Рибо, «Психологию» У. Джемса. Последняя книга оказывается особенно привлекательной для потомственного врача. «Телесность чувств, первичность тела – вот что вычитал Серёжа у Уильяма Джемса, американского психолога, физиолога, медика и философа, работами своими показавшего отсутствие чётких граней меж этими науками. Человеческие чувства, душевная жизнь не могут быть подвергнуты материалистическому дроблению, но не могут быть и уведены в загробный мир спиритизма и метафизики. Физиологичность эмоций – так Джемс ещё в прошлом веке объяснял происходящее ныне с Серёжей» [28, с. 179].

Главный герой романа – «философско-эротического» романа – солидарен с утверждением У. Джемса о «бессилии человека перед собственной физиологической эмоцией, награждающей телесным наслаждением» [28, с. 183]. Но знаменитый представитель прагматизма видит спасение от несовершенства homo sapiens в религии, а молодой приверженец его учения до поры не интересуется вопросами веры. Возможно, поэтому выбранный путь неминуемо ведёт его к самоуничтожению – в переносном и прямом смысле. Серёжа умирает через много лет от нефрита, следствия давней попытки покончить с собой. Перед смертью, испытывая сильные физические боли, он делается «лихорадочно религиозен», сочиняет «религиозно-философские трактаты и стихи духовного содержания» [28, с. 284].

По мнению В.В. Агеносова, жанрообразующей особенностью философского романа является художественное **изображение субстанциальной идеи на всех уровнях произведения**¹. В «Чок-Чоке» такой субстанциальной идеей становится учение о психических обертонах. «Состояние сознания постоянно меняется, подобно потоку, никогда не повторяющему прошлое, но несущему в себе то, что минуло и окружает нынешнюю душевную жизнь кольцами прошлых отношений. Эти прошлые отношения переживаются в качестве дополнительных состояний, придающих некую особую окраску основному нынешнему переживанию. Эти кольца прошлых переживаний, опоясывающих нынешнее, и есть, по Джемсу, психические обертона» [28, с. 184]. Серёжа трансплонирует данную мысль из философского трактата на свою жизнь и приходит к выводу, что прошлое неизменно фокусируется в его сознании, всё происходящее фатально повторяет свершившееся, «делает время неподвижным, а чувства однообразными» [28, с. 221].

Резонанс наблюдается уже на звуковом уровне текста. Для своей дочери Бэлочки педагог Мери Яковлевна придумывает кличку Чок-Чок, заимствованную «из приятной поучительной сказки» [28, с. 18] о белочке. Лю-

¹ Агеносов В.В. Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология. – М., 1988. – С. 9.

бимой песней Серёжи становится «Бэлочка»¹. Через многие годы на аллее они с приятелем видят лесного зверька: «...“Чок-Чок”, неожиданно прозвучавшее из Алёшиных уст, было точно подслушанная им детская стыдная тайна, давно и тщательно скрываемаемая Серёжей, даже от самого себя скрываемаемая. “Вот он, Джемс, – подумал Серёжа, – психические обертона прошлого, которое кольцами окружает нынешние чувства”» [28, с. 219].

Бэлочка – белочка – Чок-Чок – белая.

В эпизоде на катке героиня показывается «в рыжей беличьей шубке и белой пуховой шапочке» [28, с. 38]. **Цветобозначение** «белый» одно из самых частотных в тексте. На первой странице романа помещено следующее описание: «...Вошла Бэлочка в сверкающем, усыпанном блёстками как снежинками, коротеньком белом платьице и в таких же сверкающих белых башмачках. На голове у Бэлочки была белая сверкающая корона, а в руках плетёная корзинка, обтянутая куском усыпанного блёстками белого шёлка» [28, с. 7–8]. Прочитанный фрагмент демонстрирует виртуозное использование Ф.Н. Горенштейном звуковых повторов, параллелизма, рефрена. Применяв выражение известного критика, можно назвать это «звукописью, переходящей в живопись языка»².

Действие в двух первых главах произведения, до «грехопадения» главного героя, происходит зимой, на фоне снежных пейзажей. После «грехопадения», жарким летом, Серёжа грубо вырывает из рук Киры лилию, «разрывает, растерзывает, разбрасывает» цветок [28, с. 157]. Очевидно, что в приведённых примерах белизна олицетворяет чистоту, невинность. Однако этот цвет есть в описании почти всех женщин романа. На повзрослевшей Бэлочке, приготовившейся стать «женой» Серёжи, белая юбка. У Мери Яковлевны белое тело. У Киры белые туфли и сумка. На Сильве белые трусы и бюстгальтер. В Каролине «много белого – в одежде, в глазах, в лице, в волосах» [28, с. 208]. И даже у незнакомой москвички «уродливые белые босоножки» [28, с. 226]. Цветобозначение меняет оценочный знак на противоположный – символизируя лживость, лицемерие как поведенческую норму персонажей. Налицо контраст между внешностью и внутренней сущностью героинь.

Сходную функцию выполняет **мотив блеска**. Он главенствует в описании предновогоднего детского праздника: сверкают игрушки на ёлке, большое хрустальное блюдо, наряд Бэлочки. Исходит сияние от прогуливающейся семейной пары Харохориных: она поблескивает большой лаки-

¹ Любопытно в этом контексте замечание современного музыковеда: «...Фонограмма этой песни сомнений не оставляет: ясно слышится обращение певца к девушке, но не по имени: “белочка”, а не Бэлочка или Беллочка. Пётр Лещенко имел в виду не уменьшительную форму от Бэлла или Белла, а именно ласковое название “белочка”» [Дискография // «Всё, что было...». – 2011. – URL: <http://petrleschenko.ucoz.ru/publ/bellochka/1-1-0-170>].

² Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. – М.–Л., 1934. – С. 9.

рованной сумкой, а он – маленькой золотой звездой Героя Советского Союза. Особенно часто в «Чок-Чоке» упоминаются драгоценности: перстень Мери Яковлевны, серёжки Бэлочки (в *тот самый* день) и Каролины, кулон Киры («Синий камушек на её груди таинственно поблёскивал, точно намекнул на что-то» [28, с. 134]). Детали, связанные с призрачным, обманчивым блеском, актуализируют тему иллюзорности материальных ценностей и телесных наслаждений. Для главного героя блеск оказывается ещё одним психическим обертоном прошлого.

Сравниться с белизной и блеском по частоте упоминаний в «Чок-Чоке» может только красный цвет, а также связанные с ним **образы крови и мяса**. В день знакомства Бэлочки и Серёжи на голове девочки красная лента, а у её матери – заколка, украшенная гранатами. Несколько раз упоминается ярко-красный рот Мери Яковлевны и единожды – буро-красный коврик рядом с кроватью её дочери. У Киры красный педикюр, у Афоньки – красные плавки. В описании подсмотренной Серёжей интимной сцены также главенствует красный цвет. «...Красные напряжённые губы» [28, с. 198] у Маши и её куклы Машеньки, глиняной головой Машеньки девочка ударяет в зубы любовника своей матери. На Каролине «тёмно-красное шёлковое платье» и такие же туфли; «Красный – по-чешски красивый» [28, с. 245], – объясняет она. «Хорионэпителиома – злокачественная опухоль тёмно-красного цвета. Значит, и красный цвет не всегда счастливый» [28, с. 246], – возражает Серёжа.

Отец главного героя – известный в городе гинеколог, сын идёт по его стопам. Тема любви, страсти перемежается в «Чок-Чоке» с темой боли, физического страдания. Сначала мотив крови звучит в одном из эпиграфов:

Увы! напрасно деве гордой
Я предлагал свою любовь!
Ни наша жизнь, ни наша кровь
Её души не тронет твёрдой [28, с. 6].

Рефреном романа становится стихотворение «Вишня» («Румяной зарёю / Покрылся восток...»). Оно повествует о встрече пастуха с пастушкой, содержит перифраз:

И вишню¹ румяну
В соку раздавил,
И соком багряным
Траву окропил [28, с. 70].

Этот романтический мотив приобретает в произведении сугубо натуралистическое звучание в цитатах из специальной литературы, штудированной медиками, в лекциях по гинекологическим заболеваниям, в разговорах однокурсников и повседневных реалиях акушеров.

¹ За два дня до последней – решающей – встречи с Бэлочкой Серёжа ест вишню. В целом, гастрономических деталей в «Чок-Чоке» не так уж много.

Во время «взрослого» свидания с Серёжей Бэлочка с волнением ждёт появления крови; она начинает течь – из носа подростка, от волнения. Когда на следующий день Иван Владимирович объясняет сыну строение артериального клапана, тот думает о самоубийстве: «Кровь, <...> кровь... Самопал можно взять у Афоньки...» [28, с. 120].

«Перед тем, как умереть агнецом-непорочником и воскреснуть козлицем» [28, с. 153], главный герой повреждает ногу. «“Кровь”, – тревожно подумал Серёжа, продолжая, однако, пробираться к лилиям и каждым своим шагом вызывая со дна потоки грязи и крови”» [28, с. 144]. Кровь, смешанная с вязким осадком, знак телесного наслаждения и чувства отвращения, которые подросток испытает чуть позже.

После Машенькиного удара куклой Серёжа сплёвывает кровь в ладонь, а затем спрыгивает с третьего этажа и ломает ногу. Прочитав Каролину отповедь, он бьёт себя кулаком по голове, после чего открывается кровотечение из носа – как когда-то, во время неудачного свидания в доме Бэлочки. И наконец, попытка отравления йодом заканчивается кровавой рвотой. Кровь в «Чок-Чоке» ассоциируется с откровением, жертвоприношением, мученичеством.

«**Кольца переживаний**» воспроизводятся Ф.Н. Горенштейном и на уровне пространственно-временных категорий. Так, девятилетний Серёжа на дне рождения Бэлочки узнаёт, что понравившаяся ему девочка уединяется со своим ровесником в коридоре за вешалкой. Минут через пятнадцать «в знакомом уже Серёже тёмном коридоре, у знакомой, пухлой от одежды вешалки» [28, с. 27] с Бэлочкой оказывается он сам, а кто-то (тот самый Алик) останавливается и поворачивает голову к вешалке, «как это делал недавно Серёжа» [28, с. 32]. Через шесть лет «в углублении за вешалкой, там, где когда-то, давным-давно, в детстве, Бэлочка и Серёжа впервые поцеловались» [28, с. 74], героиня находит «неприличную» брошюрку. Вскоре тем же путём, «мимо вешалки, где когда-то, много лет назад, впервые поцеловались» [28, с. 111], она ведёт подростка в спальню. Кольцо замыкается.

Герои романа попадают в сходные ситуации и произносят похожие реплики. Читая нотацию сыну, Иван Владимирович узнаёт смешную (для гинеколога) фамилию его приятеля, после чего вынужден срочно удалиться из комнаты: «“Посиди здесь”, – сказал он глухо и быстро вышел, точно по срочной нужде, закрыв за собой дверь кабинета. Но даже сквозь закрытую дверь, сквозь шум воды из туалета, доносились звуки раскатистого, неудержимого отцовского хохота» [28, с. 19]. Похожим образом поступает мать Бэлочки, когда находит у дочери запрещённую брошюрку: «Повернувшись, Мери Яковлевна ушла в ванную и заперлась там. <...> ...Сквозь шум воды [дочь] стала различать звуки, свидетельствующие, что Мери Яковлевна не топится, а просто моется. Брошюрку, конфискованную

у Бэлочки, она, кстати, забрала с собой, и Бэлочке показалось, что мама в ванной сама рассматривает те самые картинки» [28, с. 80].

«Тяжело всё-таки воспитывать без матери» [28, с. 58], – думает Иван Владимирович. «Трудно, трудно воспитывать дочь без мужчины, без отца...» [28, с. 72], – вторит ему Мери Яковлевна. Проблема отцов и детей многократно поднимается в произведении Ф.Н. Горенштейна, её иллюстрируют разные персонажи. Симптоматично, что главный герой, страдающий от непонимания взрослых, в конце романа превращается в жестокого отца, «позволяющего себе дикие выходки» [28, с. 286]. Кольцо вновь замыкается.

По признанию Серёжи, настоящее чувство он испытывал дважды: к Бэлочке и к Каролине. «Неудачная любовь подобна ностальгии... В тоске по прошлому, которое никогда не исчезало, а постоянно окружало настоящее кольцами. И вот теперь эти кольца начали давить невыносимо» [28, с. 250]. Закономерно, что больше всего параллелей можно провести между этими двумя историями: поплёскивающие в ушах девушек «камушки», внезапность первого поцелуя, игра в гляделки, число «три» (количество книжек на дне рождения Бэлочки, дней ожидания рокового свидания с ней, прыщиков на шее Каролины), попытки самоубийства (бутылка чернил в первом случае и бутылка йодной настойки во втором)...

На сюжетном уровне психические обертон Джемса оборачиваются законом бумеранга. Жизнь Серёжи ломается в результате безответной любви к женщине, которую не интересуют мужчины. Приятель Алёша объясняет эту половую инверсию травматическим расстройством: подобный невроз пережила в юном, почти детском возрасте его сестра – в результате неумелых покушений одноклассника на её невинность.

Структура романа Ф.Н. Горенштейна напоминает **расходящуюся спираль**. Дублируются звуковые сочетания, лексемы, детали, образы, мотивы, фабульные схемы. Объекты внешнего мира словно попадают в джемсовский водоворот. Повтор порождает упорядоченность, системность характерна для любого художественного текста¹, но в «Чок-Чоке» этот приём обретает концептуальное значение, моделирует вечные ситуации жизни. Психологические обертон У. Джемса становятся для писателя исходной философемой. Двойное слово в заглавии произведения тому наглядное подтверждение.

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.

«Последнее лето на Волге» (1988): структурная организация текста

В повести Ф.Н. Горенштейна «Последнее лето на Волге» ослаблена событийная линия. Основное действие начинается после полудня и завершается вечером. Рассказчик¹ подъезжает к незнакомому городку, чтобы пересест с небольшого пароходика на современное судно и двигаться дальше вниз по реке. Из-за непогоды приход плавучего отеля задерживается, мужчина от скуки слоняется по окрестностям. Он теряет дорогу, обедает в «Блинной», едет в автобусе, высаживается, увидев пристань, наблюдает за игрой детей, делает попытку защитить нищенку, потом беседует с ней – и по её совету уезжает на катере к другой пристани, более удобной для швартовки. Путевые впечатления становятся поводом для размышлений, переживаний и рассуждений.

Особый характер развития действия диктует отбор средств художественной выразительности, их тонкую нюансировку. Структурирующим принципом в «Последнем лете...» является, на наш взгляд, антитеза.

По своей природе лирическая повесть ориентирована **на совмещение противоположных интенций**: многоплановость отображения внешнего мира, характерная для эпоса, сочетается в этом жанровом образовании с эмоциональностью лирики, сосредоточенной на переживаниях героя. Отсюда вариативное развитие тем, подчинение логики повествования субъективным ассоциациям нарратора, синкретичность пространственно-временной организации и т.п. Добавим к этому острый интерес Ф.Н. Горенштейна к социально-историческим коллизиям, национальному вопросу, обусловивший сплав художественного и публицистического начал в произведении; наличие особо выделенного теоретико-философского компонента. Включение в повесть разных «жанровых языков» определяет гибкость формы и многоаспектность содержания.

Основанием для пристального взглядывания лирического героя в окружающее становится теория А. Шопенгауэра о «вещи в себе»; путешественник берёт в поездку томик сочинений немецкого философа. «Оказалось, невозможно понять даже волжский пейзаж, не говоря уже о волжских впечатлениях, без учения Шопенгауэра о созерцании <...> как о совершенном акте познания. “Спокойное лицезрение непосредственно предстоящего предмета... теряется в этом предмете... Предмет как бы остаётся один, без того, кто его воспринимает, и даже нельзя отделить созерцающего от созерцаемого”. В этом учении Шопенгауэра я бы только

¹ Повествование ведётся от первого лица, речевой субъект близок к писателю, но не отождествляется с ним напрямую (читатель так и не узнаёт его настоящего имени). Носитель речи открыто организует своей личностью текст, поэтому может называться рассказчиком; он же – главный герой произведения.

слово “спокойное” подменил словом “отрешённое”, когда от печали тяжелеет сердце» [22, с. 6].

Согласно концепции немецкого мыслителя, мир как представление, мир объективный, имеет два неподвижных полюса: с одной стороны – познающий субъект сам по себе, помимо форм своего познания, с другой – «грубая материя без форм и качеств»¹. Утверждается перманентная связь этих полюсов: «одно существует только для другого, оба стоят и падают вместе, одно служит лишь рефлексом другого и даже, собственно говоря, представляют они собою одно и то же, но только рассматриваемое с двух противоположных сторон...»². Эта идея **нераздельности-неслиянности** принципиально важна не только для определения способа организации анализируемого нами художественного текста, но и для осмысления проблем, поднимаемых Ф.Н. Горенштейном в повести.

Философское обоснование позиции лирического героя, с которой созерцаются картины, подкрепляется психологической мотивировкой его «эпистемологического» дуализма. Вспоминается последнее – десятое – путешествие по Волге, время, когда было принято решение навсегда уехать в эмиграцию. «В прощальном взгляде всегда горечь, всегда тоска умирания, представление о том, как окружающий тебя мир будет жить без тебя, и вдруг наступает радостно-тоскливое языческое чувство потери себя...» [22, с. 6].

«Эвристический настрой» рассказчика обуславливает многообразие параллелей. Провинцию он сравнивает со столицей (в которой жил в последние годы), город мечты Чимололе, увиденный во сне, – с сытым Берлином (местом нынешнего пребывания). По этой же причине в повесть вводятся ретроспективные фрагменты: в попытке постигнуть тайны характера тогда ещё своих сограждан и судьбу страны рассказчик соотносит времена существования восточнославянских племён с эпохой империи, Библию с «Капиталом» Маркса, начало Ливонской войны со сталинским 1937-м и т.д. По его мнению, объективно оценить ситуацию способен только тот, кто находится извне: «орлиный взгляд сверху, внешний взгляд Шопенгауэра или Шекспира, а то и скромный взгляд со стороны таких пасынков России, как я, когда прощальное созерцание подобно умиранию и когда видишь всё вокруг в последний раз» [22, с. 21].

С риторической фигуры, близкой к акротезе (контрастивному отрицанию), начинается повесть: в эпиграфе, отрывке из некрасовского «Размышления у парадного подъезда», радостная картина весеннего паводка соотносится с образом «великой скорби народной»: полая вода, с одной стороны, людские слёзы – с другой. Контрастна первая картина в самом произведении: «Плывёшь мимо волжских берегов – правого, нагорного,

¹ Шопенгауэр А. Собрание сочинений. – М., 2001. – Т. 2. – С. 14.

² Там же. – С. 15.

торжественно-высокого, о который с силой бьются волны, и левого, обиденного, лугового, затопляемого в половодье» [22, с. 7].

Далее рассказчик сравнивает уже не два берега, а исток с устьем: «Я люблю верхнюю, болотисто-лесистую, сырую, озёрную, русскую Волгу больше низовой, азиатской, с песчано-глинистой степью по берегам и с пряным запахом близкой пустыни. Да и сама-то Волга в верховьях имеет вид длинного, мелкого, извилистого озера <...>. На низовой Волге, где река по-морскому широка. <...> Доимперская Русь кое-где ещё теснится в верховьях среди болотцев со своими худыми костлявыми отечественными щуками, окунями, ёршиками. А белуга, осётр, стерлядь – это уже имперский товар, колониальный, ныне главным образом валютный» [22, с. 7]. Значения 'болотистый' – 'песчаный', 'сырой' – 'пряный', 'костлявый' – 'бескостный', 'доимперский' – 'великодержавный' включены в аллюзию, развёрнутое сопоставление двух характеристик предмета, они подчёркивают несхожее в том, что предварительно определено как сходное¹.

В день, когда происходят события «Последнего лета...», погода неустойчивая; соответственно, описания природы динамичны. См.: «Пока плыли озёрами, дождь утих, посветлел волжский мир и начал рассказывать о себе весело, словно под балалаечку <...>. Но затем всё потускнело, потухло, опять заунывно, однообразно забубнил дождь, и окружающий волжский мир стал серьёзно-угрюм, агрессивно-обидчив...» [22, с. 8]. «...Дождь к тому времени кончился, и даже ненадолго стало появляться солнце» [22, с. 11]. «...В который раз начинался дождь, шумела от ветра мокрая листва» [22, с. 19]. «...Волжского вида, повеселевшего от пробившегося наконец сквозь тучи солнца...» [22, с. 29]. «Чайки с визгливой мольбой носились над белыми пенистыми волнами, вот-вот опять должен был начаться дождь» [22, с. 50]. Чередование картин делает не богатое на события повествование подвижнее.

Описания у Ф.Н. Горенштейна включают много глаголов движения, содержащих в смысловой структуре компонент активности. Смена погоды соотносится с изменением настроения лирического героя: природа либо непосредственно воздействует на эмоции, либо отражает внутренние переживания. Иногда своей тональностью пейзажи предваряют бытовые сцены с соответствующим колоритом (перед посещением «Блинной», например).

Антитетическая организация обнаруживает себя и на уровне отдельных фраз. Матросы готовят сходни, перекликаясь с мужчиной на дебаркадере «то весело, то сердито» [22, с. 9]. Стоя перед «Блинной», повествователь размышляет: «Надо было либо уйти, либо войти» [22, с. 19] (здесь представлена грамматическая антитеза). О встреченной нищенке отзывается: «...Та, которую я хотел защитить, меня защитила» [22, с. 37].

¹ Энциклопедический словарь-справочник. – М., 2011. – С. 21.

О пережитом сообщает: «...Я буду помнить этот волжский мутно-молочный день, и эту волжскую чёрную ночь» [22, с. 55]. Рассуждая о сложности человеческой природы, констатирует: «После света нужна тьма, после тьмы – свет» [22, с. 29]. А потом приходит к выводу, что «дети – бальзам, врачующий душевные раны. С одной стороны, врачующие, но с другой стороны, растрavляющие» [22, с. 31].

Процитированные высказывания состоят из двух симметрично построенных словосочетаний (предложений)¹, «в каждом из которых имеется ряд компонентов, вступающих в антонимичные отношения»². В.Н. Цоллер относит склонность к критическому осмыслению действительности, основанному на полном противопоставлении различных сторон одного и того же феномена, к одному из типичных свойств человеческого мышления³. У Ф.Н. Горенштейна эта склонность проявляет себя особенно ярко.

Сходную функцию выполняют **сочетания несочетаемых деталей** в портретах, бытовых зарисовках и проч. Примеры: визави рассказчика в питейном заведении – человек с маленьким лицом и руками «не просто большими, а огромными» [22, с. 22]; потрясшие столичного жителя непревзойдённым вкусом «русские ароматные блинчики на грязной вонючей скатёрке» [22, с. 21]; трофеи сошедшей с парохода незнакомки («четыре бутылки шампанского, три отдающих в синеву булыжника мороженных куриц, два батона варёно-копчёной колбасы, килограммов пять апельсин» [22, с. 10]) и ещё более нелепые в своей кажущейся несовместимости вещи путешественника, выпавшие из чемодана («кеды, зубная щётка, порошок от клопов <...> и томик сонетов Шекспира» [22, с. 49]). Все эти частности не только передают причудливость существования страдающих от бытовых неурядиц советских граждан – действие происходит в 1980-е годы, – но и указывают на парадоксальность жизни в целом, на «кентавризм» человеческого сознания.

По словам Т.А. Черновой, Ф.Н. Горенштейн обладает «удивительным мастерством очень сильной, точной и ёмкой детали»⁴. «Случайно услышанные» лирическим героем истории об убийстве отца на свадьбе или о запрете сажать вишнёвые деревья на кладбище несут глубокий смысл, наряду с другими «мелочами» создавая панораму алогичной действительности. Ряд сценок называет символичными сам нарратор: «В этих чудесных блинчиках на

¹ Об этом см. подробнее в нашей статье: Завьялова Е.Е. Структурная организация повести Ф.Н. Горенштейна «Последнее лето на Волге» // Вестник Московского городского педагогического университета. – 2017. – № 2. – С. 55–42.

² Энциклопедический словарь-справочник. – М., 2011. – С. 48.

³ Цоллер В.Н. Эмоционально-оценочная энантиосемия в русском языке // Филологические науки. – 1998. – № 4 – С. 78.

⁴ Чернова Т. Читая Фридриха Горенштейна: заметки провинциального читателя // Октябрь. – 2000. – № 11. – С. 146.

грязных скатертях была какая-то достоевщина, какой-то гоголевский шарж, какая-то тютчевская невозможность понять Россию умом» [22, с. 20]; «Кровь из разбитого носа прямо в сосуд потекла, в стакан с водкой. От такого символа ещё сильнее тошнит» [22, с. 24]; «Вот он, итоговый символ всего мной виденного и прочувствованного» [22, с. 46].

Следует особо отметить **пространственные оппозиции** «верх – низ» и «снаружи – внутри», играющие в повести концептуальную роль. По приезде рассказчик вынужден совершить тяжёлый подъём, чтобы добраться с пристани до зала ожидания. Герой следует «по крутой деревянной лестнице с шаткими перилами, проложенной вдоль гранитного обрывистого берега» [22, с. 9], «перенапрягая сердце» [22, с. 9]. Его перегоняют все остальные пассажиры, «даже сгорбленный древний старичок с кошёлкой и клюкой» [22, с. 9]. Так уже в начале повести даёт о себе знать мотив отчуждённости персонажа от окружающих его людей.

Жителей городка отличают общие черты: «...Открытые части тела здесь у многих красные – руки, лица, затылки. Это от ветра и водки» [22, с. 14]. Путешественник воспринимается как посторонний. Это отчётливо проявляется в сцене возле бани. Заплутавший герой видит старушку; узнать дорогу не удаётся: пенсионерка, взглянув на незнакомца «испуганно-враждебно», как «на чужака» [22, с. 13], семенит прочь. Не слышат (или не хотят слышать) его вопросов и другие прохожие.

Небольшая площадь между «грязными кабаками» [22, с. 20] – выразительный символ ограниченности горожан – интеллектуальной, душевной, физической. Здесь рассказчик раздумывает: в «Пончиковую» ему зайти или в «Блинную». Первая «стекляшка» выглядит слишком непривлекательной, во вторую он не может попасть. Сквозь окна видны люди с одинаковым выражением лиц, охваченных «радостным забвением, <...> блаженной задумчивостью» [22, с. 17]. Снова топологическая оппозиция: он на лестнице внизу – остальные наверху, он на улице снаружи – остальные внутри...¹

Главный герой определяет своё фатальное отличие от окружающих как «непрофессионализм»: «ведь жить в современной России – это профессия» [22, с. 10]. Умение «приживаться» на земле, своей или чужой, он считает особенностью, присущей далеко не всем: «нечем ухватиться, корня нет» [22, с.: 13]. Наконец рассказчику удаётся проникнуть в помещение. Он обедает, запивая еду водкой; «приобщение к обществу» [22, с. 22] помогает обрести подобие равновесия. Хотя путешественник остаётся «необычным, непривычным чужаком» [22, с. 25], не может избавиться от неловкости и брезгливости («Это трагическое чувство отверженного – быть и

¹ Подробнее об этом см. в нашей статье: Завьялова Е.Е. Принцип антитезы в повести Ф.Н. Горенштейна «Последнее лето на Волге» // Вестник Московского университета. – 2016. – № 6. – С. 155–163.

в мире и вне мира» [22, с. 22]). Позднее появляется женщина-попрошайка, и делается понятно, что подлинным изгоем в «Блинной» является не он, а нищенка.

Персонажи «Последнего лета...» выстроены в ряд **двойников-антиподов**. Путешественник сравнивает себя с встречными. Взбираясь по лестнице, он наблюдает за идущей «свободным широким шагом» [22, с. 9] спутницей с неподъёмной поклажей. «Колхозница, точно двужилная, бодро, привычно поднималась..., а я всё более от неё отставал...» [22, с. 10]. В общепитовском заведении главный герой видит перед собой мужчину, который так же, как он, ест блинчики и пьёт водку; не обременённый интеллектом грозный «богатырь» являет собой полную противоположность рафинированному интеллигенту со «слабыми коленями» [22, с. 36]. Ещё один антипод рассказчика – подросток Серёжа, «бесчувственно-жестокий» [22, с. 33] хулиган; его враждебность по отношению к чужаку «в модном столичном плаще» не ограничивается антисемитским ругательством; едва удаётся избежать столкновения с «уличным ножом» [22, с. 37].

От малолетнего хулигана путешественника спасает та самая нищенка из «Блинной». Их разговор можно назвать лирической кульминацией повести. Люба – так зовут попрошайку – приглашает рассказчика к себе в «жилище», устроенное внизу, на дебаркадере (вновь актуализируется оппозиция «верх – низ», **мотив маргинальности** звучит здесь наиболее отчётливо). Выясняется, что «нищая русалка» [22, с. 40] (обратим внимание на катахрезу) вынуждена собирать пустые бутылки, чтобы накопить денег на обратную дорогу, вернуться в деревню к мужу. Главный герой узнаёт историю Любы, 15 лет отбывавшей наказание за непреднамеренное убийство, и понимает, что женщина совсем не так проста, как кажется. Её спокойное, полное достоинства поведение внушает уважение. Контраст между убогой обстановкой и исходящим от собеседницы внутренним светом разителен. Путешественник не в силах преодолеть возникшую «нелепую душевную близость» [22, с. 40].

Наблюдая, как грязная попрошайка жуёт недоеденные кем-то куски, он приходит к выводу, что именно так, непарадно, выглядит его родина (писатель вновь использует приём акротезы): «Нет, не краснощёкая, стройная, грудастая красавица в вышитом сарафане и кокошнике, которая на позолоченном блюде, застланном белоснежным вышитым полотенцем, подносит большой свежеспечённый хрустящий хлебный каравай и белую чистую соль в хрустальной солонке, – бутафорская ряженая Россия. Вот если бы вместо красной девицы вышла встречать чёрные лимузины и международные самолёты Люба со своими чёрствыми нищими кусками хлеба и своей мокрой серой солью в тряпице. Нищая русалка, безгрешная убийца с кротким светлым взглядом и горькой осенней душой» [22, с. 47].

Далее «нищая Россиюшка» [22, с. 50] Люба сопоставляется со «све-кровью-Россией». Эта антитеза является, на наш взгляд, центральной в произведении Ф.Н. Горенштейна. Жизнь Любы перечёркнута случайностью: в юности она ударила скалкой в висок тиранившую её свекровь, как оказалось, насмерть. Рассказчику приходит на память классическая пьеса: «Вариации на сюжет Островского... из драмы “Гроза”, здесь же, на волжских берегах, разыгравшейся...»¹ [22, с. 41].

В катере путешественник видит последнюю потрясшую его картину: неподалёку сидит пожилая женщина «безликого облика» [22, с. 50]; к груди она прижимает огромную свиную голову, упираясь в «трофей» подбородком. «И я поразился схожестью не только выражения на женском лице и свином облике, но схожестью даже каких-то внешних черт. Не скажу, что лицо у женщины было злое, скорей мёртво-тупое, как и у свиной головы. Неподвижное какое-то, застывшее, и мне почудилось, что голова женщины, как и свинья, запачкана замытой розовой кровью» [22, с. 50]. Рассказчик сравнивает увиденную женщину с Любиной свекровью (видимо, по ассоциации с Кабанихой). И возводит этот образ до глобального художественного обобщения. Две ипостаси Родины: одна – многоголовая, неодолимая, пожирающая других и себя, другая – одинокая бездомная Любовь, та, что понимает и прощает.

Главный герой прямо или косвенно сопоставляется со многими персонажами. С полковником-артиллеристом из зала ожидания, пьяным из телефонной будки, редкозубым седым пассажиром из автобуса, мальчиком из парка. Нельзя не упомянуть и «теперешнего» соседа рассказчика – обу-реваемого «сытой тоской» [22, с. 58] молодого немца. Любитель русского языка, гуляка, от которого «даже в будничные дни постоянно пахнет хо-рошим немецким пивом и добротным немецким шнапсом» [22, с. 58], от-теняет образ главного героя с его «постоянным гамлетовским напряжени-ем» [22, с. 49]. На примере добродушного берлинца рассказчик демон-стрирует господство скрытого единства «живой души и тупого вещества» [22, с. 58]. Сам же он вновь чувствует себя чужим, по-прежнему проводит границу «между нами и ими» [22, с. 59]. Однако содержание понятий «они» и «мы» оказывается иным.

Последний абзац повести тоже содержит противопоставления: духо-та – и прохлада; «утомляющая, бездушная праздничная улица» Берлина – и спокойная, гладкая вода канала, над которым прогуливается «влажный, речной, совсем волжский ветер»; «удручающая злоба на жизнь» – и «бла-гие минуты», когда «мелодия сердца становится приятней» [22, с. 60]. В мыслях рассказчик возвращается назад, в Россию. Заключительные строки произведения зеркально отражают начало.

¹ Примечательно, что любимую куклу, с которой спит Люба, зовут Катенька.

В повести «Последнее лето...» принцип антитезы является ведущим. Дихотомические ярусы изоморфны друг другу: контрасты одного уровня дублируются контрастами другого, представая в неразложимом единстве элементов. Противопоставления помогают создать яркие, динамичные образы, отразить диалектику жизни, облегчают восприятие, подчёркивают содержательные сигналы, способствуют формированию оценочного отношения к происходящему. Бинарные оппозиции – результат сосредоточенности Ф.Н. Горенштейна на проблемах противостояния человека и мира, добра и зла. Доминирование в тексте антиномических связей обусловлено резкой оценочностью, полемической заострённостью суждений писателя.

«Притча о богатом юноше» (1988): своеобразие художественного пространства

В памфлете «Товарищу МАЦА – литературоведу и человеку...» Ф.Н. Горенштейн назвал эту повесть премией, поскольку работа над произведением помогла ему многое понять, в частности – разобраться в «вопросе преступления, покаяния и наказания» [26]. Удивительно, что столь важный для писателя текст так редко обращал на себя внимание филологов.

Центром событий в произведении является деревня, о ней говорится уже в первом предложении: «Местность издавна называлась “бабья сторона”, потому что мужское население занималось отхожим промыслом и в хозяйствах работали женщины, на дому и в поле» [23, с. 515]. Описывается забытый Богом уголок: «песчаная, бесплодная болотистая впадина, поросшая лесом и кустарником» [23, с. 533], «дикая» [23, с. 559], «малонаселённая, угрюмая» [23, с. 533] сторона, где «короткое лето, плохая почва» [23, с. 515], на которой только «хмель хорошо растёт» [23, с. 530]. Символично число дворов, составляющих поселение, – тринадцать [23, с. 515]. Крестьяне вынуждены батрачить далеко от дома; они отправляются в Прикамье, Казань, Нижний Новгород и даже в Сибирь, чтобы после с заработком возвратиться к жёнам и детям.

В повести Ф.Н. Горенштейна показаны три поколения. Главными героями произведения являются мужчины семейства Тонких. Описываются моменты, когда дед, отец и сын решают **распрощаться с «бабьей стороной»**.

Давняя мечта Лазаря Ивановича Тонкого – «накопить денег и взять отруб [участок, выделенный из общинной земли], выбраться из деревни на хутор» [23, с. 515]. Обманутый подрядчиком, он пытается повеситься; а позднее едва не становится сыноубийцей, предпринимая попытку завладеть вырубкой наследника. В конечном итоге Лазарь Иванович смиряется (смиреет) и до поры остаётся в своём старом доме – пока пьянство и нищета не вынуждают его идти христорадничать.

В богатом нижегородском селе Крутец хочет обосноваться Егор Лазаревич Тонкий: здесь живёт приглянувшаяся ему девушка. Её отец – хозяин и наставник Егора, он относится к сообразительному, пытливому ученику с симпатией, почти как к сыну. Народные гуляния, праздничные обряды составляют важную часть этого – почти светлого – фрагмента повести. «Откуда мне счастье такое, – думает Егор, глядя на свою богатую, красивую невесту, – за что мне счастье-то? Чем я Богу угодил, не пойму» [23, с. 529]. Но, поставив в родной деревне новую избу, купив кузницу, почувствовав себя хозяином, он уже не рвётся из «бабьей стороны», женится на другой девушке, а перед смертью, тяжело больной, во что бы то ни стало стремится возвратиться в свой дом¹.

Вроде бы окончательно распрощался с провинцией Фёдор Егорович Тонкий. «Популярнейший» [23, с. 545] артист-комик живёт с женой и детьми в столице, семь лет не видится с отцом. Перспектива участия в фильме «в “православном” стиле» [23, с. 552] побуждает его «прикоснуться к истокам» [23, с. 552], съездить в «бабью сторону». При виде родных мест у Фёдора Егоровича сжимается сердце, текут слёзы. Герой осознаёт, что он неотвратимо «обременён родиной» [23, с. 599]. В дрожащих огнях за вагонным окном ему видятся «мёртвые родичи» [23, с. 559].

Ф.Н. Горенштейн пишет о **фатальной привязанности** героев к отчужденному краю. Захолустный угол – «бабья сторона» – символ непостижимой власти «родного пепелища» и его тесных, немилосердных, уз. «Всякая жизнь проходит внутри глухого огороженного пространства, откуда наружу не выглянешь. Рождается человек не полностью огороженным, в молодости остаётся какой-то простор, какой-то выбор. Но своими идеями и своими делами человек сам себя окончательно замуравывает, и тогда уж создаётся его судьба, от которой нет спасения» [23, с. 597].

Поначалу образы отца и сына Тонких выстраиваются по контрасту: злобность, хитрость, цинизм одного – и добродушие, открытость, совесть другого. Значим в этом контексте эпизод возвращения отца и сына со свадебного гуляния, когда «тяжёлый, пьяный Лазарь Иванович всё время теснит Егора то к забору, то к середине дороги» [23, с. 530]. Родитель препятствует исполнению сыновних планов и руководствуется исключительно собственными интересами.

Поворотным моментом во взаимоотношениях Тонких оказывается драка. Отец пытается задушить Егора, но тот выворачивается и, в свою очередь, смыкает руки на шее Лазаря Ивановича, «для пущей убедительности» [23, с. 534] несколько раз бьёт его по шее и по зубам, после чего заявляет: «Отныне знай своё место» [23, с. 534]. «С этого момента, взяв верх

¹ «Анималистический двойник» хозяина – старый пёс Барсук, который не желает уходить из конуры, воет и упирается.

над отцом и унизив его, Егор окончательно возмужал» [23, с. 534], – резюмируется в повести.

Сын всё больше становится похож на отца – внешне и внутренне. Он издевается над женой, изуверски наказывает детей – и прикрывается Божьими заповедями. Укротить мучителя, как и в случае с Лазарем Ивановичем, удаётся подростком отпрыскам: во время очередного отцовского приступа ярости, защищая мать, Дуся с Фёдором (она лопатой, он обломком доски) сильно избивают «злодея» [23, с. 564], так, что тот долго потом не может подняться с постели. Рукоприкладство прекращается.

Новый виток событий в повести связан с наследниками кузнеца. «Удивительно похожа» [23, с. 558] на отца Дуся: и речью, «и тяжёлой короткорукой фигурой, и грубым, мужским своим лицом» [23, с. 558]: «такая же тупая серьёзность, такая же по-детски открытая злоба» [23, с. 558]. С годами «отцовское» [23, с. 545] проступает и в Фёдоре, а «одутловатым лицом своим» он начинает напоминать Лазаря Ивановича [23, с. 544]. «От этого воскресения деда Лазаря» [23, с. 545] герою становится не по себе. Особенно пугает его внезапно возникшее «дикое, сильное <...> желание схватить с газовой плиты чугунный круг и ударить этим кругом свою сестру Дусю по голове» [23, с. 594] – поступок, столь характерный для деда и отца Тонких.

Фёдор Иванович называет себя еретиком, что не мешает ему в разговоре с отцом подтверждать свои доводы цитатами из Писания. «Ересь у нас в крови...» [23, с. 551], – думает герой. «Жители “бабьей стороны” – это ведь потомки новгородцев, выселенных из Новгорода при Иване Грозном. Нас, истинно русских, северных европейцев, московские монголоиды называли жидовствующими, оттого что мы хотели верить с открытыми глазами» [23, с. 551]. Эта мысль лишний раз подтверждает факт ощущения артистом-комиком общности со своими предками, сопричастности их судьбам. Ненависть к родственникам не освобождает героев «Притчи...» от кровной связи, а разрыв отношений далеко не всегда избавляет от психологической зависимости.

Важный для понимания идеи произведения разговор о «допуске» в небесный Рай впервые заводит Зелейник¹, набожный кузнец, из жалости взявший себе в помощники отца и сына Тонких. Он останавливает Лазаря Ивановича, поднявшего руку на отпрыска, и предостерегает «висельника»: «Ты мне, грешник, гляди... Ты более иных для спасения своего по Писанию должен жить, чтоб в Царство Божие войти» [23, с. 520]. В ответ отец Егора заявляет, что, по сравнению с кузнецом, более достоин милости Всевышнего. В качестве аргумента им приводится евангельская притча:

¹ Зелейником в старину называли лекаря, того, кто «лечит и чарует травами, зельями, кореньями»: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб – М., 1880. – Т. 1. – С. 699.

«Это ты, – говорит, – Иван Иванович, должен беспокоиться, ибо сказано Иисусом Сладчайшим: трудно богатому войти в Царство Небесное... Удобней верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие...» [23, с. 521–522].

Зелейник не согласен с подобной трактовкой Писания, он считает, что «есть и для богатого путь войти в жизнь вечную, соблюдая заповеди» [23, с. 522]. По мнению кузнеца, семейные обязанности не позволяют раздавать имущество, нельзя отождествлять святых странников с «гнусной пьяной голью». «Ты мыслишь, что всякий голодранец за пьянство своё, за разорение своё да за то, что рабски подставляет голову под молот судьбы, войдёт в Царство Небесное? О том ли говорил Учитель?» [23, с. 522], – возмущается Иван Иванович. Вопрос о сущности подлинного благочестия один из самых важных в произведении.

В конечном итоге Лазарь Иванович действительно становится нищим, в последний раз сын видит его на паперти заколоченной церкви: босого, оборванного, грязного, с бородой до пояса и большим крестом на груди [23, с. 538]. Когда-то он неудачно повесился и «ожил», отлежавшись «под рябиной с обрывком верёвки на окровавленной шее» [23, с. 516]. Теперь к аллюзии на воскресшего Лазаря [Ин 11: 38–44] прибавляется аллюзия на Лазаря нищего [Лк 16: 20–26], вновь актуализирующая противопоставление «богатый – бедный».

Метафорический **образ иглы** получает в повести и вполне реалистическую разработку: Егор Лазаревич в эпоху нэпа решает приступить к изготовлению дефицитной продукции. М.И. Полянская комментирует этот отрывок: «Вот что делает писатель: на трёх страницах неторопливо, старательно, не опасаясь длиннот, он рассказывает о том, как изготавливается игла. И особенно игольное ушко. С тщательным вниманием рассматривает писатель нежное игольное ушко, словно примеряясь к нему: *пройду – не пройду?*»¹. Именно за иглу – без спроса одолженную соседке – Егор Лазаревич «как никогда прежде, сильно» [23, с. 542] избивает свою боголюбивую жену Марию. «Игольное производство» вспоминает спустя десятилетия Фёдор Егорович [23, с. 547]. В повести цитируется комментарий к церковному догмату, согласно которому выражение «игольные уши» можно понимать иначе: так в Палестине называли узкие ворота в городской стене [23, с. 575]. Однако очевидно, что для Ф.Н. Горенштейна важен образ инструмента, похожего на шип, и существенна его символика в народной культуре – как предмета-оберега и одновременно орудия порчи².

Дед, отец, сын – все главные герои повести в мыслях возвращаются к притче о богатом юноше. Егор Лазаревич задаётся вопросом: «Отчего человеку трудно войти в Царство Небесное, как верблюду трудно пройти

¹ Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...». – Нью-Йорк, 2003. – С. 205.

² Валенцова М.М. Игла, булавка // Славянские древности. – М., 1999. – Т. 2. – С. 370.

сквозь игольные уши? Кто его обманывает? Дьявол? Так от дьявола святой крест спасти может. Перед кем же святой крест силы не имеет? Не те ли нас обманывают, которым мы верить должны?» [23, с. 552]. Фёдора Егоровича к рассуждениям о притче подталкивает мучительная работа над ролью священнослужителя: «...Фёдор читал Писание уже для себя, особенно перечитывая место об игольных ушах. То есть о беседе Иисуса с богатым юношей, чувствуя, что в этом евангельском эпизоде заключено ядро всего Евангелия» [23, с. 572].

Как когда-то Иван Иванович Зелейник, Фёдор Егорович рассуждает о цене отречения имущих и неимущих: «Стать по-христиански совершенным бедному легче, это верно, потому что ему нечего терять, кроме собственных цепей. Нищета у него уже изначально присутствует. Продавать ему нечего, раздавать ему нечего, но ведь и заслуги в этой изначальной нищете нет, нравственного подвига тоже нет. Каков же для него путь в Царство Божие?» [23, с. 575–576].

Герой приходит к выводу, что слова 'богатство' и 'бедность' в этой притче, вопреки традиционным толкованиям, необходимо рассматривать в переносном значении: «...Иисус понимал под богатством, имеющимся у человека, не только деньги и имение, а прежде всего мать и отца, и детей, и сестёр, и братьев, и дом родной, и землю родную – всё, чем истинно богат человек на этом свете. Только те, кто оставит всё это своё богатство, те будут совершенны и смогут войти в Царство Божие» [23, с. 576]. Восхваление, возвеличивание материальной бедности неизбежно порождает злобу и влечёт за собой общественные катаклизмы. «Притча о богатом юноше фактически есть притча о соотношении меж заповедью и проповедью, меж иудаизмом и христианством» [23, с. 576–577], – заключает Фёдор Егорович, и его устами здесь явно говорит сам Ф.Н. Горенштейн.

С мотивом прохождения через игольное ухо соотносится тема **стремления человека к «объёму»**. Тонких-сын рассуждает: «всякая жизнь проходит на плоскости, и объём ей создают лишь несколько безмолвных могильных метров в глубь земли и бесконечность внутрь неба с её сиротским, безответным зовом Бога» [23, с. 597]. С общим, достаточно мрачным строем произведения контрастирует тональность эпизода пасхальных гуляний, когда молодёжь катается на качелях: «Как взлетели высоко Егор и Катя, до облаков и солнца ближе, чем до земли, и воздуху вольного вокруг столько, что лети в любую сторону за реку, голубым кривым ножом блестящую среди светло-зелёного поля, или ещё далее, за тёмно-зелёный лес, тучей обложивший горизонт. Однако, повинувшись оси, прочно державшей кабину, опустились опять на горячую душную землю в людскую тесноту» [23, с. 525]. В этой зарисовке оппозиции «земля – небо», «теснота – простор», «замкнутость – бесконечность» представлены наиболее отчётливо.

Первостепенным в «Притче...», на наш взгляд, является вывод о том, что «возможность позвать Бога в глухом, замкнутом пространстве жизни и есть единственная, главная суть религии» [23, с. 597]. Это, по мнению Ф.Н. Горенштейна, единственный для смертного способ проникнуть через «игольное ухо».

«Летит себе аэроплан» (1994): феномен киноромана

Информация о способах работы писателя над художественным текстом всегда составляет для литературоведов ценность, поскольку даёт возможность прояснить творческие принципы автора. Наглядным оказывается соотнесение произведения с источниками, послужившими для него основой. Наследие Ф.Н. Горенштейна изучено недостаточно. А потому большой удачей представляется факт наличия в его прозе романа «Летит себе аэроплан», написанного по мотивам другого произведения – автобиографии М.З. Шагала «Моя жизнь». Сопоставление двух текстов позволяет глубже проникнуть в сокровенную суть творческого процесса писателя.

Первоначально планировалось написать сценарий фильма, посвящённого знаменитому художнику, работа шла совместно с А.Е. Зельдовичем¹. Жанр получившегося в итоге произведения Ф.Н. Горенштейн определил как «свободную фантазию по мотивам жизни и творчества Марка Шагала», таков подзаголовок книги. Со спецификой игрового кино связаны многие её отличия от первоисточника.

Основная повествовательная точка зрения принадлежит в романе непрактичному и порой беспомощному герою – гению, который часто ошибается в понимании событий и ещё чаще – в оценке людей. Показателен в этом плане диалог Шагала с женой: «“...Нарком Луначарский назначил меня туда [в Витебск] комиссаром искусств”. – “Вместо того чтобы мирно писать картины, ты становишься комиссаром”, – сказала Белла. “Я не просто становлюсь комиссаром, я ещё основатель и директор художественной академии. Я очень рад. Какое счастье!” – “Какое безумие!” – сказала Белла» [19, с. 97].

Ф.Н. Горенштейн нередко даёт прозрачный намёк на историческое лицо или происшествие, оставляя за читателем возможность домыслить перспективу и оценить масштабы происходящего. Например, когда в вагоне поезда М.З. Шагал слышит разговор про «простого слесаря железнодорожных мастерских» [19, с. 126] Антона Дрекслера (основателя Немец-

¹ Шарый А. «Артдокфест»: Горенштейн, Вайль и другие // Радио Свободы. – 2015. – 8 декабря. – URL: <http://www.svoboda.org/a/27414069.html>.

кой рабочей партии, позднее модифицировавшейся в НСДАП); упоминается про «акварель молодого мюнхенского художника Адольфа Гитлера» [19, с. 81]; вскользь называется польская деревенька Освенцим. Данный приём характерен для писателя и значительно реже используется в шагаловском тексте. Ф.Н. Горенштейн **компрессирует систему пространственно-временных координат**. В предисловии к роману автор пишет о значимости исторического контекста для правильной оценки поступков, совершаемых людьми «того» столетия: «Кровавая бойня Первой мировой войны, апокалипсис русской революции и Гражданской войны, зверства сталинского террора, горячечный бред гитлеризма...» [19, с. 5].

Существенно расширяется художественное пространство произведения. Детальнее описывается, например, первая поездка М.З. Шагала в Берлин, на что обращает внимание М.И. Полянская: «В книге “Моя жизнь” художник не останавливается подробно на этом немаловажном эпизоде своей творческой биографии. Горенштейн же, напротив, рассказывает подробно об этом факте – с момента прибытия на берлинский вокзал, где уже нагнетена атмосфера надвигающейся катастрофы...»¹.

Больше, чем в автобиографии, рассказывается о жизни М.З. Шагала в Париже, в фаланстере «Улий». Полнее проработаны и дополнены петербургские сцены (например, встреча художника с А.В. Луначарским в Наркомпросе, их визит в тюрьму). Основную часть «витебских» рассказов о матери Марка, его брате, сёстрах, тётках и других родственниках писатель не использует – что не в последнюю очередь вызвано ограничениями, налагаемыми на объём кинематографического сценария.

Следует учитывать тот факт, что «Моя жизнь» написана летом 1922 года². Повествующему о себе художнику было на тот момент лишь 35 лет и оставалось жить почти 63 года. Поэтому свою «свободную фантазию» Ф.Н. Горенштейн **дополнил** рядом важных событий, произошедших в дальнейшем, после окончательного отъезда М.З. Шагала за границу. Среди них сборы семьи в Америку, болезнь и смерть Беллы, кончина самого художника. Правда, эта часть романа занимает менее 20 % от общего объёма текста.

Любопытно, что некоторые эпизоды перемещены Ф.Н. Горенштейном немного вперёд, «на потом». Например, сцена рисования портрета обнажённой Беллы, идиллическое описание медового («молочного») месяца в деревне, а также повествование про грабежи и убийства под предводительством матроса Вакулы. В автобиографии рассказ об антисемитском погроме приурочен ко времени пребывания героев в императорском Петербурге. В.А. Шишанов доказывает, что описанные события многими деталями соответствуют произошедшему 29 апреля 1918 года в Витебске, и

¹ Полянская М.И. «Я – писатель незаконный...»... – С. 64.

² Meyer F. Marc Chagall: Life and work. – New York, 1963. – P. 313.

«Марк Шагал умышленно перенёс место и время действия “погромного” эпизода в своей биографии. <...> Скорее всего, художник не хотел связывать с мрачными событиями святой для него город»¹. В романе «Летит себе аэроплан» рассказ художника о беспорядках сохранён, но «возвращён на место», в Витебск.

М.Ю. Эдельштейн критикует «свободную фантазию» Ф.Н. Горенштейна за «аляповато-навязчивое мелькание громких имён, каким обычно стараются поразить воображение невзыскательного читателя авторы гламурных журналов»². По мнению литературоведа, «ингредиентами в этой крошке»³ стали все – Нижинский, Пикассо, Гаврила Принцип. Между тем, по сравнению с автобиографией М.З. Шагала, реальных исторических персонажей в произведении «Летит себе аэроплан» гораздо меньше. И, в соответствии с давно апробированными законами исторического романа, многие важные роли доверены героям вымышленным или «полувымышленным»: приятелям Марка Аминодаву Шустеру и Зюсе Локшинзону, лидеру общества «Поалей Цион» Анне Литвак, её мучителю – следователю Соломону Виленскому, квартирной хозяйке Ньюше, француженке Вивьен и др. Эти персонажи помогают писателю раскрыть проблемы ксенофобии и дискриминации, девальвации личности и десакрализации базовых культурных ценностей.

Многие значимые реплики «передарены» другим действующим лицам. К примеру, в «Моей жизни» рассказывается, как в читальном зале Марк перерисовывает портреты Рубинштейна, гречанки, а потом приятель видит у него дома картины и заключает, что Шагал – настоящий художник. В романе Ф.Н. Горенштейна про портреты тоже говорится, но хвалит юношу Анна, встретившая его в библиотеке. Хозяин съёмной комнаты на чердаке Пантелей наделяется чертами сразу двух прототипов: храпом неизвестного с улицы Пантелеймоновской и пьяными дебошами рабочего-гармониста (в романе – аккордеониста). Из окон парижского кафе М.З. Шагал видит слепого Э. Дега, но завтракает в заведении Марк не с поэтом Г. Аполлинером (как в первоисточнике), а с художником Конюдо. В «Моей жизни» мать М. Шагала рассматривает этюд с Беллой в жанре ню, в романе жена хозяина съёмной квартиры глядит на рисунок «какой-то» нагой женщины. В целом, по сравнению с автобиографией, в «свободной фантазии» художник предстаёт более целомудренным и кротким. По понятным причинам Ф.Н. Горенштейн подшучивает над своим героем намного меньше, чем это делал в мемуарах сам М.З. Шагал.

¹ Шишанов В. Несколько строк из жизни Марка Шагала // Мишпоха: историко-публицистический журнал. – Витебск, 2010. – № 26. – URL: <http://mishpoha.org/n26/26a09.php>.

² Эдельштейн М. Чёрно-белый Шагал // Лехаим. – 2006. – № 2. – URL: <http://lechaim.ru/ARHIV/166/n1.htm>.

³ Там же.

М.Ю. Эдельштейн пишет, что «первая часть книги [“Летит себе аэроплан”] напоминает беллетризованный путеводитель по еврейским праздникам (вот пасхальный сейдер, вот свадьба, вот бат-мицва), вторая – трактат по эстетике»¹. На наш взгляд, эти подробности чрезвычайно важны для автора «свободной фантазии», поскольку позволяют Ф.Н. Горенштейну отчётливее обрисовать истоки и природу шагаловского творчества. Не случайно тон повествования становится здесь серьезнее, чем во многих других сценах.

Ритуалы воспроизводятся писателем подробно и в ряде случаев рафинируются. Об этом свидетельствует, например, такое «исправление»: в автобиографии на Пасху дети пьют красное вино (и желают добавки), а в романе – виноградный сок. Изымается эпизод «преступного» нарушения поста («Лишь чистое небо смотрело, как я, грешник, трепеща, кусал сочное яблоко и объедал его до самой сердцевины» [56, с. 28]). В произведении Ф.Н. Горенштейна нет упоминания о присутствии мальчика на обряде обрезания («Мне грустно. Я сижу за столом вместе со взрослыми и понуро жую пирожки, селёдку, пряники» [56, с. 33]).

Видоизменяется рассказ о засыпающем отце: у М.З. Шагала Захария начинает дремать в пятницу вечером, в середине молитвы (причём вслед за ним, не в силах исполнять песню раввина, погружаются в сон дети). У Ф.Н. Горенштейна сохраняется важная деталь: отец Марка всегда принимается храпеть «в одном и том же месте» [56, с. 9] (т.е. во время произнесения одних и тех же слов). Однако он не читает молитву, а излагает историю о синей краске: сын знает сказку наизусть, но просит повторять с завидной регулярностью. «Один король отрёкся от престола, надо короновать нового. Но в чём короновать? Всю королевскую одежду поела моль. Срочно сшить новую одежду и выкрасить её в королевский синий цвет?..» [19, с. 22].

Внимание главного героя романа к цветам коротковолнового монохроматического излучения не случайно. В «Моей жизни» М.З. Шаггал прямо заявляет о своих **колористических предпочтениях**: «один из всех учеников Пэна, я пристрастился к фиолетовым тонам» [56, с. 42]; «уж он-то [Бакст] меня поймёт, поймёт, почему я заикаюсь, почему я бледный и грустный и даже почему пишу в фиолетовых тонах» [56, с. 60]. Подчас описания Ф.Н. Горенштейна представляют собой перифразы шагаловских зарисовок. Показателен эпизод пребывания Марка с Беллой в деревне (у Шагала – во время медового месяца, у Горенштейна – после бунта в витебской академии): «Сосновый бор, тишина. Над деревьями – месяц. Похрюкивает в хлеву свинья, бродит на лугу лошадь. Сиреневое небо» [56, с. 83] – «“Наконец мы одни в деревне, – говорил Шаггал <...>. – Посмотри: лес, ели, одиночество. И по-осеннему рано взошедший месяц за лесом. Свинья

¹ Эдельштейн М. Чёрно-белый Шаггал // Лехаим. – 2006. – № 2. – URL: <http://lechaim.ru/ARCHIV/166/n1.htm>.

в загоне, лошадь в поле, лиловое небо. Как красиво, как хорошо, как шагалисто вокруг!»» [19, с. 111]. Но свинья в романе находится не в хлеву, а в загоне, лошадь бродит не по лугу, а по полю; сосновый бор превращается автором в еловый лес.

Укажем на важную особенность творчества Ф.Н. Горенштейна: писатель крайне щепетилен в обращении с чужим текстом. Он всячески старается избежать дословного цитирования. А потому «фиолетовый» и «сиреневый» меняются на «лиловый», а «сизый» – на «фиолетовый» (ср.: «Из машины выходил Троцкий – высокий, с сизым носом» [56, с. 116] – «Я как-то видел Троцкого. Высокий, нос фиолетовый» [19, с. 112]). Иногда эта замена происходит в ущерб стилистике (например, в отзыве Бакста о картинах Шагала: «Теперь ваши краски поют» [56, с. 71] в автобиографии и «Вот теперь ваши краски приобрели свой голос» [19, с. 75] в «свободной фантазии»).

В нескольких случаях приносится в жертву цельность образа. Например, когда художник сравнивает себя не с коровой, а с быком: «Я много раз говорил: никакой я не художник. А кто же – да хоть корова, не угодно ли? Кому какое дело? Я даже собирался так и изобразить себя на визитной карточке» [56, с. 78] – «Я часто говорю себе: я не художник. Так кто же я? Не бык ли? Я даже подумываю напечатать этот образ на своих визитных карточках. Бык Шагала. Летающий бык рядом с летающей коровой. Чисто экспрессионистский образ» [19, с. 78].

Приведённые высказывания, на наш взгляд, значительно разнятся. И сам факт их несходства даёт наглядное представление о подчёркнуто серьёзном отношении Ф.Н. Горенштейна к процессу творчества, о принципиальности и деликатности писателя, проявляющихся в работе с «не своим» материалом.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что у Ф.Н. Горенштейна тяжёлый и тягучий стиль, «страдание, обида и злоба – отправная точка» его произведений¹, а преобладающие чувства – страх, отчаяние, безысходность². В центре внимания писателя – «изображение личности, страдающей и саморефлексирующей, измученной <...> внутренними противоречиями и комплексами <...>, её трагической судьбы в жестоком мире зла и насилия»³. По словам Ш. Маркиша, «Горенштейн – самый мрачный из писателей своего времени, законченный пессимист и мизантроп. Ужасный этот мир в подавляющей части произведений Горенштейна населён уродами и чудищами, заставляющими вспомнить даже не Питера Брейгеля

¹ Новикова Л. Умер Фридрих Горенштейн // Коммерсантъ. – 2002. – № 38. – С. 9.

² Кондаков И.В. Горенштейн Ф.Н. // Русские писатели XX в. – М., 2000. – С. 199.

³ Литература русского зарубежья (1920–1990). – М., 2012. – С. 449.

Старшего, а Иеронима Босха»¹. Считаем необходимым опровергнуть суждения о Ф.Н. Горенштейне как человеке сугубо «трагического склада»², а о его прозе как квинтэссенции депрессивных, упаднических настроений.

«Быть оптимистом в раю не только смешно и глупо, но ещё и бесплодно – в том смысле, что плод попросту съедается, чему учит печальная история прародителя Адама. Но быть оптимистом в аду, выращивать яркие плоды среди адских котлов – это особая удача, подарок судьбы. Поэтому во времена пессимизма, нытья и разочарований так интересны не только плодородные творения Шагала, но и его долгая плодородная 98-летняя жизнь, счастливо подытоженная тихой, как спокойный сон, смертью» [19, с. 6], – рассуждает Ф.Н. Горенштейн. Общую светлую тональность роману «Летит себе аэроплан» помогают придать формы и приёмы комического.

В начале «свободной фантазии» события происходят преимущественно в еврейском квартале города Витебска. Речь героев первой части произведения интонационно близка к варианту **русского языка с субстратом языка идиш**: «Это-таки сумасшедший мир» [19, с. 52], «Я тебя поздравляю, Эля, <...> по-моему, твой сын весь умом в тебя» [19, с. 12], «Я о нём немножко позаботилась!»³ [19, с. 10].

Говор, близкий к одесскому, вызывает ассоциации с рассказами И.Э. Бабеля, сатирическими миниатюрами А.И. Райкина, М.М. Жванецкого, Р.А. Карцева и, соответственно, настраивает на юмористический лад⁴. Передаче национально-характерной ритмики, звуковой организации речи в романе способствуют слова на иврите и идише («хамец», «седер», «той», «хухем», «шабес» и т.д.).

Комический эффект создают также **неожиданные сопряжения в тропях**, когда сравниваемые явления максимально далеки друг от друга, принадлежат разным смысловым сферам. В качестве примера можно привести вопрос одной из эпизодических героинь «фантазии», Хаи, обращённый к мужу: «А на что мы будем жить? На твою перхоть?!» [19, с. 10]. Или её экспрессивную характеристику мыслительных способностей супруга: «Даже у лошади Хаима-биндюжника в заднице больше ума, чем у тебя в голове» [19, с. 10]. Смешными процитированные высказывания стано-

¹ Маркиш Ш. Плач о мастере // Иерусалимский журнал. – 2002. – № 13. – URL: <http://www.antho.net/jr/13/markish.html>.

² Юрский С.Ю. «Говорить “меня обидели” – нет, не буду» // Невское время. – 2014. – 21 января. – С. 4.

³ На наш взгляд, слово «немножко» весьма показательно для еврейского юмора, поскольку по-детски просто передаёт тончайшие нюансы переживаний и смягчает прямоту высказываний. Ср. современный анекдот: «“Моня, как ты относишься к своей жене?” – “Как к нашей власти. Немножко боюсь, немножко люблю, немножко хочу другую”».

⁴ См. нашу статью: Завьялова Е.Е. Комическое в «свободной фантазии» Ф.Н. Горенштейна // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2017. – № 4. – С. 153–157.

вятся в результате карнавальской логики перемещения сверху вниз (деньги – перхоть, человек – лошадь, голова – зад).

Сходное действие производит и неправильное употребление слов, **логическая несовместимость** соединяемых образов. Шагал описывает, как «пронзительно-яркие животные будут покачиваться над городом, вздуваемые ветром революции» [19, с. 98]. Луначарский называет Христа «вождём пролетариата» [19, с. 65]. Комиссар ЧК Виленский заявляет, что действия общества «Поалей Цион» – «это сионизм, освежённый в советских условиях, покрытый позолотой покорности» [19, с. 100]. В последнем примере характерные нарушения языковой нормы в сочетании с клишированной тропической репрезентацией отражают косность суждений персонажа и шире – лицемерие пропагандистских установок.

В основе комического почти всегда лежит несоответствие. В плане совмещения в одном контексте слов и выражений, которые принадлежат к различным стилистическим уровням, показателен диалог типографского рабочего Пантелея Пантелеевича с женой: «“Опять напился, – говорит Нюша, выходя в ночной рубашке, на которую наброшен цветастый платок, – опять квашеной капусты нажрался, свинья”. – <...> “О женщины, разорители домашних очагов!” – “Уйди... Нажрался квашеной капусты и пристаёшь...” – “Нюша, я оскорблён в своих чувствах законного супруга”. – “Отстань, выродец!”» [19, с. 42]. Нюша употребляет разговорную и ненормативную лексику, её муж – книжные слова, риторические обороты. Такой диалог звучит комично.

Смех часто вызывает неправильно понятое слово. Коммерсант Шустер принимает Дягилевскую постановку по мотивам стихотворения Т. Готье «Видение Розы» за «балет из еврейской жизни» [19, с. 73], решив, что в название вынесено иудейское имя: «Как же, Роза, помнишь в Витебске Розу Князевкер?» [19, с. 73]. Шагал предлагает жене квартирного хозяина позировать. Та живо реагирует: «Ой, что вы, Марк Захарович, а если мой аспид узнает? Он Колю, студента, избил» [19, с. 44]. Симпатичный юноша разъясняет, что хотел бы её нарисовать; это удивляет и разочаровывает Нюшу.

Игра на сопоставлении значений слова также способствует созданию комического смысла. Мать Шагала намеревается идти посмотреть, как их «Марк будет встречать царя» [19, с. 29]. На самом деле её сына лишь включили в делегацию гимназистов для торжественного преподношения государю цветов. Иван Петухович отзывается о месяе, добивавшемся внимания его натурщицы Сони, как о «порядочном человеке» [19, с. 61], поскольку тот предлагает девушке за интимное свидание двести франков. Аналогичный приём: Аминнодав характеризует публичный дом на Рю Шабанэ как «очень приличное заведение» [19, с. 72]. Когда Эля заявляет, что мать нагуляла байстрюка на стороне, маленький Зюся уточняет: «А на

какой стороне нагуляла?» [19, с. 24]. На вопрос Вальдена, скучает ли Шагал в Париже по родине, тот отвечает, что ему «очень не хватает витебского сыра и масла» [19, с. 69], и тут же, подумав про обстоятельства пребывания в чужой стране, добавляет: «впрочем, французского сыра и масла мне тоже не хватает» [19, с. 69].

Зачастую комическое звучание тексту сообщает его **двуплановость**: один план содержания лежит на поверхности и выражен вербально, другой скрыт. Главным героем романа Ф.Н. Горенштейна является по-детски наивный человек (это соответствует действительности, признано биографами Шагала). Оттого многие эпизоды построены на двойном видении ситуации: глазами персонажа – и глазами читателя. Жена Пантелеймона восхищается тем, как «умственно» [19, с. 45] говорит её постоялец о наготы в искусстве, признаётся, что её «прямо ноги не держат» [19, с. 45]. На вопрос Шагала о том, нравится ли отцу его этюд, Захария, помявшись, спрашивает, платят ли ему за это деньги, и намекает, что неплохо было бы подумать «о приличной специальности» [19, с. 49].

Получив возможность наконец-то обзавестись в Париже новым гардеробом, Марк выбирает «фиолетовый пиджак, малиновый жилет, зелёные брюки и жёлтые туфли» [19, с. 73]. «По-моему, прекрасно» [19, с. 73], – говорит он, вертясь перед зеркалом. Комментарии отсутствуют: выводы о новом костюме автор предоставляет сделать самим читателям. Во время перестрелки между крестьянином Петровским и ворами, кравшими его картошку, Шагал вместе с участковым укрывается в яме; раздаётся взрыв бомбы, художник стонет, держась за голову: «Я, кажется, ранен» [19, с. 123]. Милиционер успокаивает: «Это картошечкой в лоб попало» [19, с. 123].

Серьёзные рассуждения персонажей порой не соответствуют логике внешних обстоятельств, что приводит к частичной дискредитации содержания высказывания. Это также вызывает у читателя улыбку. Ночью на постоялом дворе два приятеля, Локшинзон и Шустер, вынуждены подняться с постелей, чтобы заняться поиском досаждающих им насекомых. Во время охоты на блох и клопов Аминодав пытается убедительно изложить Зусе свои грандиозные финансово-промышленные планы. Луначарский, намереваясь остановить драку между рабочими с боем Вожижара и художниками «Улья», начинает произносить пламенный монолог об общности эксплуатируемых буржуазией пролетариев «умственного и физического труда» [19, с. 66]. Речь прерывается сильным ударом палкой по спине оратора.

В Наркомпросе проходит репетиция. Артист бывшего императорского театра Шуваловский играет охваченного страстью к собственной дочери короля, артистка Остроумова – предмет его вожделения. Буфетчица вносит две миски, полные гречки. Голос «короля» меняется, он невольно поглядывает «через плечо возлюбленной на дымящуюся кашу» [19, с. 92]. Ост-

роумова произносит: «Боже мой, вы обезумели, о Боже, страшно! Мне страшно» [19, с. 92]. Луначарский встревоженно глядит на актёра: «Вам нехорошо?» [19, с. 92]. Тот указывает дрожащим пальцем на сидящего рядом художника: «Этот человек, <...> ест мою кашу» [19, с. 92].

В поезде по дороге домой Шагал в разговоре с попутчицей-француженкой силится разобраться в странностях своего отношения к отечеству, заключая рассуждения выводом: «Я люблю Россию» [19, с. 84]. В этот момент кто-то с крыши вагона пытается крючком вытащить его чемодан. Марк резюмирует: «Это уже мои родные места» [19, с. 84], – после чего хладнокровно срывает вещи с крючка вора.

Юмористический эффект достигается с помощью описания заранее **срежиссированных ритуальных действий персонажей**, в ходе которых герои стараются делать вид, что не знают их назначения либо последовательности. Примером может служить «просветительский» диалог родителей с сыном на Пасху: «“Зуся, ты, естественно, спросишь своего отца: почему он так ест?” – “Спрашивай, Зуся”, – тихо произносит Хая. “Папа, почему ты так кушаешь?” – спрашивает Зуся. “Разве ты не помнишь, как я учил тебя спрашивать, Зуся?” – говорит Эля» [19, с. 18]. Или подробности свадебной церемонии, когда вслед за обязательным для присутствующих оплакиванием невесты, в котором участвуют даже маленькие дети, наступает долгожданный момент раздачи угощений: отец жениха провозглашает: «Дорогие гости, <...> хватит плакать» [19, с. 27] – и все моментально вытирают слёзы. «Высоко в воздух взлетает конфетти, цветные обрезки бумаги. Свадебные музыканты играют весёлую польку. Официанты из кофейни Гуревича разносят вино, рыбу, конфеты» [19, с. 27].

Весьма специфической частью еврейской традиции является смелый **«религиозный» юмор** (вернее, юмор на религиозную тему). К подобного типа шуткам можно отнести сравнение «дети набрасываются на сладости, как древние евреи в Синайской пустыне на манну небесную» [19, с. 15], а также оборот «в воскресенье французский художник Конюдо пригласил меня позавтракать в кафе, и я жду воскресенья Конюдо сильнее, чем набожный христианин воскресения Христова» [19, с. 65].

Над богобоязненностью ортодоксальных хасидов автор иронизирует, описывая, как подвыпивший русский унтер-офицер, от души поздравляя горожан с еврейской Пасхой, крестится, а те «закрывают глаза ладонью» [19, с. 15]. Позднее рисуется приехавший в Петербург отец Шагала, он «закрывает глаза, отворачивается» [19, с. 48], чтобы не видеть, как Степан, сосед Марка по комнате, ест мацу с салом.

Грустный эпизод: в польском шинке два приятеля-еврея подвергаются унижениям пьяной компании, обстреливающей «нехристей» объедками еды. Все огрызки почему-то попадают в Зуся, заманившего друга в питейное заведение. Его спутник Аминодав насмешливо комментирует: «Видишь, Зуся, всё predetermined Богом» [19, с. 44].

«Стандартная» реакция попавшего в беду человека подчас контрастирует с её **трезвой оценкой** кем-либо другим, что нередко делает курьёзной самую печальную ситуацию. Загорается домик ювелира Локшинзона – страшное происшествие. Из строения с маленькой девочкой на руках выбегает отец семейства. Он кричит: «Пожар! Сы брент!» [19, с. 9]. За ним следует держащая младенца супруга. Она обращается к мужу: «Эля, идиот, перестань кричать. Люди не слепые, они видят огонь» [19, с. 9]. Здравомыслие и скепсис женщины, проявляющиеся в столь бедственной ситуации, придают сцене трагикомическое звучание. Оно усиливается посланным ею проклятием: «Чтоб ты горел, перестань кричать!» [19, с. 9]. Автоматически произнесённое – стереотипное – ругательство слишком хорошо соответствует обстоятельствам, что снова создаёт эффект «уместной неуместности» (Д. Монро¹).

Далее события развиваются. Из соседнего домика выбегает жена портного Двойра, также с младенцем на руках (обратим внимание на повтор, ещё один приём комического). В очередной раз слышится несвоевременное, но очень разумное замечание: «Хая, зачем ты ему желаешь гореть, ведь он уже горит». На что Хая ещё более разумно отвечает: «Разве это он горит?! <...> Это я горю... Он надел свой лапсердак и выбежал... Голодранец, что у него есть гореть?..» [19, с. 9]. Затем здесь же, перед полыхающими стенами, разворачивается дискуссия о способах неогнеопасной борьбы с клопами и тараканами, тоже неслучайная, но совершенно неуместная. И, наконец, завершается сцена обсуждением новости: к жене Шагала идёт повитуха. «Нашла время рожать. Рожает во время пожара» [19, с. 10], – вновь очень рассудительно отзывается Хая.

Исследователи часто отмечают, что еврейский юмор бывает невесёлым, саркастическим, а порой и чёрным. «Это даже не гоголевский “смех сквозь слёзы”, а слёзы сквозь смех или смех вместо плача», – пишет Л.Н. Столович². Судя по автобиографии, подобного типа острооты были характерны для М. Шагала (весьма показательны в этом плане сравнение «коробка [красок], в которой тубики болтались, как детские трупки» [56, с. 42], и горький рассказ художника о выбивании денег в Наркомпроссе: «Но начальник мило улыбается и мямлит: “Да-да... конечно... но, видите ли... смета... подписи... печати... Луначарский... зайдите завтра”. Это длится уже два года. Наконец я получил... воспаление лёгких» [56, с. 116]). «Оригинальная язвительность»³ отличала и Ф.Н. Горенштейна – об этом говорит Ю.Б. Векслер.

¹ Monro D.H. *Argument of Laughter*. – Melbourne, 1951. – P. 235.

² Столович Л.Н. Предисловие // *Евреи шутят*. – Тарту–СПб, 2003. – С. 8.

³ Шарый А. «Артдокфест»: Горенштейн, Вайль и другие // *Радио Свободы*. – 2015. – 8 декабря. – URL: <http://www.svoboda.org/a/27414069.html>.

В нескольких фрагментах романа «Летит себе аэроплан» авторская ирония доходит до **сарказма**. Старший лейтенант Василевич подобострастно попросит начальника: «Поберегли бы себя, Соломон Хаимович, без отдыха работаете» [19, с. 132]. Подчинённый жалеет уставшего следователя: Виленский без перерыва ведёт в застенках НКВД допросы-избиения, мстит своим бывшим недругам. Позднее чёрный воронок приезжает за самим Виленским. Тот не открывает людям в плащах. С криком «Да здравствует коммунизм!» [19, с. 134] и с портретом Сталина в руках комиссар кидается «вниз головой с балкона пятого этажа» [19, с. 134] (отметим в этом эпизоде сочетание гротеска с парадоксом).

«Сдвинутость» советского бытия Ф.Н. Горенштейну помогают передать **алогизмы**. Интересный пример – описание профсоюзного собрания витебских парикмахеров, которое проводится «без отрыва от производства» [19, с. 97]: клиенты-содокладчики с красными бантами на груди сидят в креслах, а мастера с красными бантами стригут их, бреют и моют головы. Обсуждается, в частности, поведение товарища Душкина Иуды, который во время бритья «суёт свои грязные пальцы клиенту в рот»¹ [19, с. 97]. В той же манере ведётся рассказ о цементном бюсте Маркса, который был установлен на вокзальной площади, но «превратился в бесформенную кучу» [19, с. 98] и теперь пугает лошадей и извозчиков. Ещё более карикатурно звучит сообщение о концерте «балалаечного оркестра еврейских коммунистов в пользу профсоюза обработчиков кожи» [19, с. 104].

Незлобный смех вызывают **курьёзные ситуации**. С героями романа «Летит себе аэроплан» часто случаются недоразумения. Коммерсант Шустер, чтобы оказать поддержку Шагалу, покупает у него за пятьдесят франков первую попавшуюся в мастерской картину, даже не посмотрев, что на ней изображено; впоследствии выясняется, что свёрнутый рулон – это пустой холст. При встрече со знаменитым художником Л. Бакстом провинциал из Витебска радушно приглашает нового знакомого в «замечательный бордель» [19, с. 74], соблазняя его тем, что на стенах этого заведения «висят очень весёлые картины» [19, с. 74]. Возвратившись из Парижа, Марк прямиком с вокзала приходит к Розенфельду сватать его дочь. Ювелир, не выслушав юношу, взглядывается в едва знакомое лицо и сообщает, что помощь нуждающимся они оказывают через синагогу. «Впрочем, возьмите рубль» [19, с. 85], – добавляет будущий тесть.

Ф.Н. Горенштейн использует систему разноуровневых средств, позволивших реализовать комический потенциал. Было бы неверно абсолютизировать роль национальной составляющей комического модуса художественности, но во многом эта авторская система опирается на черты, характерные для еврейского юмора: языковую игру, склонность к парадоксальным суждениям, преобладание иронии, самокритичность и др.

¹ Здесь способ именованного героя, внимание к «низменным» явлениям действительности коррелируют с гоголевским подходом к материалу.

Далее речь пойдёт о «кинематографических» приёмах, использованных писателем в романе. Ф.Н. Горенштейн имел к кино самое непосредственное отношение, написал 17 сценариев, среди которых такие шедевры, как «Солярис», «Раба любви» и «Седьмая пуля». А.Н. Митта рассказывал, что «несколько режиссёров пытались его [фильм о жизни М.З. Шагала] снять, но никто не смог подступиться»¹. Характер взаимодействия в произведении литературной техники с кинематографической представляет несомненный научный интерес². Ниже приведена выстроенная нами на основе работ, посвящённых данной теме, и самостоятельно дополненная типология приёмов сценарного текста в романе Ф.Н. Горенштейна. Начнём с наиболее очевидных случаев.

1. Графическое оформление текста. В романе М.З. Шагала «Моя жизнь» каждая часть имеет название, которое дублирует её начало: «Корыто – первое, что увидели мои глаза...», «Сердце моё всегда сжимается...», «Рядом с мамой на кладбище...» и т.д. Ф.Н. Горенштейн избегает традиционного для литературы деления текста, отрывки не маркированы графически как главы; сравнительно небольшие законченные смысловые отрезки просто отделены друг от друга абзацными отступами.

Ощутимый визуальный эффект достигается с помощью намеренной тавтологии. В этом плане показательно описание пасхального седера:

«– ...Всё это на врагов наших, – произносит Пинхас...

...произносит Эля...

...произносит Захария...

...произносят все» [19, с. 20].

Повтор, графическая сегментация, многоточия и строчные буквы в начале абзацев подчёркивают синхронность происходящего. Писатель не просто сообщает, что слова общей молитвы говорят в одно и то же время в разных домах еврейского предместья, – он визуализирует информацию.

На уровне синтаксиса и пунктуации кинематографические приёмы проявляются в употреблении «коротких, прерывистых предложений, в постановке точек на месте запятых»³. См. примеры односоставных конструкций у Ф.Н. Горенштейна: «Вышли в коридор. Коридор был полон звуков. Плакали, смеялись, играли на гитаре» [19, с. 62]. «Звучал Интернационал. Октябрьские колонны демонстрантов шли мимо трибуны. Вожди города

¹ Галицкая О.Н. Гори, гори, его звезда: интервью с А. Миттой // Московский комсомолец. – 2013. – 2 февраля. – URL: <http://www.mk.ru/culture/2013/02/01/806676-gori-gori-ego-zvezda.html>.

² Подробнее об этом см. в нашей статье: Завьялова Е.Е. «Кинематографические» приёмы в «свободной фантазии» Ф.Н. Горенштейна // Вестник Томского университета. – 2018. – № 2. – С. 145–164.

³ Савинова М.Н. Приёмы литературной кинематографичности в «Ледяном походе» Р. Гуля // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2014. – № 3. – С. 119.

приветствовали их» [19, с. 99]. Повествование предельно чётко, конкретно; происходящее как бы делится на кадры.

2. С киносценарием «свободную фантазию» сближают и уточняющие замечания автора. В начале главок, как правило, сообщается о времени и месте, часто обговаривается световое оформление эпизода. Всё это напоминает предваряющие действия **ремарки**. Например: «Предпассхальная лунная ночь. Тени мечутся по стене. Марк лежит, глядя на тени, рядом сопит во сне брат Давид» [19, с. 13]; «Ясное петербургское утро. Продавцы газет выкрикивают последние новости...» [19, с. 48]; «Марк и Аня сидят вечером на берегу реки. На голове Ани шапка Марка. Тишина, вокруг никого» [19, с. 32]. У экспликаций краткая, сжатая форма, констатирующий характер.

В ряде случаев описания чуть более подробны. Например, в следующем отрывке: «Голубой свет проникал в комнату с холма, на котором стояла церковь. Комната была небольшая, на стенах картины, единственный стул, колченогий стол, железная кровать. Белла лежала обнажённая на кровати, и Марк её рисовал» [19, с. 86]. Все эти факты (церковь на холме, холсты по стенам, «убогий» [56, с. 53] стул, обнажённая натурщица на кровати) почерпнуты писателем из автобиографии М.З. Шагала, из главы «Моя мастерская...». Ф.Н. Горенштейну важно изобразить всё достоверно, особенно когда речь идёт о поворотных моментах в жизни героя. Вместе с тем автор романа опускает нюансы, которые могут нарушить романтическую атмосферу (в частности, замечание «везде пылица» [56, с. 53]).

Помимо предваряющих, в произведении есть идентичные ремаркам интроспективные и финальные (т.е. завершающие главки) авторские замечания: «Наступает неловкая пауза в сопровождении оркестровой увертюры из балета “Видение Розы”» [19, с. 75]; «Убаюкивающе стучит в окно дождь. Тихо. Все в доме спят» [19, с. 24]. Визуальную точность повествованию придают соматические характеристики, описания мимики и жестов. Так, диалог Марка с матерью сопровождается комментарием: «Одна мамина рука на столе, другая на животе. <...> И рукой, лежащей на столе, поправляет свою высокую причёску» [19, с. 23]. Для читателя не существенно, какой именно рукой героиня поправляет свои волосы; здесь проявляется установка Ф.М. Горенштейна на организацию зрительского восприятия.

В романе есть и несколько «настоящих» ремарок: тех, что помещены внутри реплик в круглые скобки. Это указания на ответную реакцию слушателей, они появляются в эпизодах, которые объединяет проблема манипуляции массовым сознанием. Предельная упрощённость такой реакции (как у марионеток) выказывает запрограммированность поведения толпы.

Большинство подобных замечаний содержится в сцене диспута Шагала и Малевича (в переполненном зале витебской академии искусств): «В зале раздались нестройные хлопки» [19, с. 102]; «Раздались бурные ап-

лодисменты почти всего зала» [19, с. 102]; «(Аплодисменты.)» [19, с. 104]; трижды «(Бурные аплодисменты.)» [19, с. 102, 103, 104]; «(Смех.)» [19, с. 103]. До этого Ф.Н. Горенштейн включает в текст сходные пояснения, когда изображает антисемитское собрание на Байеришерплатц. Отмечается реакция аудитории на речи депутата бундестага Бёкля и профессора венской академии: «Наш кайзер Вильгельм сказал: я не знаю партий, есть только немцы. (Аплодисменты.) Я рад видеть здесь среди собравшихся художников только немецкие, арийские лица. (Аплодисменты.)» [19, с. 81]; «Расовый характер наисильнейшим образом определяет свойство национальной культуры, здоровой, ясной, лишённой еврейского гнилостного разложения. (Аплодисменты.)» [19, с. 81]. Привнесение в указанные фрагменты романа элементов пьесы (сценария) позволяет Ф.Н. Горенштейну подчеркнуть типологическое сходство большевистской агитации и нацистской пропаганды.

3. Конкретность и зримость. В кинематографе объект показывается с внешней стороны. Это, по мнению Т.Г. Можяевой, «позволяет исключить из действительности всякую двусмысленность и изобразить материальные явления с точностью, наглядностью»¹. В литературе для поддержания у читателя иллюзии реальности в повествование вводятся предметные детали.

Описываемый в начале «свободной фантазии» предпасхальный завтрак завершается дотошным перечислением яств, подлежащих ритуальному уничтожению: «Струдель, пирог с творогом, печенье, рогалики уже лежат на жертвенном подносе посреди стола, рядом с хлебными корочками, птичьим пером и деревянной ложкой» [19, с. 15–16]. Читатель воочию представляет ценность угощения (роскошного для бедной семьи Шагалов) и сочувствует детям, которые готовятся к его скорой утрате.

Ниже повествуется о том, как жена встречает Марка, едва не погибшего на улице во время погрома: «Белла подала махровое полотенце, поставила на стол стакан чая с клубничным вареньем» [19, с. 88]. Полотенце махровое, варенье клубничное, в стакане чай. Эти частности – олицетворение домашнего уюта, они приводят художника в замешательство, поскольку только что он воочию видел страшные картины грабежей и убийств.

В отрывке, посвящённом пребыванию семьи Шагалов в деревне, трижды использована лексема 'деревянный': «Усевшись за деревянный стол...» [19, с. 113], «...Сидя с Беллой на деревянной скамье за деревянным столом перед домом...» [19, с. 111]. Содержательная избыточность объясняется стремлением Ф.Н. Горенштейна выделить в данном фрагменте пасторальные черты (поэтизацию мирной сельской жизни).

Подробнее всего в романе описывается комната следователя витебского НКВД: «В спальне на широкой никелированной кровати с шишеч-

¹ Можяева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте. – Барнаул, 2006. – С. 8.

ками спал, распахнув на груди шёлковую пижаму, Виленский рядом с толстой женой в бигуди» [19, с. 133]. Детали в этой зарисовке характеризуют эпоху, социальный статус героя и даже характер взаимоотношений супругов. Писатель множит подробности: «Как во всяком приличном доме, вокруг были ковры, стоял диван с кистями, шкаф красного дерева, туалетный столик с зеркалом, на котором расположились слоники и пупсики, однако тут же лежали “Капитал” Маркса и какая-то брошюра Осоавиахима» [19, с. 133]. Довольство, мещанская ограниченность, плотский эгоизм и лицемерие работника ЧК показываются через окружающие его предметы.

4. Установка на зрительное восприятие даёт о себе знать и в **описании персонажей**. Эпизодические герои часто не называются по имени, их характеристика сводится к упоминанию одной-двух деталей внешности: «взломаченный юноша» [19, с. 102], «белобровый парень» [19, с. 11], «толстомордый лакей» [19, с. 69, 70], «седой пан» [19, с. 44] и т.п. Из совокупности подобных признаков вырисовывается типаж: «высокий детина с растрёпанной копной волос» [19, с. 61] (свободный художник Иван Петухович), «набриолиненные волосы, жёлтый бумажный цветок в петлице фрака» [19, с. 40] (магнетизёр Василий Мекгольд), «шутовские усики, на пальце перстень. Похоже, шулер или вор» [19, с. 39] (незнакомец из Пантелеймоновского парка).

Часто портретирование ограничивается перечислением деталей костюма, достаточных для характеристики эпохи, социального статуса, уровня достатка персонажа. Например: «Остановился извозчик, сошла пара. Он – скрипя английскими жёлтыми крагами, в кожаном кепи и сером плаще. Она – завитая, в обтягивающем гибкую фигуру пальто» [19, с. 106–107]. Так рисуются обеспеченные и успешные посетители кофейни Гуревича, оазиса дореволюционного благополучия в голодном Витебске. Проверяющий документы чекист на Брянском вокзале – «...мужчина в кофейном пальто и кофейной шляпе» [19, с. 124]. Чекисты – «люди в кожанках» [19, с. 109].

Знаком определённой должности (звания) оказывается соответствующий аксессуар: карандаш за ухом приказчика из парижского магазина, маленькая лакированная сумочка у кондуктора из немецкого поезда, каска с шишаком у германского майора, белая лайковая перчатка у русского офицера, канты на форменных галифе у работника НКВД.

Описывая жесты, позы, движения, писатель опосредованно передаёт эмоции и мысли персонажей. Так, в ожидании машины, которая, быть может, перевезёт семью через оккупированный город, Шагал уверяет домашних: «Я спокойней вас всех», но поправляет «дрожащей рукой растрёпанные волосы» [19, с. 134]. Узнав о смерти отца, Марк опускается на железную койку. Выслушав поставленный Белле страшный диагноз, он сидит «неподвижно, словно окаменев» [19, с. 137], а затем повторяет слова врача «деревянными губами» [19, с. 138].

Изменения во внешности персонажей, как правило, свидетельствуют о пережитых страданиях. Героев, чьи портреты изображаются в романе несколько раз, немного. Это сам Марк: грациозный и кудрявый мальчик, потом – исхудавший, в повисшей одежде юноша, далее – «осунувшийся, побледневший» [19, с. 139] мужчина и, наконец, старик «с живыми шагаловскими глазами и шагаловской улыбкой на пергаментном, высушенном лице» [19, с. 140]. Подруга художника Анна Литвак: «красивая, подтянутая» [19, с. 120], спортивная, в застенках НКВД – измученная, исхудавшая, «с чёрным вспухшим лицом» [19, с. 133]. Друг детства Шагала Аминодав Шустер: высокий, молодцеватый парень, позже – одетый с иголки коммерсант с тростью, а в последней части романа – «седой, сторбленный старик» [19, с. 139]. Портрет у Ф.Н. Горенштейна, как у Л.Н. Толстого, подаётся «на людях», сопряжён с реакцией других персонажей на его восприятие, а динамика изменений во внешности оказывается показателем положительности героев.

5. Ракурс. В киноискусстве ощущение подлинности происходящих событий создаётся, помимо прочего, за счёт сенсорного характера построения плана изображения. Правда, объективность взгляда мнима, поскольку, по словам Б. Балажа (Балаша), «любое изображение показывает не только кусок действительности, но и точку зрения. Ракурс камеры отражает также и внутренний ракурс»¹.

Описания в романе часто даются глазами действующих лиц, о чём свидетельствует, например, ограниченность угла обзора: «Аминодав и Зуся тоже махали, пока телега не скрылась за поворотом» [19, с. 37]; «Дега достиг наконец противоположной стороны, свернул за угол и исчез» [19, с. 67]; «Вышли за кулисы, откуда видна была сцена, разрисованная красным и розовым» [19, с. 73].

Сходный вариант – замутнённость, нечёткость показываемого. Автор часто повторяет лексему 'мелькали': «Возле дома слышались сопение и крики, мелькали палки и кулаки» [19, с. 66]; «Далеко внизу мелькали огни автомобиля у подъезда и силуэты в плащах» [19, с. 134]; «В комнатном полумраке по-ангельски белоснежное лицо Беллы, казалось, светилось. Мелькали вокруг неясные людские силуэты» [19, с. 138]. После удара в глаз у Шагала сыплются искры и плывут «радужные пятна» [19, с. 66].

Дважды используется популярный в кинематографе приём взгляда «сквозь слёзы», замутняющие изображение; в обоих случаях на объект смотрит главный герой: «Марк подходит к забору и слезящимися от холода глазами читает объявления» [19, с. 38]; «...глаза Марка застилают слёзы, он ничего не видит, все слилось в сплошное пятно» [19, с. 30]. Читатель (зритель) отождествляет себя с персонажем, постигает его ощущения и эмоции.

¹ Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. – М., 1968. – С. 42.

Периодически эпизоды в романе заканчиваются смещением направления «взгляда» – с объекта изображения «в сторону»; в кинематографе подобный приём называется боковым движением камеры. Так, описание детей, которых тошнит у забора, сменяется в романе картиной неба с ярко светящим солнцем (как пишут Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян, «вертикаль – наиболее этическое измерение»¹). В конце рассказа о профсоюзном собрании витебских парикмахеров говорится о высунувшейся из часов кукушке. А повествование о хасидских похоронах в Ялте завершается «кадром» с лающим вслед катафалку шпицем.

6. Выбор плана – крупного, среднего, дальнего – оказывает осязаемое воздействие на субъект перцепции. И литература, и кино тесно связаны с проксемикой – наукой, изучающей восприятие расстояния².

Панорамы Ф.Н. Горенштейн чаще использует в массовых сценах: тушение пожара в еврейском предместье, подготовка к встрече Николая II в Витебске, прибытие мобилизованных солдат на Берлинский вокзал и т.д. Как правило, такого типа картины посвящены эпохальным событиям, по сути – олицетворяют саму историю.

Массовки включают динамический видеоряд, и Ф.Н. Горенштейн обычно прибегает к перечислительной интонации. Вот как описывается Малаховская трудовая колония: «В Доме и во дворе перед домом кипела жизнь, стучали молотки, звенели пилы, на кухне варился суп в большом котле, девочки чистили картошку, стирали бельё» [19, с. 117]. Сравним с отрывком из автобиографии М.З. Шагала: «Дети всё делали сами, по очереди стряпали, пекли хлеб, рубили и возили дрова, стирали и чинили одежду» [56, с. 115]. Ф.Н. Горенштейн явно ориентируется на книгу «Моя жизнь», излагаются те же сведения, но перцептуальное пространство, время повествователя и читателя в «свободной фантазии» сближены, а в первоисточнике – нет.

Ещё два примера массовых сцен в романе. На свадьбе в зале общины «старики и старухи, девицы и парни, нищие и богачи – все притоптывают ногами, хлопают в ладоши, скрещивают руки, кружатся в хороводе» [19, с. 28]. По площади движется шествие, посвящённое первой годовщине Октября; в нём участвуют «несколько легковых и грузовых автомобилей, телеги, запряжённые лошадьми, всадники» [19, с. 99]; идут «рабочие с молотами, крестьяне с серпами» [19, с. 99], парикмахеры с бритвами и помазками; поют песни марширующие физкультурники, стреляют в воздух чеканящие шаг красноармейцы. Подобного типа зрелища производят сильное впечатление, а их постановка позволяет использовать разнообразные спецэффекты.

¹ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн, 1994. – С. 180.

² Там же. – С. 99.

Периодически автор романа «Летит себе аэроплан» сосредотачивает внимание читателей на отдельных деталях, подробно прорисовывает их. В этих случаях целесообразно вести речь о крупном – точнее сверхкрупном – плане. Прощаясь, Захария обнимает сына и плачет, по его бороде текут слёзы; он видит Марка в последний раз, предчувствует свою скорую смерть. В эпизоде, посвящённом встрече государя в Витебске, «снег покрывает фуражку царя» [19, с. 30] (предложение выделено в самостоятельный абзац). В сочетании с рядом подробностей в портрете самодержца («бледный, одетый в солдатскую форму» [19, с. 30], «печаль... на лице» [19, с. 30]) данная деталь, на наш взгляд, содержит намёк на горькую участь Николая II (вспомним распространённые метафоры: снег-венец, снег-риза, снег-саван).

Шагал перед смертью оставляет на запотевшем окне автограф, который исчезает под растекающимися каплями воды: «...Начавшийся дождь размыл буквы. Надпись потекла по стеклу» [19, с. 142]. Этот завершающий «кадр» символизирует хрупкость, мимолётность жизни и оттеняет спокойную лёгкость, с которой покидает мир 97-летний (у Ф.Н. Горенштейна 98-летний) художник. Любопытно, что все «частности» в указанных примерах, так или иначе, отсылают к смертельному мотиву.

7. Внутренняя фокализация. В кино больше, чем других искусствах, возможностей для отождествления зрителя с персонажем – за счёт «сиюминутности» происходящего на экране, правдоподобия композиции, ракурса, смены планов и проч. Всеведущий рассказчик отсутствует (за исключением редких случаев), наблюдатель многого не знает о героях, «вездесущая» камера не может дать им исчерпывающую характеристику.

В «свободной фантазии» Ф.Н. Горенштейна встречаются замечания, сопряжённые с внутренним типом фокализации (по Ж. Женетту). Например, когда сообщается, что суетящийся возле загоревшегося дома «очень худой маленький» [19, с. 9] человек – это «очевидно сам Локшинзон» [19, с. 9]. Или когда из окна поезда Шагал видит рядом с Вальденом «какую-то женщину» [19, с. 127]. Интерпретация событий неполная.

О предстоящем рождении главного действующего лица читатель узнаёт исподволь, из разговора эпизодических персонажей: «“Я слышал, у грузчика селёдочной лавки Шагала жена на сносях”, – произнёс портной Шустер. “Я видела, как в дом к Шагалам шла повитуха”, – сказала Двойра» [19, с. 10]. Подаваемая порционно информация вызывает интерес. Когда приятели Марк, Зуся и Аминодав едут на подводе, таким же окольным путём, из рассказа Аминодава, читатель выясняет цель их путешествия: «Один умный человек, с которым я познакомился в Витебске на фондовой бирже и к которому мы сейчас едем на ярмарку в Краков, господин Симич, мне говорил...» [19, с. 36]. В машине, после продолжительного молчания, Луначарский извещает Шагала, куда они направляются (хотя должен был поведать об этом заранее): «...Я повезу вас к Горькому» [19, с. 94]. И т.п.

Многие персонажи вводятся в действие после чужой предваряющей характеристики. Например, про семью биндюжника Виленского рассказывает Хая: «Его жена из-под полы торгует водкой, сам биндюжник всегда пьян, а у сына их всегда сопля через губу висят» [19, с. 27]. Перед приходом наставника взгляды Бакста обсуждают в мастерской его ученики. Историю появления Малевича в академии искусств Шагал излагает Жигареву; тот спрашивает: «А кто этот, в костюме авиатора?» [19, с. 100], Марк отвечает: «Это Казимир Малевич» [19, с. 100] и поясняет детали.

Оптимальный способ реалистической передачи чувств и мыслей персонажей – в доверительных беседах, из первых уст. Так, из разговоров Шагала с подругой, Анной Литвак, становятся понятны его сокровенные переживания. Например, когда он вспоминает про смерть матери: «На похороны мамы я просто не приехал. Я не мог это видеть. Потерять последнюю иллюзию» [19, с. 121].

8. Важная роль в кино отводится звукам, они выполняют типологическую, репрезентирующую, характерологическую, композиционную, символическую функции. Ф.Н. Горенштейн активно использует выразительные возможности **звука**.

Существенный элемент поэтики «свободной фантазии» составляют шумы, ими буквально переполнен художественный мир романа. Например, в сцене пожара описание страшного зрелища дополняется замечанием «уже трещало и шипело вовсю» [19, с. 11]. Многоголосица – неотъемлемый элемент наблюдаемой Марком картины будничного города: «Идут прохожие, грохочут телеги, лают собаки, каркают вороны» [19, с. 21]. Об отправлении поезда в романе дважды говорится опосредованно – путём указания на специфические сигналы: «Ударил вокзальный колокол, засвистел оберкондуктор» [19, с. 59]; «Ударил колокол, засвистел кондуктор» [19, с. 124].

Звук подчас становится в романе ключевой формой передачи событий. Например: измученный нищетой, близкий к отчаянию Марк слышит, как «в дверь застучали, похоже, тростью» [19, с. 71]. Трость – аксессуар, демонстрирующий солидность и достаток её обладателя. Шагал, узнавший о возможности продажи одной из своих картин, с нетерпением ждёт потенциального покупателя и угадывает «богатого господина» [19, с. 71] по характерному стуку.

Достаточно часто Ф.Н. Горенштейн использует приём несовпадения звука и «изображения», типичный для киноискусства. С его помощью достигается реалистичность повествования: читатель (зритель), как и персонажи, не видит, что происходит за пределами обозреваемого пространства. Сидя «с намыленной щекой в опустевшей парикмахерской» [19, с. 99], Шагал слышит залп: у Николаевского собора публично казнят контрреволюционера – поручика Закоржицкого. Попавшие в перестрелку Марк и

Анна укрываются в яме: «Выстрелы затихали. Слышны были лишь крики и матерщина. Кого-то с сопением проволокли» [19, с. 123]. Похожий пример: осаждённый портовый город во Франции, Марк с дочерью, запершись в номере отеля, ждут Беллу. Они с ужасом прислушиваются к звукам: немецкая речь на улице, а затем в коридоре, хохот, женский голос, хлопанье дверей, тяжёлые шаги и т.д. Чаще такого типа аудиовизуальный эффект повторяется в сценах, где фигурирует главный герой.

Звуковые явления могут выполнять символическую функцию. В беседе с Ньюшей Марк излагает теорию безгрешности искусства, повествует об «эротике грусти и боли» [19, с. 45]. При этом дважды упоминается скрип кровати: сначала квартирная хозяйка меняет постельное бельё, потом, восхищённая умными речами постояльца, садится рядом, продавливая матрас тяжестью своего тела. Ньюша явно симпатизирует привлекательно-му юноше, и его слова пробуждают в ней отнюдь не платонические чувства. Другой пример – звуковой фон в эпизоде убийства Локшинзона. Пьяные Петруха и Тренька настигают ювелира в степи. Разочарованные незначительностью поживы, бандиты принимают издеваться над Элей, заставляют «Иуду» [19, с. 25] целовать нательный крест, а потом сжигают мужчину заживо на глазах у сына. Действия мучителей сопровождается отдалённый – пасхальный – колокольный звон, он подчёркивает несоответствие между нарочитой набожностью грабителей-антисемитов и их изверскими поступками, заставляет вспомнить мученическую смерть Христа.

Ближе к концу романа Ф.Н. Горенштейн помещает немую сцену. Марк пытается догнать только что попрощавшегося с ним друга: «Шагал стоял у витрины магазина электротоваров. Мигали беззвучно телевизоры. Вдруг Шагал почти бегом поспешил к углу. Шли прохожие по улице, Аминодава среди них не было. Тогда он опять вернулся к витрине. Беззвучно мигали телевизоры» [19, с. 140] (обратим внимание на повторение: второе и шестое предложения в отрывке отличаются только порядком слов). Мельтешащая картинка за витриной знаменует суетность благ современного мира, общества потребления, подчёркивает душевную опустошённость одинокого героя. Его отгороженность символизирует не пропускающее звуки стекло.

9. Световые эффекты, цвет. По словам Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, возможность выбора атмосферы и настроения кадра создаёт «антитеза “нормального” (“спокойного”) освещения, исходящего якобы от естественных источников, и резкого, колеблющегося, “аномального” света с подчёркнуто искусственными источниками»¹. С другой стороны, контрастность световых отношений характерна для живописи М.З. Шагала.

¹ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном... – С. 182.

В романе «Летит себе аэроплан» часто изображается огонь: отблески пламени в эпизоде рождения Марка, покачивающаяся лампа в сцене ночных видений, горящая свеча в ритуальной бане на бат-мицву и др. Неоднократно писатель использует так называемое «рембрандтовское освещение», когда «луч выхватывает из темноты отдельные детали картины»¹. Например, в следующем фрагменте: «в углу мрачно темнеет диван, таинственно блестит зеркало» [19, с. 23]. Лексема 'блестеть' ('блистать') повторяется в тексте шесть раз, а 'сверкать' – восемь раз.

«Свободная фантазия» посвящена художнику, прославившемуся поразительной трактовкой цвета, не удивительно, что особое внимание Ф.Н. Горенштейн уделяет краскам. Бесспорное лидерство здесь принадлежит всем оттенкам синего, одного из ключевых цветов в палитре М.З. Шагала. Небо (называется пять раз синим, дважды голубым и единожды лиловым), голубое и серо-фиолетовое освещение, замёрзший синий квас, серовато-синие глаза отца Марка и т.д. Часто упоминаются белый цвет (борода и рубаха Захарии, лицо и платье Белы, одежда нищего, окрас шпика) и красный (вино, которое «напоминает о крови» [19, с. 19], косоворотка, флаги, банты).

Зрительная доминанта даёт о себе знать в сцене свадьбы Гуревича, когда «высоко в воздух взлетают конфетти, цветные обрезки бумаги» [19, с. 27], в повествовании о «салюте» из картофеля, поднявшегося в воздух после взрыва, в описании трамвая, рассыпающего «из-под дуги цветные искры» [19, с. 38], и др.

На контрастном сопоставлении цветов построен эпизод гибели отца Шагала. Раздавленный грузовиком, он умирает на улице: «Белая борода его окрасилась кровью, и мука из лопнувшего мешка размокала в кровавой луже» [19, с. 117]. Белый – красный, белый – красный. По словам Ф. Феллини, «цвета любого кадра как бы заражаются друг от друга, между ними происходит обмен флюидами, в результате чего во время просмотра замечаешь, что какие-то светлые участки непонятно почему оказались затемнёнными, на каких-то других появились неожиданные отсветы, происходит постоянное размывание границ предметов»². Начало следующей главы «свободной фантазии» продолжает цветовое решение предыдущей: «У входа в старинный дом <...> полоскался по ветру красный флаг с надписью: “РСФСР”» [19, с. 117].

10. Соразмерность частей порождает красоту формы, эта аксиома применима ко всем видам искусства. Одним из типов **симметрии** является композиционное равновесие. Ф.Н. Горенштейн склонен сопрягать эпизоды, выстраивая череду отражений и возвращений (об этом уже шла речь

¹ Там же.

² Феллини Ф. Делать фильм. – М., 1984. – С. 230.

в предыдущих главах). В «кинематографическом» романе указанный метод обретает особую наглядность.

В произведении много рифмующихся событий. В том числе: два визита Аминодава к другу в оперный театр: парижский и, через десятилетия, в нью-йоркский. Две свадьбы: еврейской знати в танцевальном зале Витебска и польских холопов в шинке села Освенцим. Две неудачных попытки главного героя обрести поддержку в лице богатого мецената: у Герценштейна в Петербурге, у Дусэ в Париже. Две бани: Белла участвует вместе с другими девочками в микве, омовении, знаменующем наступление совершеннолетия, а через несколько лет та же героиня, уже с мужем, преодолевая стыд, по мандату отправляется в общественную баню. Две телеграммы: первую, с известием о смерти брата, художник получает в «Улье», вторую, где сообщается о гибели отца, приносят Шагалам в Малаховскую колонию. Два производящих осмотр доктора: один выстукивает грудную клетку Марка (диагноз – воспаление лёгких), другой склонился над Беллой (эхинококкоз). Два сна с ангелом: в первый раз сияющее существо является Шагалу на чердаке у Пантелеймона Пантелеевича, затем – в коридоре Наркомпроса.

Ряд образов повторяется в «свободной фантазии» с особой регулярностью, например, вокзал. В Петербурге (Шагал уезжает из Витебска, а потом отправляется за границу). Далее – в Париже, Берлине, ещё дважды в Витебске (Марк возвращается из Франции с попутчицей Вивьен, потом Захария провожает семью Шагалов в Москву). В Брянске (Анна Литвак ждёт Марка, чтобы уехать из советской России). Снова в Берлине, куда художник приезжает с женой и дочерью. Вокзал передаёт идею скитальчества и бесприютности Марка, его современников, живущих в эпоху бурных потрясений, гонимого еврейского народа и, наконец, всего обречённого на поиск истины человечества.

Несколько раз в произведении появляется образ перекрытой дороги. Сначала из-за крестного хода городской задерживает на перекрёстке телегу, в которой на ярмарку едет с отцом Зуся Локшинзон. Затем в Петербурге конка с сидящими в ней Марком, Захарией и Степаном останавливается, тоже на перекрёстке, из-за торжественной встречи австрийского эрцгерцога. В Берлине трамвай, везущий Марка на вокзал, задержан, опять-таки на перекрёстке, для обеспечения прохода войск. И наконец, в портовом городке Франции заказанное Шагалами такси не приходит, потому что из-за оккупации нарушено транспортное сообщение. Во всех перечисленных случаях герои погружены в тревожное ожидание, поскольку помехи грозят им серьёзными неприятностями. О внимании Ф.Н. Горенштейна к образу перепутья свидетельствует название его следующего крупного произведения – «На крестцах».

Другими наиболее показательными лейтмотивами романа «Летит себе аэроплан», на наш взгляд, являются огонь (пожар, сожжение), вода (водоём, омовение), небо (полёт). Они помогают интегрировать составленное из разрозненных фрагментов произведение и выделить сквозные идеи: трагическая роль общественных катаклизмов в судьбе отдельных людей и наций, хрупкость человеческой жизни, всепоглощающее стремление Художника к истине и др.

11. Активное сравнение подчёркивает разные пространственные и временные качества («одновременный» и «последовательный» **контраст**)¹. Резко выраженное противопоставление отдельных художественных форм помогает повысить их выразительность и выразительность произведения в целом.

В «свободной фантазии» многие фрагменты стыкуются по принципу антитезы: безоблачный Крым – «серый берлинский вокзал» [19, с. 77]; многолюдное собрание в академии искусств – пустынная улица; богемная атмосфера в немецком «Романише кафе» – картины истязаний в застенках витебского НКВД.

Контрастны образы, составляющие отдельные эпизоды. С крыши Шагал замечает, что возле забора долговязый гимназист заигрывает с горничной. Переведя взгляд, он видит, как во дворе селёдочного склада отец Марка ворочает бочки, различает напряжённое от тяжести лицо. И вновь возвращается к сцене флирта. Такая перебивка позволяет острее прочувствовать бремя нелёгкого труда Захарии – в сравнении с беззаботностью молодой пары.

Описание происходящего в Ялте начинается с реминисценции на известный чеховский рассказ: солнечная набережная, толпа гуляющих, молодая дама с белым шпирцем, её галантный спутник... Диссонанс в эту идиллическую (внёшне безмятежную, учитывая проблематику «Дамы с собачкой») картину вносит появляющаяся траурная процессия: Захария хоронит своего сына.

Внимание обостряется под влиянием неожиданности раздражителей и контраста между ними. Внезапные события усиливают динамизм произведения. Лексема 'вдруг' повторяется писателем в романе 24 раза: «Вдруг мама прерывает песню и начинает плакать» [19, с. 23], «...Попугай вдруг захлопал крыльями» [19, с. 76], «Вдруг двери кофейни резко распахнулись, и вошли люди в кожанках...» [19, с. 109], «Вдруг слышен топот» [19, с. 32], «Вдруг Давид вскакивает и, выпучив глаза, бежит во двор» [19, с. 15], «Вдруг какой-то взлохмаченный, с густой седой шевелюрой человек оттолкнул охранника и побежал по скользким ступеням» [19, с. 94], «Вдруг выбежал седой старик с развевающейся бородой...» [19, с. 101], «Вдруг грохнул взрыв» [19, с. 123]. И т.п.

¹ Кузнецов А.В. Фигуры контраста и их функции в творчестве М.Ю. Лермонтова. – Ростов н/Д., 1998. – С. 111.

Некоторые сцены содержат в конце сюжетный поворот. В киноиндустрии такие финалы именуется «крючками», поскольку призваны заинтересовать зрителя и побудить его к продолжению просмотра сериала. Вероятно, Ф.Н. Горенштейн строит повествование, ориентируясь на это правило. Например, в конце диалога домочадцев мать Шагала резюмирует: «...Наш Марк будет встречать царя» [19, с. 29]. Позднее юноша заявляет своему наставнику Баксту: «Я, витебский провинциал, всё-таки поеду в Париж» [19, с. 59]. Анна уговаривает Шагала бежать за границу и назначает ему время встречи: «В пять на Брянском вокзале» [19, с. 123].

12. Сюжетная многолинейность «свободной фантазии» ведёт к активному использованию монтажного принципа, который, в свою очередь, обуславливает **фрагментарный**, обрывочный характер повествования.

День празднования Песаха (Пасхи) описывается достаточно подробно, поскольку для Ф.Н. Горенштейна важно воспроизвести соответствующие тому или иному моменту ритуалы. Время, в которое совершаются обряды, обозначается с помощью динамического пейзажа: «Предпасхальная лунная ночь» [19, с. 13]; «Окна уже освещены первыми лучами солнца» [19, с. 14]; «Солнечное утро» [19, с. 15]; «Светит пасхальное солнце...» [19, с. 15]; «Близится пасхальный вечер, загораются звёзды» [19, с. 16]; «Загораются пасхальные свечи во всех еврейских домах» [19, с. 16]; «Бледнеют звёзды, кончается пасхальный седед» [19, с. 20]. Течение времени в этой части произведения визуализируется.

Небольшой разрыв хронологической последовательности, типичный для кинематографического монтажа, обнаруживаем в следующем отрывке: «Пограничники стали, загораясь вагонные подножки, чтобы кто-нибудь не вскочил в последний момент в вагон без проверки. Анна с тоской посмотрела вслед огням последнего вагона» [19, с. 124]. Поезд трогается – и через секунду показывается удаляющийся последний вагон (сочетание «вслед огням» обозначает значительность расстояния).

С.М. Эйзенштейн утверждал: «Кинематография – это прежде всего монтаж»¹. Компрессия событийности характерна для кинематографа. В романе Ф.Н. Горенштейна она используется очень часто. Например, после диспута художников «Шагал трясущимися руками собирает бумаги в портфель» [19, с. 104] – и тут же передаётся разговор Марка с женой, в котором он выражает своё отношение к произошедшему: «“Вот благодарность людей”, – мрачно говорил Шагал, идя по улице рядом с Беллой...» [19, с. 105]. Белла просит мужа пожить в деревне – после этого следует реплика Марка: «Наконец мы одни в деревне» [19, с. 111]. В потасовке между рабочими с боен и художниками из «Улья» Шагал получает удар в глаз; действие обрывается. Следующий абзац начинается с вопросов француз-

¹ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. – М., 1964. – Т. 2. – С. 290.

ского собрата Марка: «Что вы наделали, Шагал? – сказал Конюдо, увидав синяк под глазом. – Как же я буду вас рисовать?» [19, с. 66]. Реплика, которая должна была бы предварять разговор, помещена уже после процитированной реплики: «В освещённом утренним солнцем кафе от свежего ветра пузырились занавески, шелестели за окном каштаны» [19, с. 66].

Писателю важен эффект неожиданности при переходе от одной сцены к другой. Ф.Н. Горенштейн нарушает линейную последовательность повествования, противопоставляет разнородные элементы текста, опираясь на ассоциативный принцип.

13. Подхваты. Часто фрагменты романа сталкиваются, выражаясь словами И.А. Мартьяновой, «в парадоксальном монтажном сопряжении»¹. Соединяя отрывки, автор выстраивает в «свободной фантазии» своеобразные мостики.

Зима, у Марка воспаление лёгких; в бреду он произносит: «Солнца... Я хочу солнца...» [19, с. 119]. Далее следует описание: «Весеннее солнце светит с ясного голубого неба» [19, с. 119]. Марк и Белла провожают батальон немецких солдат, остановившихся на привал в деревне, машут им вслед платками. А потом следует сцена на вокзале в Витебске. Теперь уже Захария Шагал провожает сына со снохой и внучкой в Москву.

Получив известие о смерти брата, Марк сокрушается: «Теперь будет покоиться под кипарисом в далёкой Ялте» [19, с. 77]. И тут же действие переносится в Крым: «В Ялте было солнечно, волны били о набережную» [19, с. 77]. Анадиплосис (повтор последнего слова первой части отрезка речи в начале следующей части) рассчитан на читателя, поскольку новый фрагмент начинается с предваряющей ремарки. Но экранизированный вариант представляется не менее эффективным: экзотический пейзаж как бы иллюстрирует последние слова героя из предыдущего кадра (тем более что может появляться надпись, обозначающая место действия).

Горький плач на похоронах ювелира Локшинзона сменяется ритуальным плачем на свадьбе сына владельца кофейни Гуревича: «На кладбище читали над могилой заупокойную молитву. Все плакали.

Общий плач продолжался, но это уже не похороны, а свадьба» [19, с. 26]. С помощью такой стыковки передаётся идея диалектического взаимодействия жизни и смерти.

Вслед за описанием грузовика-полуторки, на котором везут на расстрел «врагов народа», в числе которых оказалась Анна Литвак, изображается «тяжёлый, тупорылый, немецкий» [19, с. 133] автомобиль («среди другого пейзажа другой грузовик» [19, с. 133]). На нём Зусю и Аминодава вместе с другими евреями доставляют в концлагерь Аушвиц. Незначительная в данном контексте разница подчёркивает сходство соседних эпизодов.

¹ Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. – СПб, 2011. – С. 9.

Ф.Н. Горенштейн сопоставляет большевистскую диктатуру с национал-социалистической, раскрывает страшную сущность тоталитарного террора как такового – вне зависимости от особенностей, накладываемых спецификой конкретного государства.

14. Зрелищная драматургия. Е.Ю. Ермакова замечает: «литературный (драматический) герой в современном кинематографе начинает трансформироваться в некую визуализацию определённых состояний физических динамических объектов. То есть зрителю кинозрелища предлагают не логическую (сюжетную) драматургию, а зрелищную, основанную на деформациях реального мира, отдельных его предметов и их состояний»¹. Такие виртуальные перемещения совершает читатель в самом начале романа «Летит себе аэроплан». Этот отрывок необходимо рассмотреть подробнее.

А. В первом эпизоде произведения изображается пожар на краю еврейского квартала. Взгляд повествователя переводится из центра событий в камеру находящейся поблизости тюрьмы (««Евреи горят», – говорили арестанты, весело теснясь у зарешёченных тюремных окон» [19, с. 11]). Происшествие начинает описываться с нового ракурса через субъективное восприятие («Ишь как шевелятся, как тараканы, разбегаются» [19, с. 11]). Потом показывается другое место, тоже находящееся неподалёку: церковная ограда, священнослужитель, наблюдающий за происходящим.

Б. Далее следует подхват: предшествующее слово (и образ) «а за церковью» соединяет предыдущие картины с совершенно иной: «А за церковью тихо журчит речка, шелестят камыши, и в камышах кто-то шепчет на два голоса: “Ох, милый, ох, хорошо... ох, сладко”» [19, с. 11]. Умиротворение в «райском месте» контрастирует с суматохой на пожаре, огонь – с водой, тишина – с криками, страдание – с негой. Не останавливаясь на идиллической зарисовке, Ф.Н. Горенштейн переходит к следующим картинам, каждая из которых составляет контраст предыдущей.

В. «А на кладбище бродяги устраиваются на ночлег, раскрывают котомки, кладут на могилы газеты, а на газеты сухари да сало» [19, с. 11]. Берег реки – кладбище, влюблённые – бродяги, ласки – еда.

Г. «А в раскрытое окно виден солдат, который пьёт чай» [19, с. 11]. Вновь подхват, теперь основанный на ассоциации с вечерней трапезой. И опять противопоставление: бесприютности – домашнему уюту. Крупный план сменяется другим крупным (остаётся непонятным, где находится этот дом с окном).

Д. «Козы и коровы беспокойно мычат в хлевах» [19, с. 11]. От одного помещения – ко многим, явно менее комфортным, от человека к копытным, от умиротворённой тишины – к шумной колготне.

¹ Ермакова Е.Ю. Практическая магия кинематографа. – М., 2013. – Ч. 1. – С. 36.

Е. «Пьяный биндюжник Хаим Виленский идёт со своей толстобрюхой лошастью и пытается петь, но вместо того издаёт лишь лошадиное ржание» [19, с. 11]. Очередное укрупнение плана; картина как бы суммирует предыдущие: животное и мужчина, травестированный кентавр.

Ж. «Темнеет на горе огромный заброшенный польский замок» [19, с. 11]. В кинематографе кадры, демонстрирующие место действия, называют «адресным планом» («адресником»). В конце перенасыщенного визуальными образами абзаца взгляд наблюдателя обращается вдаль, вверх. Пауза позволяет читателю (зрителю) отдохнуть от серии телепортаций. Переведение камеры в конце съёмки с движущихся объектов на что-нибудь статичное обеспечивает удобство монтажа.

З. Следующий абзац содержит ключ к пониманию данных разрозненных и слабо связанных с основным действием романа сценок. «И над всем этим, под большими, как серебряные рубли, звёздами летят огненные ангелы, рождённые из пламени, выются вольно и свободно, ещё не схваченные кистью художника, ещё не застывшие на шагаловских полотнах» [19, с. 11]. Упоминание о бесплотных существах, которые впоследствии обретут жизнь на картинах М.З. Шагала, позволяет заключить, что и предыдущие набросанные Ф.Н. Горенштейном зарисовки – прообразы будущих шедевров художника. Практически к каждой из них можно найти эквиваленты в его наследии. Ниже приводим лишь некоторые из возможных вариантов:

а) «Горящий дом» 1913;

б) «Двое с рыбой» 1967, «Влюблённые в сирени» («Любовники в сирени») 1930, «Концерт» 1957, «Композиция» 1976;

в) «Ворота кладбища» 1917, «Старый Витебск» 1914, «Вечный жид» 1923–1925;

г) «Солдат пьёт» («Солдатское чаепитие») 1910;

д) «Коровник» 1917, «Корова с зонтиком» 1946, «Коровы над Витебском» 1966;

е) «Жизнь крестьянина» 1925, «Продавец скота» («Скотопромышленник») 1912;

ж) дальний план на холстах «Окно» 1924, «Сельская мадонна» 1938–1942;

з) «Ангел над Витебском» 1977, а также «Обручённые и Эйфелева башня» 1913, «Венчание» (Свадьба) 1918, «Три свечи» 1938–1940, «Лестница Иакова» 1973.

Динамичность, многоплановость и сюжетность зарисовок, выполненных писателем, характерны для кисти М.З. Шагала, как и любимый художником ночной колорит. В тексте романа сценки соединяются в общую картину с помощью аналогичной (уподобляющей) синтаксической структуры. Четырежды повторяется конструкция с союзом *а*:

«А» + обстоятельство места + субъект и его действие.

Создаётся инерция восприятия. В результате достигается эффект наслаения одних изобразительных элементов на другие, аналогичный **шагаловскому палимпсесту** – совмещению несовместимых пластических элементов, наложению одних сцен на другие.

Остаётся только догадываться, как планировал экранизировать данный отрывок Ф.Н. Горенштейн. Возможно, предполагалась аппликация на перечисленные бытовые сценки кадров с изображением соответствующих полотен художника. Писатель помещает эту «презентацию» в самое начало произведения, сразу после рассказа о появлении Марка на свет. Получается своеобразная ретроспектива наоборот – демонстрация будущих работ мастера.

«Кинематографические» приёмы в романе «Летит себе аэроплан» используются с разной степенью интенсивности и в неодинаковой пропорции. Их бóльшая часть приходится на первую треть произведения. Постепенно Ф.Н. Горенштейн отходит от сценарной техники и кадровки, всё более склоняясь **к стандартной прозаической форме**.

Во второй части «свободной фантазии» больше тактильных характеристик («прохладные пальцы» [19, с. 119], «тёплая ладонь» [19, с. 141]), субъективных показателей состояния героев («от запаха супа у Шагала закружилась голова» [19, с. 91], «от запаха живых цветов тошнило» [19, с. 138]), авторских замечаний в непрямой, образной форме («краски словно вопили» [19, с. 79], «Остроумова технически заплакала» [19, с. 91], «немцы шли как-то не по-немецки» [19, с. 112]). Всё это невозможно непосредственно передать на экране.

Появляются фрагменты, в которых промежутки времени между эпизодами не отмечены графически. Например, не отделены интервалами от предыдущих абзацев предложения: «Пошли в расположенную рядом галерею “Штурм”» [19, с. 79]; «Поезд подошёл к витебскому вокзалу» [19, с. 85]; «Подходя к дому, Шагала увидел...» [19, с. 105]; «Стемнело» [19, с. 126] и т.п.

Увеличивается количество замечаний сугубо повествовательного характера. Например: «Майской тёплой ночью грузовик-полуполторка <...> свернул с дороги и поехал лесной грунтовкой к огороженному в чаще леса пространству, где расстрельная команда уже стояла у края ямы» [19, с. 133]. Роману-сценарию присущ иной способ подачи информации – порциями. Прочитанный отрывок в «кинематографической» интерпретации выглядел бы так: «Майская тёплая ночь. Грузовик-полуполторка сворачивает с дороги и едет лесной грунтовкой. Впереди, в чаще леса, виднеется огороженное пространство. Там, у края ямы, стоит расстрельная команда».

В заключительной части киноромана отчётливо звучит голос повествующего субъекта – посредника между изображённым миром и миром читателя: «...за окнами богатого особняка, впрочем, нередкого здесь, в Сан-Поль-де-Ванэ, маленьком городке миллионеров, туристов с тугими кошельками, дорогих ресторанов, престижных картинных галерей, теннисных кортов и бесчисленных цветочных клумб» [19, с. 140]. Присоединительная конструкция со словом 'впрочем' привносит значение ограничения. Характеристика городка слишком аналитична и собирательна для сценарного текста.

Нагляднее всего динамика изменений прослеживается при сравнении похожих сцен. Симптоматичны отличия в описании Рош-Ашана (Рош Ха-Шана). Праздник показывается писателем дважды: в Витебске в начале романа и в Нью-Йорке в конце произведения. В первый раз даются пояснения о времени, месте действия, пейзажных деталях: «Сентябрь. Деревья роняют листву на землю. Листья сдувает ветер, они плывут по Двине. На берегу собираются кучки евреев» [19, с. 33]. Зарисовка отличается лаконичной выразительностью линий: «Мужчины с развевающимися бородами наклоняются к воде, выворачивают, вытряхивают карманы. Всё летит в воду. Крошки, носовые платки, бумажки – всё плывет по воде, разбухает» [19, с. 33]. Картина очень динамична: листья падают, бороды развеваются, «всё» летит, плывёт и т.д. «Видеоряд» отчётливо сегментирован, планы постепенно укрупняются. Подробности живописны, установка на зрительское восприятие не вызывает сомнений.

Во второй раз тот же ритуал описывается иначе: «Кучки людей собрались на берегу Гудзона. <...> Мужчины выворачивали карманы, низко склоняясь над водой. Носовые платки, бумажки, крошки – всё летело в воду» [19, с. 138–139]. Глаголы поставлены в прошедшее время. Нет указания на время событий, нет пейзажных деталей, не сообщается о «судьбе» брошенных предметов. Действия людей не воспроизведены поэтапно: в первом случае «наклоняются», потом «выворачивают», затем «вытряхивают»; теперь – «выворачивали..., склоняясь». Теряется эффект сиюминутности происходящего.

То же с праздничной молитвой. В начале романа Ф.Н. Горенштейном предусмотрен монтаж, демонстрирующий синхронность произношения: «“Дай Бог нам сладкого нового года”, – говорят евреи. Захария, Марк, Зуся, Пинхас, Аминодав... Все евреи просят сладкого нового года...» [19, с. 33]. В конце «свободной фантазии» слова молитвы повторяются, однако комментарий носит собирательный характер: «Рош-Ашана, – говорили люди, – святой праздник. Дай Бог нам сладкого нового года» [19, с. 138]. Читателю рисуется абстрактная картина, слишком обобщённая для прямой экранизации.

Ещё пример для сравнения: два описания кафе – сначала в Витебске, потом в Берлине. В первый отрывок Ф.Н. Горенштейн вводит много типичных деталей: «Женщины были с большими декольте, мужчины курили толстые папиросы, официанты носили на подносах кофейники, чашки, булочки, печенье. Сквозь приоткрытую дверь доносились звуки аргентинского танго» [19, с. 106]. Во втором автор в большей степени опирается на опыт читателя, предоставляя ему возможность самостоятельно дорисовать соответствующую обстановке картину: «В “Романише кафе” певец и певица, оба в чёрных фраках и цилиндрах, пели модный шлягер “Шварце Сония”. За столиками сидели мужчины и женщины богемного вида. Трудно было понять, кто из них писатель или художник, а кто просто спекулянт или проститутка» [19, с. 129]. Вслед за несколькими точными деталями (фраки, цилиндры, песня) следуют расплывчатые описания, завершающиеся неопределённым «трудно было понять», не характерным для «кинематографического» текста.

Быть может, когда отпала необходимость скорейшего создания сценария, Ф.Н. Горенштейн стал меньше думать о киноадаптации каждого конкретного эпизода. Или писатель в конечном итоге взял верх над кинематографистом. Ведь, по словам А.С. Кончаловского, кино Ф.Н. Горенштейн «обожал, радостно сочинял для него»¹, а «литература была для него главным видом творчества»².

«На крестцах» (1997): особенности драматической хроники

На сегодняшний день существует два издания этого произведения. Первое вышло в 2001 году в Нью-Йорке («Слово-Word») с подзаголовком «Хроника времён Ивана VI Грозного в шестнадцати действиях ста сорока пяти сценах». Второе, сильно сокращённое и переработанное, появилось в 2016 году в Москве («Новое Литературное Обозрение») с подзаголовком «Драматические хроники из времён царя Ивана VI Грозного». Нами анализировался текст, включённый в переиздание, по причине его доступности.

Ю.Б. Векслер дал «Крестцам» жанровое определение «мегадрама»³, на наш взгляд, весьма удачное. Сам Ф.Н. Горенштейн обозначал произведение как «историко-драматический роман», как «роман-пьесу» (напри-

¹ Кончаловский А.С. Горенштейн и кино // Сеанс. – 2015. – 2 февраля. – URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/gorenshtejn-i-kino>.

² Там же.

³ Векслер Ю.Б. Писатель и история. К первой публикации в России «Избранных сцен» из романа-драмы Фридриха Горенштейна «На крестцах» // Горенштейн Ф.Н. На крестцах. – М., 2016. – С. 5.

мер, в интервью А. Стародубцу¹). М.И. Полянская сравнила «Крестцы» с «Хроникой царствования Карла IX» П. Мериме – и Ф.Н. Горенштейн решил остановиться на этой жанровой дефиниции. Сохранился черновой вариант первой страницы, датированный 1997 годом, на нём написано «Historic-драматическая хроника. Роман из времён царя Ивана VI Грозного в 16 действиях 135 сценах», переправлено на множественное число – «драматические хроники» и зачёркнуто «роман из».

Драматические хроники близки к эпосу. Они воспроизводят факты из жизни исторических деятелей или из истории нации во временной последовательности и отличаются законченностью эпизодов. События совершаются «на протяжении многих лет, в различных городах и даже странах. <...> Как и в романах, изображаются многочисленные действующие лица – представители самых различных сословий и классов, многие из которых появляются лишь в отдельных эпизодах»². А.А. Аникст характеризует конструкцию драматической хроники как эпическое нанизывание эпизодов³. Критерий документальности определяет наличие в таких текстах значительного количества «чужого» (исторического) материала.

По воспоминаниям Ю.Б. Векслера, Ф.Н. Горенштейн «говорил, что в романной форме ему бы не удалось достичь стилистического единства, так как речь героев находилась бы в конфликте с современным языком повествования и в результате получился бы кич. Поэтому... [писатель] и отказался от повествования, от романа, и выбрал чистую драму»⁴. Думается, что для автора была важна ещё и **стилистическая преемственность**, как когда-то для А.С. Пушкина, решившегося «перепоставить» «Бориса Годунова». И эффект дистанцированного восприятия сценического образа. Возможно, поэтому в конце каждой сцены помещена ремарка «занавес».

Характер разбивки на действия свидетельствует о том, что в каждой части писатель показывает отдельный этап истории государства: зверства опричных войск в I акте, наступление Давлет-Гирея в III, победоносная война с западными государствами в V и т.д. Об этом косвенно свидетельствуют различное число сцен, неодинаковый размер фрагментов. Действие заканчивается, как правило, «ударным» эпизодом. Например, старцы, погребавшие на кладбище убитых новгородцев, решают отпустить пойманных каннибалов (I). Толпа признаёт «гулящую жёнку» безумицу Анницу святой и становится перед ней на колени (IX). Занемогшего царя уносят на руках – «народ молится» [21, с. 509] (XIII).

¹ Там же.

² Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М., 1970. – С. 106.

³ Аникст А. Послесловие к «Генриху IV» // Шекспир У. Полное собрание сочинений. – М., 1959. – Т. 4. – С. 608.

⁴ Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 10.

Место действия меняется от сцены к сцене: Москва, Новгород, Тверь, Псков, Варшава, Краков, Бахчисарай и т.д. Лишь в конце (в XIV, XV актах) локус ограничивается палатами Кремля: немощный царь уже не руководит военными действиями, не разъезжает по государству. Его опочивальня, теремная палата, Успенский собор неоднократно оказываются в фокусе внимания, что легко объяснить прагматически: многие важные вопросы решались именно там. Некоторые повторы носят символический характер. Например, возвращение на Пыточный двор в Москве или повышенное внимание к площади Пожар в Китай-городе и к Варваринскому крестцу (здесь описываются массовые сцены, воспроизводится столкновение мнений и желаний множества действующих лиц).

Две сцены с Анной Колтовской противопоставлены по характеру отношения Ивана к жене: в 36-й царь обнимает, целует молодую супругу, явно доволен ею; в 46-й раздосадован самим фактом появления женщины, отвечает «сердито» [21, с. 164] и «раздражённо» [21, с. 164], называет её «незванна» [21, с. 164]. Дважды упоминается Волховский мост, изображаются два шествия: сцена 4 – помпезная встреча государя Пименом, заканчивающаяся унижительным для новгородцев посрамлением архиепископа, сцена 45 – крестный ход в честь победы над татарами и провозглашение Иваном отмены опричнины; элементы композиции расположены зеркально. Ещё одно доказательство выверенной структуры – упоминание в начале и в конце произведения о Филиппе Колычеве. Государь приказывает задушить митрополита и предать его имя забвению, а после смерти Ивана IV невинно убиенного старца причисляют к лику святых. Значимо и то, что действие мегатрамы обрамляют сцены в обители – Отроч монастырь в Твери и Николаевский монастырь в Тихоновой пустыни.

Как правило, картины чередуются по принципу **контраста**. Избиение духовников сменяется встречей царя епископом Пименом (мантия, кресты, иконы) [21, с. 41]. За скоморошьими плясками следуют пытки новгородских «заговорщиков», подвешенных на дыбах [21, с. 48]. По окончании ласкового разговора царевича Ивана с беременной женой Еленой невестку встречает царь: Грозный отчитывает её за неприличный вид («А знаешь ли, по православным понятиям женщина считается вполне одетой, если на ней не менее трёх рубах?») [21, с. 418]), срывает с шеи Елены ожерелье, избивает посохом. Ф.Н. Горенштейн держит читателя в напряжении буквально с первых страниц. Взвинченностью ситуаций мегатрама напоминает романы Ф.М. Достоевского, страстностью тона незримо присутствующего автора – публицистику А.И. Солженицына (Б.А. Ланин пишет про «высочайший эмоциональный накал <...> в произведениях Горенштейна»¹).

¹ Ланин Б.А. Фридрих Горенштейн... – С. 85.

Последний акт (XVI), обозначенный как «эпилог», важен для понимания писательской концепции истории. Иван IV умер, но злодеяния продолжаются. Процвечают взяточничество, разбой, крестьяне умирают с голода, горожане разоряются, приближённые к царю богатеют. Фразы пробивающегося к трону Годунова всё больше напоминают те, что ранее произносил Грозный. Как и поступки: за дерзость Борис велит сослать в опалу Петра Головина, но отдаёт тайный приказ умертвить противника; увлечённо руководит составлением «отравного питья» для врагов; озабочен тайными переговорами с англичанами и вывозом драгоценностей за границу. Ср.: «Годунов. [Грозному] Всё остается готовым, государь милостивый. Часть твоих царских сокровищ, как и прежде, в Вологде, в построенных для того каменных палатах, да на Северной Двине, как и прежде, стоят двадцать судов и барок. Те суда должны перевезти твою царскую семью на Белое море, откуда прямой путь и в Англию» [21, с. 535]. «Годунов. [Щелкалову] <...> Все тайно перевезу свои сокровища в Соловецкий монастырь, чтоб оттуда в случае чего погрузить их на суда» [21, с. 627]. «Государь Борис Фёдорович, идёшь ты по стопам государя Ивана Васильевича» [21, с. 627], – отвечает Андрей Щелкалов.

Две заключительные части действия Ф.Н. Горенштейн выстраивает в ином ключе. В массовой сцене на Варваринском крестце Василий Блаженный открывает толпе «двойное» изображение, чудотворная икона оказывается личиной, крестьянин из толпы кричит: «Православные, опомнитесь, глядите, чёрт! На доске под святым изображением нарисован чёрт! Мы чёрту молились! (*Общее смятение, крики.*)» [21, с. 641]. В интервью А. Стародубцу писатель назвал указанный эпизод «очень важным»¹. Люди наконец начинают узнавать, как всё было на самом деле. Василий Блаженный успокаивает присутствующих: «Есть на Руси святые, и Мать Божья не покинула Русь» [21, с. 643], «*Входит Анница с младенцем на руках, окружённая детьми разного возраста...*» [21, с. 643] (дети здесь – аллегория надежды, будущего).

В последней сцене рассказывается о книгописцах, не желающих сочинять житие «Ивана Бешеного» [21, с. 657]. Показан старец Герасим Новгородец, тайком создающий настоящую летопись про «Ивана-мучителя» [21, с. 664]. Так, апофеозом исторической памяти и чествованием истинного таланта заканчивается мегадрама Ф.Н. Горенштейна.

Хроники освещают последние 14 лет правления Ивана Грозного, с декабря 1569 года². Не все события происходят в произведении в то время, когда действительно имели место быть. Например, убийство Осипа Гвоздева переносится писателем вперёд: с 1570 на 1584 год. Скончавшийся

¹ Цит. по: Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 11.

² Там же. – С. 10.

в 1557 (либо 1552) году Василий Блаженный действует в сценах, относящихся к более позднему времени, появляется в эпилоге, после смерти царя. И т.д. В ряде случаев писатель жертвует исторической достоверностью ради **идеи провиденциальности**. По этой же причине некоторые фразы, поступки «передаются» другим героям.

Из нескольких версий произошедшего Ф.Н. Горенштейн обычно выбирает ту, в которой царь предстаёт в невыгодном свете. Например, в эпизоде убийства Филиппа. Большинство исследователей утверждают, что Грозный не был напрямую причастен к смерти митрополита (как правило, пишут лишь о согласии царя: С.Б. Веселовский, А.А. Зимин, С.О. Шмидт, Р.Г. Скрынников¹). У Ф.Н. Горенштейна царь становится соучастником (с точки зрения юриспруденции – организатором) убийства, приказывая Малюте «Удушить его немедля подушкой!» [21, с. 26]. И велит огласить «правильную» причину смерти.

То же с «отречением» от престола: в 1575 году Грозный посадил на царство Симеона Бекбулатовича – правнука Ахмат-хана, перешедшего к нему на службу. Существует несколько вариантов истолкования случившегося²: попытка Ивана IV уладить внешнеполитический конфликт, кризисное состояние личности, паника, вызванная предсказаниями волхвов. В драме Грозный прямо «объясняет уезжающему английскому послу Дженкинсону, что его отречение – комедия» [21, с. 322].

Зачастую Ф.Н. Горенштейн приводит собственные доводы, **интерпретирует факты, психологически обосновывает поступки** героев. Например, истолковывает причину изменения топонима. Реплика к сцене 16 гласит: «Москва. Рыночная площадь, называемая Поганая лужа» [21, с. 107] (пояснение «называемая...» явно обращено к современному читателю). Согласно общепринятой версии, Поганым пруд стали именовать потому, что торговцы из близлежащих мясных лавок и боен, располагавшихся по улице Мясницкой, сбрасывали в него отходы. В жару над водоёмом витало зловоние. В конце XVII столетия особняк вблизи пруда приобрёл князь Меншиков, фаворит и сподвижник Петра I. Он велел расчистить пруды и не загрязнять их впредь³. У Ф.Н. Горенштейна находим другое разъяснение, сам Грозный приказывает: «Место, где очищаем измены, отныне чистым держать, запретить с рынка гниль да нечистоты в пруд кидать. Пруды очистить да именовать их отныне не Поганая лужа, а Чистые пруды за очистку от измен» [21, с. 117].

¹ Веселовский С.Б. Исследование по истории опричнины. – М., 1963; Зимин А.А. Опричнина Ивана Грозного. – М., 1964; Шмидт С.О. Становление российского самодержавства. – М., 1973; Скрынников Р.Г. Иван Грозный. – М., 1975.

² Скрынников Р.Г. Иван Грозный. – М., 2001. – С. 355.

³ Чистые пруды // Энциклопедия Москвы. – MOSCOW.ORG: городской портал Москвы. – 2016. – URL: http://moscow.org/moscow_encyclopedia/104_pond_chistiy.htm.

Другой пример – история о Николае Салосе, юродивом, который испугал царя и не допустил насилия над псковичами. В мегадраме Иван IV не выслушивает юродивого покорно (как обозначено в «Истории русской церкви» митрополита Макария (М.П. Булгакова) и в «Руководстве к русской церковной истории» П.В. Знаменского), а насмехается над юродивым, приказывает его зарезать как «обманщика или колдуна» [21, с. 78]. Но внезапно получает известие о том, что пал его любимый конь. Фантастический элемент смягчён: налетевшая мрачная буря – это снежная гроза, явление очень редкое, но допустимое. О таком феномене писатель упоминал в повести «Муха у капли чая»: «...но затем поднялась метель и случилось необычное явление природы: среди январского неба по-майски сверкнула молния и покатился гром. Явление это было на следующий день описано и объяснено в газете “Вечерняя Москва”. На высоте девяти тысяч метров возникло электрическое поле, вызвавшее грозовой разряд. Такое случается не чаще одного раза в пятнадцать лет...» [27, с. 249].

С точки зрения психологии Ф.Н. Горенштейн объясняет убийство наследника. В мегадраме Грозный часто бьёт сына посохом, полагая, что имеет полное право на насилие, что тем самым он поучает чадо. В очередной раз, в момент приступа гнева, царь ударяет его жезлом – тот падает. Годунов, сам попавшийся под руку разъярённого правителя, сообщает об увечье наследника: «Государь, царевич уязвлён, сиречь ранен в голову» [21, с. 421]. Лишь тогда Иван IV замечает лужу крови, *«отбрасывает посох, падает на колени перед лежащим сыном, обхватив руками окровавленную голову»* [21, с. 421]. Он потрясён произошедшим и призывает на помощь лекарей.

Ф.Н. Горенштейн прямо указывает на источник, который используется им для воссоздания сцены убийства. Флорентийский купец Джакомо Тетальди объявляет: «Но вынужден всё оставить для составления подробного отчёта о случившемся монсеньору Поссевино» [21, с. 422], папскому представителю в Москве. Согласно объяснению Антонио Поссевино, Иван-младший выражал несогласие с военной политикой отца, настаивал на более активных боевых действиях и обвинял царя в трусости; эта линия отчётливо прослеживается в драме.

Непосредственной причиной конфликта становятся побои, нанесённые Грозным беременной жене сына Елене (о которых тоже пишет в своих исторических сочинениях легат). Заметим, что результаты медико-химических и медико-криминалистических экспертиз останков царевича 1963 года позволяют некоторым учёным отрицать детоубийство, обосновывать версию его отравления ртутью¹. Выбранная Ф.Н. Горенштейном трактовка делает более привлекательным образ сына, а государя разоблачает.

¹ Алисиевич В.И. Череп Ивана Грозного (судебно-медицинское исследование останков Царя Ивана Грозного, Его сыновей и князя Скопина-Шуйского) // Записки криминалистов. – М., 1993. – Вып. 1. – С. 163.

И, наконец, в драматических хрониках «На крестцах» писатель подробно обосновывает причину смерти Грозного: буквально по минутам воспроизводятся последние события, отмечаются обстоятельства, которые способствовали ухудшению состояния царя.

По сравнению с кинороманом «Летит себе аэроплан», в мегадраме большинство **ремарочных описаний** не детализированы. Например: «Сцена 12. Псков. Вдоль улицы столы с хлебом-солью. Псковичи лежат ниц. Входят царь Иван, царевич Иван Иванович, опричники» [21, с. 75]. Или: «Сцена 15. Александровская слобода. Столовая палата государева дворца. За столом Алексей Басманов с сыновьями Фёдором и Петром и Афанасий Вяземский» [21, с. 98].

Некоторые – подсказывают ход мысли автора. Например: «Сцена 21. Москва. Кремлевская Золотая палата. Заседание Думы. Царь Иван на троне в золотой короне со скипетром. Царевич Иван Иванович сидит в стороне среди Романовых. У трона Малюта и дьяк Щелкалов» [21, с. 124]. (Читатель (зритель) понимает, что сын Иван всё более попадает под влияние своих родственников и отдаляется от отца.) Или – сцена убийства Иваном боярина, обвинённого в участии в заговоре: «[Царь] снимает с себя корону и одевает её на Челяднина. <...> Достает нож и вонзает в Челяднина-Фёдорова. Тот падает. Корона скатывается с головы к ногам царя. Всеобщее смятение» [21, с. 320]. (Символично место, куда возвращается корона: к ногам хозяина.) Или: «Сцена 36. <...> Царь сидит рядом с молоденькой девочкой царицей Анной Колтовской» [21, с. 138]. (В противопоставлении «царь – молоденькая девочка царица» явно просматривается сочувствие писателя Анне.)

В качестве примеров более подробных, несущих авторскую оценку ремарок, можно привести следующие: «Берег Волхова. У моста толпа полураздетых истерзанных новгородцев. Царь Иван, царевич Иван Иванович, духовник Евстафий, шут и опричники в шубах. Метёт позёмка. Резкий ветер разносит дым костров» [21, с. 69]. «Врывается шумная толпа широкоплечих молодцов» [21, с. 237]. «Новгородская церковь Михаила-на-сковороде. Нижние церковные палаты. В углу лестница, ведущая на верхнюю палату. Ночь. В церковные окна светит луна. Тускло поблёскивает церковная утварь. Золотые и серебряные оклады икон, шандалы, подсвечники, поставные свечи под иконами и иконостасом, паникадило, большая золочёная церковная люстра погашена. Горят лишь свечи в паникадиле – небольшом подвесном подсвечнике. Церковь в полумраке, кроме ярко освещённого стола и лавки под паникадилем. За столом пономарь Жеребилов, его воспитанник ключарь Пашка, его жена, дочь Жеребилова – Ксения» [21, с. 235–236]. Обратим внимание на избыточность подробностей в последней цитате: утварь «тускло поблёскивает», «светит луна», «люстра

погашена», «церковь в полумраке». Далее становится понятна функция уточнений: ворвавшийся с ватагой в храм царь требует зажечь огонь и начинает издеваться над семьёй. Писатель подчёркивает контрастность обстановки до и после появления незваных гостей.

Отдавая дань театральной традиции, Ф.Н. Горенштейн не выводит на сцену животных. Звуки, ими издаваемые, периодически слышатся «из-за кулис». «*(Слышно конское ржание и топот конский.)* Входит царь Иван, царевич Иван Иванович, духовник...» [21, с. 31]. «*Слышно конское ржание*» – опричный слуга сообщает: «Государь милостивый, конь твой любимый царский пал» [21, с. 78]. «*Слышен цокот лошадиных копыт*» [21, с. 178] во время выхода Грозного на помост площади Пожар-на-рву у Кремлёвской стены. И т.д. То же с медведем: «*Слышны медвежий рёв и крики народа. <...> Рычание звериное не смолкает. Слышно тихое урчание*» [21, с. 197]; «*Слышен медвежий рёв и крики*» [21, с. 552].

Другие варианты «закулисных» звуков также активно используются писателем: «*Слышен шум*» [21, с. 237], «*Слышен стук разбиваемой стены*» [21, с. 244], «*Слышен шум и крики, выстрелы*» [21, с. 597], «*Слышен шум и выстрелы. <...> Выстрелы и шум сражения усиливаются*» [21, с. 350], «*Крики и шум сражения совсем рядом*» [21, с. 351] и т.д.

Перечислим остальные **варианты преодоления ограничений, накладываемых сценическим искусством:**

1. Слова действующих лиц, разъясняющие происходящее: «Первый *(умилённо)*. По случаю победы над басурманством площадь Пожар-на-рву ныне Красная и торжественная. Второй. Царя с боярами да митрополита с иереями ждём у Лобного места. Когда ещё в один день столько знатных повидашь?» [21, с. 174].

2. «Представления» новых действующих лиц: «Третий. Смотрите-то! У помоста главный царский бирюч, чтец царский Сафоний, рече про праздник победный» [21, с. 175].

3. Самопредставления: «Иван Жигальцо. <...> Я, Иван Жигальцо, нищий старец» [21, с. 80].

4. Комментирование событий, «видимых» сторонними наблюдателями: «Второй из народа *(умилённо)*. По давнему обычаю архиепископ Пимен со своим собором, с крестами и иконами стал у часовни Чудовского креста встречать государя» [21, с. 41]; «Сафоний. Царь ступил на камку и бархат алый, из Фроловских ворот на торжества постеленные» [21, с. 179]; «Третий. Благоверный царь взошёл на помост у Лобного места да сел на стул» [21, с. 180]; «Первый из народа. Смотрите, медведь юрода не взял! Облизал лишь руки да лицо, да пошёл прочь» [21, с. 197]; «Второй. Смотрите, мишка лижет себе лапу, мотает головой, охает» [21, с. 199].

5. Классический приём – взгляд в окно: «Фёдор *(молится)*. “Отче наш, иже еси на небеси...” *(Плачет. Слышен сильный шум и тяжёлые*

удары. Фёдор в испуге подбегает к окну.) Ворота кремлёвские ломают! <...> (в испуге мечется по палате, подбегает к окну). Огромная толпа, много людей, чернь!» [21, с. 598].

6. И менее привычный – взгляд через подзорную трубу: «Иван (смотрит в оптическую трубу). Хорошо идёт ертаул со сторожевым Малутиным полком. А крепость стоит, словно пустая, словно нет даже людей, и даже ни один человеческий голос не раздаётся из неё» [21, с. 231] (во время штурма Пайды).

7. Повествование о том, что произошло ранее: «Первый посол. <...> Мы, послы, были свидетелями, как русский царь возвращался в Москву из своего новгородского похода. Он сидел на коне с луком за спиной, а на шее коня была привязана собачья голова. Возле него ехал шут на быке» [21, с. 83]; «Афанасий Вяземский. <...> Вчера царь призвал меня к себе, говорил со мной ласково, а тем временем по его приказанию были перебиты мои домашние слуги» [21, с. 99].

8. Рассказ о том, что планируется, ожидается в будущем: «Иван. <...> Ныне же, подъехав к Пскову ночью, поспим тут в Люботове в монастыре Святого Николая» [21, с. 75]; «Четвёртый горожанин. <...> А казнённые стоять будут привязаны наги к столбу, пока не истлеет плоть и не распадутся кости, али не расклюют их птицы» [21, с. 108] (о грядущей расправе на Поганой луже).

Ф.Н. Горенштейн далеко не всегда избегает сюжетов, которые **невозможно поставить на подмостках** без помощи проектора. Например, в сцене 13 (несчастливое число): «Новгород. Ночь. Кладбище у церкви Рождества-на-Поле. Горит большой костёр. У костра греется разнообразный народ. Стоят сани и телеги с мёртвыми телами. Кучи тел лежат на земле. Старцы погребают трупы» [21, с. 79]. Или в сцене 16, когда на Рыночную площадь выводятся 300 осуждённых (слишком много для театра), потом 184 из них отпускаются [21, с. 110–111]. И в эпизодах истязаний, столь часто повторяющихся в драматических хрониках. Избиения дубинами толпы пленённых духовников [21, с. 40]. пытки огнём: «Опричники зажигают огонь на голове у нескольких узников. Те вопят» [21, с. 50], еретик Серапионище в подождённом берестяном колпаке проклиняет царя «с охваченной огнём головой» [21, с. 508]. Отсечение голов у Микешки с Федосицей [21, с. 67], у печерского игумена [21, с. 76]; отрубание рук и ног у пермского воеводы Алексея Иванова [21, с. 502]. Разрезание на части Висковатого [21, с. 113]. Массовая сцена расправы на берегу Волхова [21, с. 71–73]. И проч.

Случаи нарушения Ф.Н. Горенштейном законов театрального представления доказывают, что обращение писателя к драматической форме носит условный – традиционалистский – характер. Более того, в ряде эпизодов можно вести речь о явной **установке на восприятие реципиентом текста**, а не картин и звуков. Портрет Ивана обрисовывает австрийский

посол: «В свои сорок пять лет он полон сил и довольно толст. Также и внешне красив: у него высокий рост, у него длинная густая борода рыжего цвета с черноватым оттенком, бритая голова, крепкие плечи. Более всего меня покоряет его царственная осанка. Однако притом на лице его большие бегающие глаза, которые смотрят иной раз с тревогой и испугом» [21, с. 142].

Польский посол подробно описывает одежды Грозного: «Русский царь и одеждой своей хочет указать на свое могущество, особенно теперь, после унижительного поражения от нашего короля в ливонской войне. На голове – корона из чистого золота, в правой руке – золотой скипетр, на шее – ожерелье, именуемое по-русски “бармы”, из драгоценных камней и жемчуга. Верхняя одежда – из малинового бархата, вышитая золотом, украшенная драгоценными камнями» [21, с. 485].

Елена обращает внимание царевича Ивана на свои украшения: «Сие запястье-браслет, мой любимый супруг, я для тебя надела, из жемчуга и дорогих камней, и сию красную шёлковую сетку на волоса. Не правда ли, красива сетка?» [21, с. 417].

Иван подробно перечисляет, что изображено на картине, которую ему подносят: «Многолюдные торжества, небесные конные и пешие воины,двигающиеся по отрогам гор, переходящие в пласты земли. (*Подходит к картине.*) В средней части – пешие воины, среди них сия огромная фигура конного. То – великий князь Владимир Мономах, облачённый в венец и бармы, в руках держит скипетр и крест. За ним – воины, возглавляемые Владимиром Святославичем и его сыновьями Борисом и Глебом, тут, сверху, – конница во главе с Александром Невским и Дмитрием Донским...» [21, с. 560–561]. И т.д.

Примечательны в данном контексте указания на обонятельные, осязательные ощущения, которые невозможно уловить из зрительного зала. Например, «лекарь Люев, лекарь Эйлоф и прочие хлопочут возле него [Ивана], натирают ему лицо и руки гвоздичным маслом» [21, с. 540]. Сведения о том, чем именно растирают царя, для драматического жанра избыточны.

«У Горенштейна в “На крестцах” не меньше сотни действующих лиц, и все они (монархи, военачальники, придворные, священнослужители, простой народ) зримы, объёмны...», – пишет Ю.Б. Векслер¹. Многие персонажи появляются только в одной сцене: плотник, Томас Рандольф, опричник Микешка Макаров, вдова-торговка Федосица Григорьева и др.

Сочетание **исторических и вымышленных лиц** продолжает, на наш взгляд, пушкинскую традицию (которую классик, в свою очередь, перенял у В. Шекспира, В. Скотта, П. Мериме). Именование эпизодических

¹ Векслер Ю. Б. Писатель и история... – С. 6.

героев соответствует жанру хроник. «Первый из толпы», «Второй из толпы», «Третий из толпы»... [21, с. 27]. «Первый из народа», «Второй из народа», «Третий из народа» [21, с. 41]. «Первый пскович», «Второй пскович», «Третий пскович» [21, с. 76]. «Первый старец», «Второй старец» [21, с. 80]. «Первый крестьянин», «Второй крестьянин», «Третий крестьянин»... [21, с. 81]. «Первый посол», «Второй посол» [21, с. 83]. «Первый ходок», «Второй ходок», «Третий ходок» [21, с. 94–95]. «Первый горожанин», «Второй горожанин», «Третий горожанин» [21, с. 107]. «Первый из немецкой свиты», «Второй из немецкой свиты» [21, с. 128]. «Первый переписчик», «Второй переписчик» [21, с. 150]. «Первый воин», «Второй воин» [21, с. 159–161]. «Мальчик», «Седой», «Первый», «Второй пьяный» [21, с. 202]. «1-й мужик», «2-й мужик» [21, с. 373]. «1-й божедом», «3-й божедом» [21, с. 381]. И т.п.

Писатель показывает разнородное скопище. Например, в сцене 106 к разговору отца с мальчиком присоединяются подьячий, слободской, посадский, женщина, чёрный поп Варламище, старица Филя, старик, просто люди из толпы (1-й из толпы, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й). Принципиально важным видится появление особого «действующего лица» в массовой сцене у Лобного места – «Народ» [21, с. 476], как в трагедии А.С. Пушкина. Однако, в отличие от децентрализованной системы образов «Бориса Годунова», в мегадраме в подавляющем большинстве сцен присутствует или потом появляется Грозный. Он **всегда в фокусе**, после смерти в эпилоге его личность остаётся предметом обсуждения.

Ф.Н. Горенштейн стремится предварительно дать хотя бы краткое описание жертв царя. Поэтому они вызывают у читателя больше сострадания. Пономарь Жеребилов хвалит своего зятя: «Верно всё читаешь и говоришь, радуешь меня. Будто вчера взял я тебя, сироту, на воспитание младенцем, а с Божьей помощью ты – ключарь нашей новгородской церкви Михаила-на-сковороде, святого мученика, изжаренного язычниками. Радуюсь, что ты в страхе Божьем мной воспитан и в добром наставлении и дочери моей, вижу, муж хорош» [21, с. 236]. Семейная идиллия вскоре нарушается ворвавшимися в храм «молодцами» во главе с царём, «гости» начинают глумиться над новгородцами.

Умиротворяющая сцена общения узорницы Анницы со своим ребёнком, младенцем Тимушкой, также заканчивается трагично. Соскучившись, женщина тайком велит доставить сына из села в Москву, в царевы вышивальные мастерские. Грозный неожиданно входит в палаты, обнаруживает ребёнка, отцом которого, по признанию Анницы, сам же, оказывается, душил «обменыша» [21, с. 371] (некрещённого младенца). Его мать сходит с ума от горя, принимается нянчить мёртвое тельце, поёт колыбельную.

Постепенно выстраивается, эволюционирует образ царевича Ивана: от прямого потворства прихотям отца к критике и попыткам противостоять

ему. В сцене 93, в первый и последний раз, трогательно изображается общение молодых супругов. Елена жалуется на то, что беременность лишила её привлекательности, просит у мужа обновки: «Глядела на себя в зеркальце да сокрушалась. Супруг мой, царевич Иван, нехороша я стала от чреватости» [21, с. 416]. Тот утешает «щеголиху» [21, с. 416], обещает купить всё, что она пожелает: «Роди наследника, и куплю тебе невероятное множество одежд: и широких, и узких, и из парчи, и из шёлка, усеянных камнями, подбитых мехом! (Целует Елену.)» [21, с. 416]. Далее следует диалог царя с невесткой: Иван обвиняет женщину в бесстыдстве, избивает жезлом. Явившийся на шум Иван-младший вступается за жену, пытается вырвать посох – и получает роковой удар по голове.

Как уже было сказано выше, Иван IV не просто является центральным персонажем драматических хроник, внимание сконцентрировано на мыслях и поступках царя, в каком-то смысле «На крестцах» – это «мега-моноспектакль».

Судить об отношении автора к своему герою можно по ремаркам, тем более что объёмность текста обеспечивает повторение важных для писателя характеристик. В этом плане значимы указания на тон, мимику, жесты Грозного. Даже с учётом того, что Иван появляется в произведении чаще, чем все остальные персонажи (точнее – почти не уходит «со сцены»), Ф.Н. Горенштейн уделяет нюансам поведения героя несравненно больше внимания. Подавляющее число комментариев (с учётом указанной акциональной диспропорции) отнесено к царю. Когда государь умирает и в эпилоге остальные герои продолжают «действовать» без него, количество пояснений значительно снижается.

Сила и порывистость характера Ивана демонстрируются Ф.Н. Горенштейном с первых сцен. Например, с помощью определения «быстро»: «*Быстро входит*» [21, с. 23] (в келью митрополита), «...*быстро уходит*» [21, с. 79] (испугавшись проклятий Николы Салоса), «*быстро подходит, обнимает сына*» [21, с. 119]. Непокойный нрав царя сказывается на интенсивности телодвижений. Среди ремарок, характеризующих поведение Ивана, одно из главных мест отводится пояснению «*ходит*»; оно появляется, как правило, в минуты тревоги [21, с. 212, 215, 219/3, 221, 225, 273, 276, 298, 300/2, 302/3, 303, 307, 315, 324, 332, 333/2, 333, 337/2, 404, 405, 406, 557]. А ещё: «*встаёт, ходит*» [21, с. 215], «*ходит в задумчивости*» [21, с. 124], «*ходит задумчиво*» [21, с. 409], «*ходит нервно*» [21, с. 91, 209, 278], «*нервно ходит*» [21, с. 85, 159, 172/2, 209/2, 293, 297, 298, 315, 317, 318, 320, 400/3, 402, 403/2, 405/3, 407/2, 410], «*нервно ходит, заламывая руки*» [21, с. 423], «*возбуждённо ходит*» [21, с. 160], «*гневно ходит*» [21, с. 102–103, 119, 254, 281], «*бешено ходит, потом останавливается перед Мстиславским*» [21, с. 279], «*в ярости вскакивает с трона*» [21, с. 297].

Царь очень часто говорит на повышенных тонах – здесь можно вести речь об особой интенсивности звука. Приводим примеры, в которых крик не оправдан шумовыми помехами или далёким расстоянием: «*кричит*» [21, с. 73, 74, 76, 91, 93, 95, 102/2, 121, 123, 224, 275, 301, 302/2, 312, 315, 403, 421, 424, 443/2], «*вдруг кричит...*» [21, с. 84], «*неожиданно громко кричит*» [21, с. 84], «*бешено кричит*» [21, с. 105, 169], «*яростно кричит*» [21, с. 312] и даже «*вопит*» [21, с. 146, 421].

Столь же показательны другие повторяющиеся характеристики: «*насмешливо*» [21, с. 78], «*со злой усмешкой*» [21, с. 223], «*недовольно*» [21, с. 53, 114, 164, 272, 339, 348, 358, 400, 409, 418, 449, 454, 515, 530, 532], «*раздражённо*» [21, с. 89/3, 96, 115, 116, 164, 259/2], «*злобно*» [21, с. 78], «*свирепо*» [21, с. 26, 115]. А также: «*начинает сердиться*» [21, с. 363], «*сердито*» [21, с. 38, 53, 62, 67, 76, 85/2, 87/2, 88, 90, 109, 119, 120/2, 130, 164, 205/2, 230, 274, 289, 290/2, 291, 344, 348, 349, 400, 402/2, 409, 410, 418, 440, 450, 539/2, 542, 544/2, 547/2, 548/2, 550], «*нервно и сердито*» [21, с. 158], «*сердито перебивает*» [21, с. 228], «*все более сердясь*» [21, с. 419], «*сердито кричит*» [21, с. 290].

Встречаются ещё более экспрессивные ремарки: «*дико вопит*» [21, с. 40], «*дико смеётся*» [21, с. 50, 71, 83, 245, 502/2, 507], «*смеётся дико*» [21, с. 68], «*дико хохочет*» [21, с. 71, 552/2]. А также: «*яростно*» [21, с. 41, 71, 209/2, 279/2, 420, 421], «*в ярости*» [21, с. 420], «*сдерживая ярость*» [21, с. 43], «*скрежещет зубами*» [21, с. 70], «*свирепо скрипит зубами, кричит*» [21, с. 70].

Чаще всего в отношении к поведению Ивана IV Ф.Н. Горенштейн применяет определение «*гневно*» [21, с. 32, 33, 35, 39, 41, 44, 51, 52, 65, 66, 67, 76, 77, 90, 93/2, 97, 101, 102, 104, 105, 113, 114, 115, 122, 123, 129, 170, 172/3, 224, 228, 229/2, 230, 232/2, 243, 274/2, 275, 276, 278, 280/2, 293/3, 301/3, 302, 306, 307, 311/2, 312, 317, 318, 320, 325, 370, 371, 420, 445/2, 481/3, 507, 534/2, 549], «*сдерживая гнев*» [21, с. 89], «*тяжело, гневно дыша*» [21, с. 122], «*гневно кричит*» [21, с. 172, 241, 446, 534], «*гневно, дико кричит*» [21, с. 39], «*вопит гневно*» [21, с. 25], «*в бешеном гневе*» [21, с. 279], «*в яростном гневе*» [21, с. 406]. В сцене 96 келарь Исидор указывает Грозному на грехи гнева: «Государь, дар только тогда принимается Богом, когда было приношение от праведного, не грабленого имения и когда богомолец не таит в душе ни злобы, ни гнева. Сказано: “Аще кто идет ко церкви со страхом Божиим, со всем сердцем, гнева не имеет, но сияет его душа, яко солнце, и восходит молитва его яко тимьян”» [21, с. 437]. В христианстве гнев определяется как четвёртая из восьми главных страстей, ярящийся считается одержимым бесом.

Грозный не только высказывает недовольство – он действует; ремарки, указывающие на совершённое им насилие, множатся. «*Толкает ногой шута*» [21, с. 72], «*бьёт шута, тот отбегает*» [21, с. 246], «*Ударяет*

скомороха по спине. Тот отбегают, почёсываясь» [21, с. 238], *«внезапно толкает посадника ногой, тот падает»* [21, с. 35], *«бросает чашку в голову Родиону»* [21, с. 539], *«отбивает такт по головам иноков железным жезлом»* [21, с. 146], *«бьёт несколько раз дьяка по спине и голове посохом»* [21, с. 406–407], *«бьёт изо всех сил Мстиславского, пока не ломается палка»* [21, с. 280], *«ударяет Бельского посохом по спине»* [21, с. 570], *«сильно бьёт посохом Елену по животу»* [21, с. 418], *«В ярости бьёт посохом по голове и телу. Елена плачет, вопит. <...> Опять бьёт Елену посохом по животу»* [21, с. 420], *«сильно бьёт посохом Годунова»* [21, с. 421], *«сильно бьёт царевича Ивана палкой»* [21, с. 291], *«бьёт царевича по спине палкой»* [21, с. 301], *«Сильно бьёт сына по телу и голове посохом. Тот падает»* [21, с. 420]. И т.д.

Меняется состояние Ивана IV – вводятся новые пояснения. Сначала он просто много *«ходит»* (начиная со II акта). Во время болезни становится мягче и спокойнее (IV действие: *«тревожно»* [21, с. 147], *«вздыхнув»* [21, с. 147], *«слабым голосом»* [21, с. 152]). После, когда войска противника приближаются, показывается страх царя. В сцене победы над басурманами четырежды появляется нехарактерная для героя ремарка *«радостно»* [21, с. 159–161].

Во время диктовки завещания *«плачет»* [21, с. 149], часто *«обнимает и целует сыновей»* [21, с. 168]. После убийства царевича Ивана постоянно льёт слёзы; в сцене 96 ремарка *«плачет»* повторяется 6 раз [21, с. 435, 436/2, 437, 438, 440]. Незадолго до смерти *«тяжело дышит»* [21, с. 517/2, 519, 520/2, 538, 539/4], *«кашляет»* [21, с. 519, 530, 536, 539, 545, 554], *«начинает сильно кашлять»* [21, с. 552], *«кашляет уж до хрипоты»* [21, с. 552].

Ремарки, поясняющие поведение сыновей Грозного, позволяют в какой-то степени предвосхитить события. Старший часто реагирует на происходящее так же, как отец. Например, в сцене пыток новгородцев: *«Иван дико смеётся. <...> Царевич Иван (тоже смеётся)»* [21, с. 50]. Или в споре: *«Иван (гневно). Не называй себя наследником престола! Я сам выберу того наследника, а ты ещё не выбран. Ты ещё царевич, пока под моей опекой. Царевич Иван (гневно). Батюшка, я, царевич, давно уж преступил порог совершеннолетия. Твоя, батюшка, властная деспотичная опека меня тяготит. Иван (гневно). Я – царь, и измен не допущу, даже если заподозрю в измене собственного сына»* [21, с. 301]. Ивану даже передаётся *«определяющая»* ремарка отца: *«Нервно ходит»* [21, с. 412, 413/2]. Сходство характеров, крутой нрав наследника представляют трагедию детоубийства почти неизбежной.

Царевич Фёдор очень чувствителен, часто плачет (намного больше всех остальных персонажей). Как и отец, он приходит в умиление во время церковных ритуалов. А реакция на прочие события у Ивана и его младше-

го сына зачастую прямо противоположна. Например, во время обсуждения нововведений в монастыре на Соловках Фёдор часто «смеётся», а Грозный говорит «недовольно» [21, с. 454]. Едва ли не впервые отцовский нрав проявляется у наследника в эпилоге (сцена 139), когда бояре доносят ему, что Годунов планирует повторно выдать замуж свою сестру, супругу Фёдора. Обращённая к «изменнику» речь нового царя снабжена ремаркой «сердито», в ответ на оправдания государь, совсем как Иван IV, «бьёт Годунова посохом по спине» [21, с. 620].

Стремясь к объективности, Ф.Н. Горенштейн изображает Грозного с разных сторон. Среди определяющих личность царя качеств – **высокомерие**. Иван уверен, что происхождение возвышает его над другими. «Русские государи происходят от царской крови, потомки римского императора Августа по брату Прусу, прапращуру Рюрика, первого русского царя. Тем высокое положение признано» [21, с. 133], – говорит Грозный иноземным послам. «Русь есть Третий Рим, а я – царь Руси. Богом мне власть дана, Божьим повелением. От Бога дана мне держава, от прародителей наших, они же получили порфиру от римских кесарей» [21, с. 311], – повторяет боярину Горенскому.

Царя переполняет гордыня. Рассказывая Коробову притчу о вавилонском купце Бондаре, вздумавшем позвать на пир Господа, он фактически уподобляет себя Богу: «Так и ты, купец, уж так возгордился, что Господа на пир к себе позвать хочешь. Вознёсся надо мной, государем, а Новгород – над Москвой и Русью!» [21, с. 65]. Грозный велит выпустить указ, согласно которому прошения необходимо начинать со слова «милостивый государь»: «Без слова “милостивый” жалобницы не принимать!» [21, с. 204]. Настаивает запретить употребление слова «государь» по отношению ко всем, кроме царя и царицы. И с удовольствием выслушивает льстивые речи своих подчинённых. Особенно показателен диалог с игуменом Вассианом Топорковым, который советует Ивану не держать возле себя мудрых советников: «Ты, государь, лучше всех, и не нужно тебе никого умного» [21, с. 325]; в ответ Грозный целует старцу руку и «восхищённо» [21, с. 325] его благодарит.

Царь обосновывает необходимость деспотизма: «В Индии, читал я, местный хан ездит на людях, хоть имеет много слонов и хороших жеребцов. Так надобно держать самодержавную власть» [21, с. 170]. Иван IV считает себя вправе карать «богоотступников» во имя Господа. Евангельские заповеди оборачиваются в его речах **апофеозом насилия**: «Мы же, ненавидя во всей земле зло, делаем так: кто учинит какое зло, татьбу или разбой, или какую лжу или изменную неправду, то и никогда не будет жив» [21, с. 85], «Богу христианскому угодна моя служба – врагов креста татар и турок на копыя сажать» [21, с. 85], «Так разорив Новгород, Новго-

род спасу. Поставлю Новгород на путь истинный» [21, с. 68], «Боже, Боже, спаси милостивый, дай мне, Господи всякого человека убить, изменившего мне и отечеству» [21, с. 170]. За «православные страдания» Грозный, отправляясь молиться в походную церковь, приказывает ратникам «изнасиловать всех женщин и девиц» [21, с. 234] захваченной Пайды. Собственноручно душит прижитых от него некрещённых (незаконнорождённых) младенцев, потому как «от грехов своих надобно избавляться самому» [21, с. 371].

Набожность царя сочетается с циничной интерпретацией заповедей, и часто – с откровенным **кощунством**. Иван IV выгоняет нищих из города, поясняя, что, если они действительно праведные люди, их защитит Бог. Во время пыток на Поганой луже цитирует Евангелие [21, с. 114]. «Утешается» с женой дьяка [21, с. 234]. Велит монахам воскуривать благовоние, чтобы смрад, собравшийся в столовой палате после убийств, не мешал ему трапезничать [21, с. 106]. Ёрничает, издеваясь над пономарём: «При входе в горницу, тем более в Божий храм, надобно тщательно вытереть грязные ноги, высморкаться и выхаркаться. Делайте так! (*Ватага сморкается и харкает.*) Перекреститься надобно на иконы. (*Ватага крестится.*) Затем уж поздороваться с хозяином» [21, с. 238]. Заставляет иноков плясать под напев псалма святого Афанасия [21, с. 146]. Сам пляшет в новгородской церкви под сопровождение скоморохов [21, с. 240].

С XVI–XVII веков скоморох воспринимался как служитель дьявола, «с присущими ему некими магическими свойствами, которые он использует во вред добрым христианам»¹. В хрониках Ф.Н. Горенштейна об этом говорится неоднократно: «Седой (*сердито*). Скоморошье твоё дело бесовское» [21, с. 177], «Итальянский посол. Таких паяцев называют в Московии скоморохи. Не от итальянского ли скоморучча? Скомора, шпион, вор, разбойник. Польский посол. Церковь борется с ними, называя дело их бесовским, но царь их любит и защищает всячески» [21, с. 196]. Пономарь церкви Михаила-на-сковороде открыто указывает царю на недопустимость такого предрасположения: «Жеребилов (*кланяется*). Перед Господом и государем правду говорить надобно. Блуд, нечистота, сквернословие, срамословие, бубны сопели – всё скоморошье. Бога ради, государь, вели скоморохов из Божьего храма выгнать» [21, с. 238]. Царь признаёт свою слабость: «Головщик. <...> Старался, чтоб скоморошьих грехов не было. Иван. И скоморошьи песни люблю» [21, с. 194].

Грозный часто произносит высокопарные речи: «Чтоб на Руси закон правил!» [21, с. 96], «Всё надобно делать по закону, чтоб не уподобиться врагам нашим, изменникам» [21, с. 53], «Я, царь, Богом поставлен для защиты народа от притеснений» [21, с. 94]. А в поступках выказывает дву-

¹ Фрэнсис Е.П. Скоморохи и церковь // Скоморохи в памятниках письменности. – СПб, 2007. – С. 464.

личие. Он наставляет и ласкает своих (законных) сыновей, но приказывает утопить детей опричников [21, с. 168]. Обвиняет других в стяжательстве, но непрестанно стремится приумножить своё богатство. Государь способен на откровенный обман, например, когда лжёт Висковатому, затем сыну Фёдору о причине смерти Филиппа или когда обвиняет брата Юхана Эрика в том, что он якобы сообщил о смерти короля [21, с. 88].

Грозный планирует убийства, но уверяет своих жертв в том, что сохранит им жизни. Трагична сцена расправы над семьёй Басмановых. Желая причинить большую боль «изменнику» Алексею Басманову, Иван сначала спрашивает, что тот завещает сыновьям, а, выслушав ответ, заявляет: «С тем поторопился. Не пригодится то сыну твоему младшему Петру. (*Кричит.*) Обезглавить его младенца, сына Петра!» [21, с. 104]. После убийства семилетнего мальчика велит старшему сыну Басманова зарезать своего отца, доказав тем самым преданность царю [21, с. 105]. Фёдор, с согласия родителя, совершает требуемое, после чего царь отпускает его из Александровской слободы «в Москву безо всякой боязни» [21, с. 105], а сам велит: «К Москве ему приехать не дать. Взять дорогою да отправить в изгнание на Белоозеро» [21, с. 105]. Василий Грязной понятливо растолковывает приказ: «Так сделаем, государь. Глядеть за ним будем, чтоб поскорее умер. (*Смеётся.*)» [21, с. 106].

В нескольких эпизодах Грозный, напротив, выказывает удивительное прямодушие. «Да, моё правление деспотично...» [21, с. 331], – признаётся царь. «Знаю, что в грабежах, хищениях, во всяком злодействе я замешан» [21, с. 453]. «Ты, Малюта, запомнишься палачом кровавым, мне же был крестным братом» [21, с. 232]. Откровенно заявляет, что предпочитает исполнение старин о себе самом: «Люблю, милые мои, слушать песни о моём царствовании. Как пойду в мыльню, то хай теми песнями меня там улаживают» [21, с. 561]. Подтверждает незаконность своих последних браков: «Знаю, не дозволит церковь в четвёртый, и в шестой и в восьмой раз вступать в супружество. Однак ежели собор дозволил мне в четвёртый раз, то я сам могу успокоить свою совесть, разрешив себе и восьмой» [21, с. 287].

Ф.Н. Горенштейн показывает редкую по тем временам **образованность** царя. Иван IV знает греческий: «По-гречески юрод – салос» [21, с. 77]. Немного – латинский. Не брезгует католическими трактатами: «Меня они интересуют научно» [21, с. 341]. Изучает древние философские труды: «Жду я с Запада, люблю я благоглагольные книги великих риторов – Варрона, Лукреция, Сенеки. Про гимнософистов также читать люблю, индийских мудрецов, которые целый день недвижимым взором смотрят на солнце. Писали о них Цицерон, Лукиан, Страбон, Тертуллиан, Блаженный Августин...» [21, с. 369].

Грозный обнаруживает познания в химии, самостоятельно составляя горючую смесь для пыток [21, с. 50] и отмечая, что «отравное питьё» сделано

«по науке кембриджской» [21, с. 168]. Подробно объясняет венецианскому послу технологию окрашивания тканей [21, с. 366]. Показывает себя знатком других самых разнообразных наук [21, с. 207–208]. Активно общается с западными учёными: «Меня <...> интересуют не только родовые комбинации и торговля, но и культура Европы. Также техника, наука, религия. Впервые же такой интерес заимел после знакомства с минным делом <...>. Тогда же велел немцу Гансу Шлите вербовать в Средней Европе техников для Москвы. Интересуюсь и лекарями медицинскими, также и аптекарями. Двадцать лиц, али более, пригласил медицинского звания» [21, с. 142].

Ф.Н. Горенштейн вкладывает в уста Грозного легендарную формулу государственной политики России: «...Я защищаю основные начала русской жизни: православие, самодержавие, народность. Во всяком случае, я борюсь за единство Русской земли, за её могущество» [21, с. 303] (в действительности эту фразу в 1832 году предложил граф С.С. Уваров). Иван IV часто показывается как человек, умеющий логически рассуждать и стратегически мыслить (например, в сцене изучения летописи [21, с. 251–260]). Царь прекрасно понимает важность массовых настроений в общественно-политической жизни государства, о чём, в частности, свидетельствует его приказ сочинителям готовить «помимо прославляющих песен также песни о опале и измене» [21, с. 174]. Он даже устраивает своеобразный конкурс стихотворцев – с присуждением премий: «Первая награда – пятьсот рублёв из казны, вторая – двести рублёв!» [21, с. 174].

В беседе с послами Грозный выказывает осведомлённость в вопросах внешней политики. Он в курсе важных событий в Европе и может парировать аргументы противников [21, с. 130]. Часто проявляет себя как талантливый тактик. Прекрасно разбирается в дипломатических тонкостях. Например, в эпизоде подготовки к визиту папского посла, даёт наставления сыну: «Царевич Иван. Батюшка, в грамоте так и записать? Возможность привлечь Москву в лоно католической церкви отвергается. Иван. Нет, Иван-сын, так не запишем, ибо то противоречит дипломатии, а запишем туманно и неясно, как и раньше. А между тем посол папы должен приступить к своему посредническому делу» [21, с. 338].

Грозный стремится развивать науки на «Руси-земле»: «Давно мечту имею по удачному исходу ливонского умысла сделать в Москве университет не хуже, чем в Кракове али в Бранденбурге. А учить там, исходя из Евангелия» [21, с. 208]. Заботится о развитии книгопечатания: «Типографию великую делать хочу» [21, с. 213]. И даже думает о всеобщем просвещении: «...Нам потребно просвещение народа. Не одни лишь вельможи чтоб читать могли, а и купцы, и простонародье. <...> Потому нам печатные книги потребны» [21, с. 249].

Иван IV предстаёт как знаток иконописи [21, с. 38, 188]. Наделён несомненным литературным даром. Освещает особенности поэтики «жи-

тия людей святых» [21, с. 165]. Владеет музыкальной грамотой: «В такой музыке мажорные радужные нотации должны иметь свой звук на напряжённых тугих минорных» [21, с. 193]. Свободно дирижирует: «Головщик, не так у тебя хор поёт. Надо: низ и верх должны вступать вместе с момента на захват, как подголосные песни. Изрядное осьмоголосье сладкоголосящее для распева. Дай-ка я стану. (*Становится перед хором.*) Почали! (*Дирижирует и поёт с хором.*)» [21, с. 194]¹. Но в отношении практически ко всем «официальным» видам искусства (пляски и скоморошьи песни не в счёт) проявляет себя как традиционалист и консерватор: «Без образцов святых он живопись колдовством испоганит» [21, с. 266–267].

Явный недостаток Ивана IV – **сребролюбие**. Царь не просто наказывает «изменников», он азартно охотится за их имуществом, разграбляет церкви «врагов», налагает правёж (взыскания). Впадшие в немилость расплачиваются и благополучием, и состоянием родственников: «Иван. Постричь в монастырь под именем Дарьи [Анну Колтовскую, жену]. У родственников земли отнять» [21, с. 169]. Возвращаясь на престол после «правления» подставного царя Симеона, Иван велит «отвергнуть долги, сделанные на царствовании по жалованию монастырям, городам, дворянству и купцам. Чтобы <...> дали большие суммы и выходы» [21, с. 330]. В одном из эпизодов Грозный мечтает отъехать «в тишину пустошную, в дальние монастыри..., жить в глуши среди святых имён, у Дионисия преподобного на Глушнице, али у Александра на Лавре близ Олонца, али в Вычегодском Усоле среди лесов, рек и варниц» [21, с. 159]. И тут же замечает: «...Надо бы и сокровищницу царскую из Вологды отвезти по Северной Двине да по рекам Вычегде, Веледи в Сольвычегодскую. Также и здешнюю сокровищницу из Новгорода» [21, с. 158].

Несколько раз в хрониках показывается **трусость** царя. Поверив в угрозы юрода Николы Салоса, Грозный «*испуганно крестится*» [21, с. 79]. Когда пленный татарин, выхватив саблю, идёт на него, сразу отступает: «(*испуганно*). Остановите его! (*Пятится назад. Падает. Испуганно кричит.*)» [21, с. 74]. Иван IV панически боится попасть к врагам в плен: «(*нервно ходит*). Татары, может, уже в версте от Новгорода! Схватят меня, царя православного, с детьми моими, в клетку посадят, в Крым повезут» [21, с. 156]». Весть о том, что на Русь вновь идёт Девлет-Гирей, вызывает у Грозного припадок [21, с. 146]. Боярин Горенский в лицо обвиняет царя в том, что тот сбегает от неприятеля, а потом присваивает победы своих воевод и расправляется с героями, о чём свидетельствуют итоги битв под Казанью, в Ливонии и др. [21, с. 312].

¹ По словам М.И. Полянской, Грозный, в понимании писателя, совмещал в себе образованность, глубину чувств и чудовищную жестокость: «...тема “гуманитарности” и жестокости человека при отсутствии моральных качеств всегда занимала Горенштейна» [Полянская М. Берлинские записки. – СПб, 2011. – С. 81–82].

Датский посол Ульфред говорит, что «московский царь слишком кощунственно жесток» [21, с. 125]. Действительно, изощрённость придумываемых Иваном IV пыток свидетельствует о его **садистских наклонностях**. Он выбирает «для кожного различный род смерти» [21, с. 114], «увлечённо» [21, с. 83] следит за истязаниями. Максим Литвин рассказывает, что в Торжке воочию видел, как «царь Иван явился прежде к немцам, приказал убивать их перед своими глазами и наслаждался до ночи их муками» [21, с. 30]. Слухи о «кровавых оргиях в царевой слободе и Кремлёвском дворце» [21, с. 107] передаются из уст в уста: «Девицам велит вырезать срамные места, с живых кожу сдирает, а иным вдовам груди отрезает. А другим старым людям сдирает кожу с срамных мест и, раскалив железный прут, вонзает в срамное место так, что выходит он через рот» [21, с. 107].

Мотив **каннибализма**, который ранее неоднократно встречался в произведениях Ф.Н. Горенштейна, в мегадраме связан, в первую очередь, с образом Грозного. Неоднократно герои хроник ведут об этом речь. Многие за глаза, некоторые – прямо. «Второй посол (*тихо*). Русский царь, видно, желая опохмелиться от новгородской крови, топит татарских пленников» [21, с. 83]. «Елизарьев. <...> Царь бросил на арене свой окровавленный посох» [21, с. 422] (после убийства сына). «Шереметьев. Всю жизнь он, царь, игрался головами...» [21, с. 581]. «Царевич Иван. <...> Не кощунство ли, что свою кровавую яму, опричную столицу, батюшка сделал неподалеку от монастыря у Вологды, который основал святой Дмитрий Прилуцкий? <...> Помнишь ли, Борис, слово Златоуста, об Ироде написанное? Также убийца близких, наполняя землю кровью, испытывал он жажду крови» [21, с. 414, 415]. «Василий Блаженный (*выглядывает из толпы*). Кровь течёт из ворот Фроловских! Царь по крови идёт!» [21, с. 179].

Митрополит Филлип говорит Ивану: «Кровь тебя разлакомила» [21, с. 26]. Колычёву вторит бывший дворянин Митнев, которому приказано обезглавить семилетнего Петра Басманова: «Ежели тебе нужна его кровь, то пей её сам. Царь, воистину, яко сам пьешь, так и нас принуждаешь окаянный мёд, с кровью смешанный братий наших, пити» [21, с. 105]. Боярин Горенский проклинает его «издавна кровопивственный род» [21, с. 312].

Наглядно мотив каннибализма проявляется в эпизоде разговора царя с псковским юродивым Николой Салосом: «Никола. <...> Приотстань от великого кровопролития и не дерзай ещё грабить святы Божьи церкви. А ежели не можешь без кровавого мяса, то вот. (*Достаёт из сумы кусок сырого мяса.*) Иван. Я христианин, не ем мяса в пост. Никола. Ты хуже делаешь: ты ешь человеческое мясо. Неужели съест в пост кусок мяса животного грешно, а нет греха съест столько людского мяса, сколько ты уже съел?» [21, с. 78].

Особое внимание писатель уделяет пристрастию царя к **расправам, сопряжённым с огнём**. Грозный приказывает «всех, кто пытается выехать из мест, поражённых чумой, хватать и сжигать на больших кострах вместе с имуществом, лошадьми, повозками» [21, с. 97] (хотя в данном случае приказ можно оправдать карантинными действиями). Казня торговцев и купцов в городище, Иван велит бить изменников, мучить и жечь «на огне составом огненным» [21, с. 68]. Еретиков требует «сжечь мудростью огненной» [21, с. 70]. Глинского и Турунтай-Пронского – «пытать огнём да казнить» [21, с. 307]. «Пономарю [церкви Михаила-на-сковороде] жечь свечами бороду да волосы на голове. Ключарю насыпать уголь раскалённый за голенища» [21, с. 245]. Купец Коробов жалуется: «Попалено всё огнём, пожжено и мхом порастает» [21, с. 81]. Вор-трупоед *«плачет»*: «Многих людей государь в своей опале попалил» [21, с. 82].

Жестокость царя, удовольствие, получаемое им от мучений окружающих, дикий смех (о нём – ниже), распутность, любовь к огню наводят на мысль о **дьявольском начале** в герое. Свою склонность к «сатанинскому веселию» [21, с. 343] Иван объясняет датой рождения: «Я родился в ночь на 24 июня, в купальскую ночь. То самое древнее любимое языческое празднество, совпадающее в канун церковного празднества Рождества Иоанна Предтечи, именем которого названо. <...> ...Иной раз дьявол бывает сильнее святых!» [21, с. 342, 343]; «Я родился в купальскую ночь, совпадающую с праздником рождества Ивана. Не оттого ли бесы всю мою жизнь и всё моё царствование рядом со мной?» [21, с. 557].

Грозный сравнивает себя с Дракулой: «Читал я, был в Мунтянской земле воевода, христианин греческой веры, имя его по-валашски Дракула, а по-нашему – дьявол. Так жесток и мудр был, что каково его имя, такова была и его жизнь. Обедал Дракула среди трупов, посаженных на кол. Много их было вокруг стола его. Он же ел и в том находил удовольствие. Я ж, когда ем, не могу терпеть смрада. Видно, ещё не до конца грешен. (*Смеётся.*)» [21, с. 106]. Старец с новгородского кладбища сравнивает Ивана со зверем: «...Аки лютый зверь всех сек и колол, и на кол сажал» [21, с. 80]. Высковатый называет царя демоном [21, с. 95].

Свидетели-иностранцы возмущены происходящим. Большинство объективных оценок слышится из их уст, они часто играют роль **резонёров**. Неоднократно повторяются фразы: «Томас Рандольф. Государь, мы, английские купцы, к такому не привыкли, у нас такое не случается» [21, с. 66]; «Первый посол. Нет, мы не привыкли к таким зрелищам» [21, с. 84]; «Немецкий посол. Всё это ужасно и неожиданно. Майн готт. (*Крестится.*)» [21, с. 115].

Особая роль отводится репликам Поссевино, папский легат явно выражает авторскую точку зрения: «Фон Бухау. Русский царь – не умалишённый, а лишён душевного спокойствия, угнетаем страхом. Поссеви-

но. Страх – одна сторона ненормальности, иная – садизм, соединение жестокости с развратом. Говорят, эта черта воспитана его несчастным детством, но к старости она усилилась до чрезвычайных проявлений. <...> Сокрушив своё будущее, царь только в эту минуту испытал настоящее горе и понял, что значит страдать» [21, с. 432]. «Фоскарино. Я, как и многие иные в Европе, удивлён, отчего народ русский защищает власть такого кровавого тирана. Поссевино. Потому что это Азия, сеньор Фоскарино. Русский царь подозрителен, раздражителен, жесток. Но черты кровавого тирана не видны в нём, особенно когда он появляется публично. Он религиозен и учён, чаще печален, чем рассержен» [21, с. 433].

О языке мегатрамы. Критики отмечают: «...герои говорят языком весьма приближенным к речи описываемого времени»¹, «максимально приближенным к реальному русскому языку тех времён»². Сам Ф.Н. Горенштейн признавался, что «лингвистика эпохи»³ помогала ему познавать исторические факты; «через слова, произносившиеся давно истлевшими устами»⁴ легче было «ощутить живую суть послемонгольской России»⁵.

«Такой приём, однако, – пишет Г.В. Никифорович, – неизбежно создал определённые затруднения. Во-первых, лексика – многие слова за четыре века вышли из употребления: кто знает теперь, что такое *брашно*, или *канбан*, или *скуп*? Некоторые из них Горенштейн объяснил непосредственно в тексте, применяя оборот “сиречь” (например, “*тицима*, сиречь пустыми руками”); другие нуждаются в подстрочных примечаниях»⁶.

Писатель часто использует устаревшие слова (‘фрязин’, ‘правёж’, ‘ясак’, ‘седмица’ и т.п.) и формы (‘прихлёбывати’, ‘прислуживати’, ‘гнати’), причём не только в речи персонажей, но и в ремарках, что придаёт произведению более законченный вид («*вопит гневно*» [21, с. 25], «*свирепо вопит*» [Там же: 26], «*хватает юрода*» [21, с. 78], «На стульцах за низкими столиками – книгописцы...» [21, с. 643]). А.С. Либерман отмечает: «Горенштейн решил сделать речь персонажей архаичной и не просто ввёл большое количество устаревших слов, но заставил Ивана Грозного и его окружение говорить на смеси современного, порой нарочито газетного языка и того, который он нашёл в посланиях Курбского и ответах царя»⁷.

¹ Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 10.

² Никифорович Г.В. Летописец Горенштейн // Горенштейн Ф.Н. На крестцах. – М., 2016. – С. 666.

³ Цит. по: Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 14.

⁴ Цит. по: Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 14.

⁵ Там же.

⁶ Никифорович Г.В. Летописец Горенштейн... – С. 666.

⁷ Либерман А.С. Литературный обзор (Ф. Горенштейн. На Крестцах) // Мосты. – 2009. – № 21. – С. 357.

Включённые в хроники фрагменты подлинных документов того времени (например, в сцене разговора Ивана с переписчиками [21, с. 149–152, 153, 154]) воспринимаются сложнее, хотя и эти отрывки адаптированы автором.

По замечанию Г.В. Никифоровича, «...синтаксис, ритмика и мелодика русской речи XVI века существенно отличаются от современных»¹. На наш взгляд, чтобы приблизиться к речевому стилю той эпохи, Ф.Н. Горенштейн особое место отводит синтаксической симметрии, лексическим повторам, рифме. Например:

«Третий беглый. Также и в Торжке. (*Плачет.*)

Четвёртый беглый. Также и в Вышнем Волочке. (*Плачет.*)

Пятый беглый. Я из Волдая. (*Плачет.*)

Шестой беглый. Я из Язжелбицы. (*Плачет.*)» [21, с. 28].

Рассказ о злодеяниях опричников очень эмоционален. И – мелодичен, как бы кощунственно это замечание ни казалось. Сходный пример: «Шестой крестьянин. Замучили опричники и Артюшку Афанасьева, и Игнатку Лукьянова, и Ларюку Марьева, и Фомку Логинова замучили, животы пограбили. От голода и от большой горести, да от божьего поветрия, мора да огней и болезней, крестьяне вымерли, а иные безвестно разошлись. А как ратные люди татары шли, иные деревни выжгли. (*Голоса крестьян.*) Запустели от мору, от государева правезу, от голодухи, государева посоха» [21, с. 81].

В устах персонажей из народа повторы, рифмы звучат органично: «Шестой торговец. Армяки, колпаки, сарафаны, телогреи, однорядки, рубашки, шелки тафтяные, бархатные, атласные, камчатные, кафтаны сермяжные, терличные, чупрунные, пуговицы, гайтаны, завязки!» [21, с. 56]; «Нищий (*кланяется*). Идём в святы земли помолиться, Господнему гробу приложиться» [21, с. 59]. Однако и реплики царя часто выстроены по тем же правилам: «Не тяжко ли тебе живётся, не тесно ли тебе?» [21, с. 23]; «Напущайтесь на тех изменников, секите, рассекайте, побивайте, никого живого не оставляйте, бейте их всех, новгородцев!» [21, с. 59]; «Люблю, когда пьют, едят. Когда потешают, зелено вино иссушают, белую лебедь руют» [21, с. 100]. Мелодика речи действующих лиц в указанных примерах помогает писателю выстроить собирательный образ нации – своеобразной «крестьянской Азии, упорно, с энергией, со страстью отрицающей торгово-промышленную Европу»², противостоящей прозаизму современности.

Антитеза **смех / плач** в произведении Ф.Н. Горенштейна, в силу некоторой ограниченности в описании эмоций, присущей «сценарию», особенно значима.

¹ Там же. – С. 666–667.

² Цит. по: Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 14.

Неизменное веселье вызывают проделки потешников. Писатель демонстрирует неискренность средневекового зрителя. Во время выступления на площади Пожар у Кремлёвской стены скоморох «*делает стойку на руках. Народ смеётся*» [21, с. 177], «*Кувыркается. Народ смеётся*» [21, с. 177]; глядя «комедь», «*народ смеётся, приплясывает и подпевает...*» [21, с. 196]. Толпа у Варваринских ворот восторженно встречает проделки юрода: «*Бросает кал и попадает Петле Лобову в лицо. Смех.*» Пьяный. Юрод и сего калом по лицу помазал, весела потеха! (*Смеётся.*)» [21, с. 635]. Хохочут свидетели диалога скомороха с решётчным сторожем [21, с. 378]. Приглашённый в царскую опочивальню Осип Гвоздев «*вбегает задом наперёд в вывернутом наизнанку кафтане и в шапке, надетой передом назад. Громко кричит*». Тут я, царь! (*Смех.*)» [21, с. 565]. Шут плачет, веселя публику [21, с. 566, 567] (важная деталь), присутствующие активно поддерживают с ним диалог. А через несколько минут Грозный мстит Гвоздеву за дерзость: угостив «дурака» водкой, выливает на его голову дымящиеся щи и ударяет кинжалом, комментируя свой поступок: «Я с ним для забавы поиграл» [21, с. 570].

Чаще всего в «Крестцах» смеются **мучители** либо **свидетели мучений**. Смех окружающих вызывают колкие замечания царя. «Иван. Что есть, милые мои, у венгерцев и шляхты тот хороший и знатный род? Всякий мужик, кто имеет лишний кусок земли. Ежели собака присядет отдохнуть на пахотной земле такого хорошего и знатного дворянина, то хвост её обязательно окажется на поле соседа. (*Смех.*) Их дома отличаются от сельских светлиц лишь наличием крыльца и дворянского герба. (*Смех.*) Желая показать своё дворянское достоинство, такой дворянин носит саблю без ножен, или в ножнах из кожи угря. (*Смех.*)» [21, с. 273]. «Вашего короля мне, государю, и братом назвать нельзя! Ежели вы захотели б избрать в короли какого-либо Ивана Костку, простого дворянина, я и его должен был бы назвать братом? (*Смех.*)» [21, с. 277]. «Пусть и англичане отдают своих принцесс не за государей, а за конюхов! (*Смех.*)» [21, с. 552].

Царь с удовольствием вспоминает свои злодеяния: «А по-мужски хвастая, скажу, милые мои, что осквернил тыщу девиц и погубил тыщу своих детей незаконных. (*Смех.*)» [21, с. 532]. И бурно выражает эмоции, когда отдаёт приказы, обрекая людей на мучения: «Топи басурман! (*Дико смеётся.*)» [21, с. 83]; «Бейте изменников, мучьте их, жгите на огне составом огненным. (*Смеётся дико.*)» [21, с. 68]; «Пономарю жечь свечами бороду да волосы на голове. Ключарю насыпать уголь раскалённый за голенища, то попляшет. (*Дико смеётся.*)» [21, с. 245]; «Никиту Одоевского замучить – протянуть, продеть сквозь грудь его сорочку. (*Дико смеётся.*)» [21, с. 172]; «Женщинам связывать назад руки, к ногам привязывать их младенцев, и в таком виде бросать в Волхов! (*Дико вопит и смеётся.*)» [21, с. 70]; «Вертите им головы, будто пуговицы! (*Дико хохочет.*) Васютка,

обдирай её [женщину, умоляющую пощадить её сына] до гола! Сымай платье! *(Дико смеётся.)* <...> Привязывайте тонкими верёвками за ноги, головы, бросайте с моста, добивайте тонущих!» [21, с. 71].

Сходным образом реагирует царь, воочию наблюдая за истязаниями: «Иван. <...> Добро грызут! *(Дико смеётся.)* Бельский. Как ты велел, государь милостивый, самых злых и лютых медведей подобрали вместе с их клетками да из клеток пустили. Иван. Добро тех ливонцев хватают медведи! *(Дико смеётся.)* Грызут, рвут! Трупья чтоб не убирали, хай медведи тешатся на пиру! *(Дико хохочет и начинает сильно кашлять.)*» [21, с. 552].

В хрониках Ф.Н. Горенштейна **смех и мучения, смех и смерть** очень часто сопрягаются. Скоморох весело сообщает: «Есть у нас чудесные и зелёные черти! И люди, жгущие себя на костре!» [21, с. 195] – чем вызывает ликование публики. Общим смехом сопровождаются измывательства над Пименом, архиепископа принуждают плясать с лицедеями, дудеть в свирель, тот плачет: «Достоинства своего ограблен и несказанною срамотою обещен» [21, с. 47]. Ватага во главе с царём потешается над женой церковного ключаря Пашки, в храме начинается импровизированное «бракосочетание»: «Скоморох. Дуда, репа да хрен, да чёрный чашник Ефрем. *(Смех. Скоморохи пляшут.)* На свадьбе ты своей, а того не ведаешь» [21, с. 246]; Ксения «кричит», «плачет» [21, с. 246]. Самому «ключарю насыпают горящих углей в сапоги. Он вопит, высоко подбрасывая дымящиеся ноги. Скоморохи играют, танцуют и поют. Вся ватага также поёт и танцует» [21, с. 245]. После смерти Грозного так же, как он ранее, ведут себя его приближённые. В опочивальню, где лежит тело царя, «шумной весёлой толпой входят бояре» [21, с. 580] и начинают глумиться над мёртвым.

Несколько раз писатель отмечает мгновенные переходы героев **от смеха к плачу** или наоборот. Чередование крайних эмоций – знак душевных потрясений персонажей либо их следствие. Обворованный в кабаке пьяный «идёт, приплясывает, поёт», «смеётся» [21, с. 630] – и тут же начинает плакать, рассказывая о несчастье. Никита Романов обвиняет Бориса Годунова в тайных планах сесть на трон и в роскошестве, доходящем до неприличия: «*(Кричит.)* Ты из подлого народа! Ты не можешь быть царём! Ты!.. Ты!.. Ты!.. Батушо-царушо-царушо! *(Падает.)* <...> Батушо-батушо-царушо! *(Громко смеётся.)* Фёдор Романов. Батюшка внезапно лишился речи и рассудка! *(Плачет.)*» [21, с. 623]. Грозный приказывает освободить Палку Белозерца, отсидевшего 19 лет за кражу книг из церкви. С него снимают оковы, мужчина «кланяется и уходит, плача и смеясь» [21, с. 500]. Кто-то из толпы поясняет: «*(шёпотом)*. Похоже, от радости умом тронулся» [21, с. 501].

На новгородском кладбище хватают двух «татей», первый с плачем признаётся: «Едим трупья мёртвых людей» [21, с. 82]. Второй уточняет: «В

зимние ночи крадём убитых с телег. Иной раз солим человеческое мясо в бочках. (*Плачет, потом смеётся.*) Первый крестьянин. Он умом тронулся. (*Крестится.*) <...> Второй. Мы ж пойдём к русским землям, питаючись мертвечиной и ягодой полевой, и травой дикой. (*Смеётся и плачет.*)» [21, с. 82]. В мегадраме «На Крестцах» описываются страшные события, не удивительно, что эмоциональный градус состояния героев часто доведён до предела.

В драматических хрониках Ф.Н. Горенштейн затрагивает множество острых проблем: роль личности в истории, свобода воли, смысл жизни, природа художественного творчества, национальная идея, вера и безверие, власть и насилие, отцы и дети, предательство, возмездие, любовь.

При этом ряд моментов делает «Крестцы» очень **современным** произведением. Например, тема погрома. Слово 'погром' употребляется Ф.Н. Горенштейном при описании похода опричного войска на Новгород и далее, например, в сценах, посвящённых нападению на иностранцев в Немецкой слободе [21, с. 479]. Его произносят купец Коробов [21, с. 61], англичанин Рандольф [21, с. 66], оно появляется в ремарках («*шум погрома*» [21, с. 67, 68, 71], «*погром продолжается*» [21, с. 74]). В повествованиях о разорении Новгорода эта лексема в указанном значении использовалась редко (чего автор не мог не знать). Между тем, название явлению (русское название) дали насильственные акции по отношению к евреям, произошедшие в начале XX века. Думается, параллель проведена писателем сознательно.

В поведении Ивана угадываются черты последующих тиранов, о чём писал А.С. Либерман¹. Добавим, что часто повторяющаяся ремарка «*Нервно ходит. Громко кричит*» [21, с. 85] заставляет вспомнить стереотипные изображения А. Гитлера, а сцены с расправами на пиру [21, с. 100–103] – сталинские ночные застолья. Многие показанные Ф.Н. Горенштейном сюжеты отсылают к событиям XX века. В частности, ситуация, обрисованная Никитой Романовым, сходна с обстановкой в СССР времён начала Отечественной войны: «Ныне же армия без лучших воевод. <...> Армия лишилась всех своих вождей и многих полковых воевод. <...> С кем против врага Русь стоять будет? С ним, с Малютою? Руси потребны воины, не палачи!» [21, с. 120–121]. Указ царя «по случаю победного торжества освободить на волю на Москве воров, кроме самых великих убийственных дел» [21, с. 193] напоминает советские амнистии (о «ворошиловской амнистии» 1953 года автор пишет в «Улице Красных Зорь»).

Отдельного внимания заслуживают показательные встречи самодержца с представителями из народа, пиар-акции, выражаясь современным

¹ Либерман А.С. Литературный обзор (Ф. Горенштейн. На Крестцах) // Мосты. – 2009. – № 21. – С. 359–362.

языком. См.: «Иван (*с пафосом*). Воин православный, иди, куда укажет Господь и государь твой! (*Обнимает казака.*)» [21, с. 188]; «Якуш Ярмаков (*подходит и низко кланяется*). Царь-батюшка, государь православный, хочу подарить тебе от сердца лапти и луковку – убогий свой подарок. Иван (*берёт лапти и луковку, расстроганно*). Приемлю с благодарностью лапти и луковку. Дети мои, народ православный! Лишь среди вас, простецов, я, царь, отдыхаю душой. Ныне пируйте и веселитесь по случаю великого торжества» [21, с. 195].

Актуально звучат рассуждения Грозного о подчинённых – фактически, монолог царя о бюрократизме и коррупции: «Дураки, дураки кругом! Что ни велишь, не так сделают! Все бумаги пишутся от имени государя, а дела делают на местах в московских да прочих приказах все дурно! Всюду взяточники, скуп берут, волочат дело для личного обогащения, написать грамоту нормально не могут! <...> Я, государь-самодержец, с теми ворами, татями, что повсюду в чинах, ничего не могу поделывать! Одного казню, десять подобных являются! (*Нервно ходит.*) Всюду бессудное раболепие, гнуснейшая похоть! <...> Я – царь-отщепенец, царь – жертва того воровства и татбы российской!» [21, с. 407].

Важное место в мегадраме отводится **проблеме интерпретации истории**. Сначала в произведении упоминается предок Грозного Калита, который обвиняется «в нарушении крестного целования» [21, с. 51] и гневном обращении с новгородцами. Царь велит переделать свидетельство 1332 года, выскоблить слова на папирусе и вписать новые. Потом Иван признаётся сыну: «После новгородского похода много и в нашем лицевом своде, царственной книге, надобно будет переделать, ибо иные герои, которые вписаны, оказались изменниками» [21, с. 51]. Он приказывает уничтожить древние «тетрати», свидетельства начала Русского государства от Новгорода, и подкорректировать летопись: «Замазать чернилами его начало, а взамен написать новое. Вот, где пометка, тут писано – о государевой болезни и всё, что там писано, замазать. Писано, будто я был бессловен, лежа без памяти. Вместо того припиши речи мои к боярам: “Государевы речи произвели чаровное действо на крамольников, бояре все от того государева жесткого слова поустрашились и пошли в переднюю избу крест целовать”. (*Писцы торопливо пишут.*) Потом, глядите, добро перебелите» [21, с. 255].

Гимнографические описания победы Грозного над татарами, вложенные в уста его приближённых, воспринимаются читателем иронично, как и эпизод, в котором царь наслаждается составленными в его честь «стихарями» (сцена 47). В конце мегадрамы появляются Пафнутий Раков, который велит книгописцам сочинять «Житие святого государя Ивана Васильевича», глядя «в матрицы» [21, с. 652], и старец Герасим, составляющий собственные летописные эпистолии. Тот факт, что он прячет свои записи «во ветхом гробе с мощами» [21, с. 664], на символическом уровне удостоверяет праведность такого выбора.

Одну из главных идей своего произведения Ф.Н. Горенштейн вкладывает в **название**, вернее, в варианты его толкования. Ю.Б. Векслер пишет, что эквивалентом старинного выражения «на крестцах» «было бы “на перекрёстках” или “на перепутьях”»¹, т.е. на месте выбора, и в качестве обоснования такой трактовки приводит фрагмент из интервью автора В.В. Ерофееву, в котором писатель определяет последние годы царствования Грозного как окончательную победу «московского монголоидного кочевого образа жизни над новгородско-псковским образом жизни эгоистически-индивидуальным»².

Приведём ещё несколько вариантов интерпретации заголовка. Вероятно, для Ф.Н. Горенштейна серьёзную роль играл тот факт, что во времена Ивана IV на пересечении путей «бирючи кричали для народа» [21, с. 406] объявления. Автор как бы выводит происходящее на авансцену, придаёт всеобщей огласке. В Москве на крестце Китай-города происходит ряд важных событий, всё это массовые сцены. «Чернец Игнатий рассказывает народу о трусости и подлости Ивана» [21, с. 174], Анницу признают святой [21, с. 384], Василия Блаженного – чудотворцем [21, с. 641].

Значим мифологический подтекст: в древности перекрёсток считался средоточием нечистых сил. Старица Филя подтверждает эту мысль: «Говорила же, крестец нечистый!» [21, с. 377]; изображённый Алампием чёрт под иконой – дурной знак. С другой стороны, перепутье представляет собой крест, не случайно писатель выбирает для заголовка лексему ‘крестец’. По утверждению В.Н. Топорова, сакральный центр – «место покаяния и исповеди»³. Одна из центральных сцен на Варваринском крестце завершается молитвой-оберегом Анницы со словами: «Здесь святая Богородица Христа рождает, здесь четыре евангелиста почивают, здесь святые апостолы Пётр и Павел, здесь святой Кирилл крест держит! Крест на мне, крест надо мной, крест се ограждающий крестом всегда, нынче и присно и во веки веков» [21, с. 384].

В эпилоге Митрополит Дионисий напоминает про «аллегория святого старца – безутешная вдова, сидящая на перепутье на крестцах, со всех сторон окружённая дикими зверьми» [21, с. 594–595]. Имеется в виду Максим Грек и его «Нравственные поучения», в которых слово 26 посвящено аллегории власти, терзаемой неблагочестивыми, бесчинствующими царями: «Шествую по пути жестоце и многих бед исполнением, обретох Жену, сидящу при пути и наклонну имущу главу свою... стоящу горце и плачущу без утехи, и оболчену во одежду черну, яко же обычай есть вдовам... И ужасохся о странном оном и неначаемом сретении...» [51, с. 319] (заметьте: в оригинале Василия сидит на пустынном пути, у Н.И. Костомарова –

¹ Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 5.

² Там же. – С. 9.

³ Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск, 1973. – С. 102.

на распутье («Русская история в жизнеописаниях её главных деятелей», глава «Максим Грек»), у Ф.Н. Горенштейна – на крестцах).

В ответ Борис Годунов переиначивает толкование: «Государство наше – вдова, женщина, сидящая на крестцах» [21, с. 595]. Это замечание более органично для русской традиции персонификации образа Родины – матери, невесты, жены. И близко к авторской точке зрения, во всяком случае, похожие аналогии повествователь проводит в повести «Последнее лето на Волге».

Какой же вариант интерпретации заголовка стоит признать определяющим? Ответ очевиден: ни один из них. Лишь в совокупности смыслов открывается подлинное значение символа. Как писал А. Белый, «идея – невыразима в абстракциях; она – жест многообразия всех абстракций»¹. Хроники Ф.Н. Горенштейна, безусловно, фундаментальный труд, который во многих отношениях является итоговым для писателя.

Приложение

На вопросе об источниках, использованных Ф.Н. Горенштейном в драматических хрониках, хотелось бы остановиться отдельно. Писатель проделал колоссальную подготовительную работу. Это очевидно уже по списку фольклорных материалов, архивных документов, исторических монографий, работ по искусствоведению, фрагменты которых включены в мегатраму. «Горенштейн изучил горы исторических документов и книг», – указывает Ю.Б. Векслер².

Г.В. Никифорович перечисляет: «Это, в первую очередь, послания Ивана Грозного королям Польши и Швеции, его переписка с монахами различных монастырей и, разумеется, с князем Андреем Курбским. Продиктованное царём духовное завещание. Записки иностранцев о своём пребывании в Москве Ивана Грозного – опричника Генриха Штадена, английского посла Джерома Горсея и других. Сочинения дьяка-невозвращенца Григория Котошихина. Сказания – “Повесть о приходе Стефана Батория на Псков” и “Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков”. Знаменитый славянский “Домострой”. Разнообразные молитвенники. Записи народных былин, сказок, поговорок и даже ругательств. Сохранившиеся жалобы и записи о судебных делах. Труды по русской истории: Татищев, Карамзин, Соловьёв, Костомаров, Ключевский, Лихачёв. И многое другое...»³.

¹ Белый А. О смысле познания. – Минск, 1991. – С. 33.

² Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 9.

³ Никифорович Г.В. Летописец Горенштейн... – С. 667.

Драматические хроники «На крестцах» заслуживают отдельного серьёзного источниковедческого исследования. Ниже будут упомянуты либо процитированы некоторые тексты, сопоставление которых с произведением Ф.Н. Горенштейна поможет выявить закономерности развития авторской мысли в процессе создания произведения, уточнить писательскую позицию.

Как указал Г.В. Никифорович, в хроники включён фрагмент из завещания царя, духовной грамоты, достаточно обширный [21, с. 149–152, 153, 154]. Ф.Н. Горенштейн адаптирует текст, делая его проще для восприятия (здесь и далее цитаты из мегатрамы расположены в правых столбцах):

<p>Во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа, Святыя и Живоначальныя Троицы, и ныне, и присно, и во веки веков, аминь, и по благословиению отца нашего Антония, Митрополита всея России, се аз, многогрешный и худый раб Божий Иоанн, пишу сие исповедание своим целым разумом. Но понеже разума нищетою содержимь есмь, и от убогаго дому ума моего не могох представи трапезы, пици ангельских словес исполнены, понеже ум убо остропись, тело изнеможе, болезнует дух, струпии телесна и душевна умножишася, и не сущу врачу, исцеляющему мя, ждах, иже со мною поскорбит, и не бе, утешающих не обретох, воздаша ми злая возблагая, и ненависть за возлюбленно мое [31, с. 426].</p>	<p>Иван. Во имя Отца, Сына и Святаго Духа, святыя и живоначальныя Троицы и ныне, и присно, и во веки веков, аминь. И по благословиению отца нашего Антония, митрополита Всея Руси, се аз многогрешный и худый раб Божий Иоанн, пишу сие исповедание своим целым разумом. Но понеже разума нищетою содержимь есмь, и от убогаго дому ума моего немогах представи трапезы, пици ангельских словес. Понеже ум мой иступился, тело мое изнеможено, болезнует дух, струпья телесные и душевные умножаются. (<i>Поднимается, садится на постели.</i>) И не сыщу врача, исцеляющего меня, не сыщу, кто со мной поскорбит, утешит, воздавши мне за возлюбление мое [21, с. 149].</p>
--	--

По предположению С.Б. Веселовского, завещание появилось на свет в дни татарского вторжения летом 1572 года, когда Иван вынужден был спастись от неприятеля в Новгороде и испытывал смертельную тревогу за свою судьбу. Вследствие этого документ проникнут тревожным настроением и мрачными предчувствиями. «Подводя итог, – пишет С.Б. Веселовский, – можно сказать, что завещание было написано в промежуток между началом июня и 6 августа, когда царь... жил в Новгороде в тревожном ожидании неминуемой кровавой схватки его воевод с татарами. Для правильного понимания духовной царя Ивана этот довод имеет очень существенное значение»¹. В мегатраме Ф.Н. Горенштейна учитываются все эти обстоятельства: Новгород, угроза вторжения татарских войск, подавленное состояние царя.

В тексте духовной содержатся три различных распоряжения относительно удела князя М.И. Воротынского, которые не могли появиться в од-

¹ Веселовский С.Б. Исследование по истории опричнины. – М., 1963. – С. 306.

но и то же время¹ [123, с. 154]. Писатель останавливается на первом варианте завещания. Ср.: «...Иван признаёт за Воротынским право на родовой Новосильско-Одоевский удел “со всем по тому, как было изстаіри”, и наказывает сыну не “вступаться” во владения удельного князя» [31, с. 435] – «А князю Воротынскому ведать третью Воротынска да городом Перемышлем, да городом Одоевом, да городом Новосиль, а служит князь сыну моему Ивану» [21, с. 154].

Написанное в 1577 году послание вице-регенту Ливонии А.И. Полубенскому используется в сцене поучения Иваном IV своих сыновей [21, с. 162–163, 166, 167], сопровождается комментариями царя, вопросами Ивана-младшего и Фёдора. Ср.:

<p>Божьей <...> волей, и желанием, и властью, и силой творения, когда сказал Бог “да будет свет” – стал свет, и совершилось иное творение тварей как наверху, на небесах, так и внизу, на земле и в преисподней. И затем создал Бог человека, мужчину и женщину, сотворил их, поселил в раю и дал им наставление; когда же они послушали дьявола и наставление преступили, Бог за это прогневался на них, и изгнал их из рая нищими, и осудил их на смерть и болезни, и обрек их на труд, и отлучил их Бог от лица своего. И увидел враг, что первые его козни пошли ему на пользу и что Бог прогневался на человека, и, увидя это, решил окончательно уничтожить людей и побудил Каина убить Авеля. Бог же, не оставляя своё создание, из милосердия к роду человеческому сотворил ради Адама родоначальника правды – Спасителя [46, с. 374].</p>	<p>Иван. Сыны мои, мальчики, починалось волей и желаниями, властью и силой Творения, когда сказал Бог: да будет свет, – и стал свет. И совершилось иное Творение тварей как наверху в небесах, так и внизу на земле, и в Преисподней. И затем создал Бог человека, мужчину и женщину, сотворил их, поселил в Раю и дал им наставления. Когда же они послушали врага, сиречь дьявола, и наставления преступили, Бог за то прогневался на них и изгнал их из Рая нищими. И осудил их на смерть и болезни, обрек их на труд, и отлучил их Бог от лица своего. И увидел враг, что первые его козни пошли ему на пользу и что Бог прогневался на человека, и, увидя то, решил окончательно уничтожить людей и побудил Каина убить Авеля. Бог же, не оставляя Свое создание, из милосердия к роду человеческому сотворил ради Адама родоначальника правды – спасителя Иисуса Христа [21, с. 162–163].</p>
--	---

Любопытный нюанс: в первоисточнике фраза царя звучит: «Как говорит божественный апостол Павел: нет власти не от Бога, пусть всякая душа повинуется власти; поэтому тот, кто противится власти, противится Божьему повелению, и никому не следует вступать в чужие пределы» [46, с. 381]. Ф.Н. Горенштейн обрывает её: «Иван. Как говорил божественный апостол Павел: нет власти не от Бога, пусть всякая душа повинуется власти. Поэтому тот, кто противится власти, противится Божьему повеле-

¹ Скрынников Р.Г. Духовное завещание царя Ивана Грозного // Труды Отдела древнерусской литературы. – Т. XXI. – М.–Л., 1965. – С. 312.

нию» [21, с. 167]. «Чужие пределы» нужны Ивану, писатель оставляет ту часть высказывания, которая согласуется с образом его главного героя.

Первое послание Ивана Грозного Курбскому воспроизводится прямо, в сцене составления письма (в присутствии Сафония, Афанасия Пушкина, Бориса Годунова [21, с. 212]). И цитируется косвенно, например, в ругательствах, обращённых к бывшему сподвижнику [21, с. 280–281], указаниях царскому чтецу Сафоню по поводу исправлений в летописи [21, с. 258], наставлениях сыну Ивану [21, с. 303]. Отрывок из второго послания приводится, когда Иван рассказывает сыновьям про книгу Иова, повествуя о хвастовстве дьявола [21, с. 321]. Слова из «Послания в Кирилло-Белозерский монастырь» в драме царь обращает лично к митрополиту Дионисию [21, с. 305].

В «Крестцах» используется множество самых разнообразных **фольклорных текстов**, большей частью почерпнутых писателем из сборников.

Примечателен пример иллюстрирования паремии. Пословицу «У Фили пили да Филю били!» [21, с. 378] произносит старица Филя (пожилая монахиня), после того как Терешка, выпив поднесённый ею квас, отталкивает женщину так, что та падает. В разговор мужиков и баб возле ограды Варваринской церкви включены сказка про чудесный горшок, который всегда полон, былички (про белого дедушку, русалок, лесных девок), поверья и др. [21, с. 374–376].

В слова шута, описывающего Ксению, введён фрагмент **календарной песни** (для удобства сопоставления здесь и ниже мы разбиваем текст цитируемой мегатрагедии на отдельные строки, восстанавливая графику стиха):

Дорога наша гостья Масленица, Авдотьюшка Изотьевна, Дуня белая, Дуня румяная, Коса длинная, триаршинная, <...> Платок беленький, новомодненький, <...> Лапти частые, головастые, Портянки белые, набелённые! [49, с. 117]	Шут. Гляди, государь, стряпуха-то хороша пономарева. Точно Масленица – такая тоненькая, высокая румяная девушка с длинной косой в новомодном платке, на ногах лапти чистые, на руках колечушки. Позволь, государь, я на ней женюсь! [21, с. 239]
---	---

Затем, ругая её мужа, церковного ключаря, шут воспроизводит строку из «Стиха о жизни патриарших певчих: «Чужие кровлю кроют, а свои голосом воют» [21, с. 238] («Чюжые кровлю кроют, а свои голосом воют» [96, с. 426]).

Мастерица Анница произносит заговор от сглаза [21, с. 362], поёт своему сыну колыбельную [21, с. 353, 354, 355–356]. Дважды повторяемые слова из колыбельной песни («поди, Бука, под сарай, <...> нашу Тиму не пугай» [21, с. 353, 372], «приходил к нам Тарабай, / Просил: Тимушку отдай» [21, с. 354, 355]) – проекция будущей трагедии, убийства младенца.

Исцелённая Василием Блаженным, Анница во второй раз снимает приступ «трясовицы» (падучей) у художника Алампия, но теперь ей помогает не заговор, а бесоизгонительная молитва [21, с. 384].

Ответ шута на вопрос Грозного о том, насколько храбро воевал Михайло Воротынский, выстроен на основе корильной песни (описание «военного похода»):

<p>Поѣхаль Иванъ воевати, На добромъ конѣ, на собакѣ; Шубенька жеребьячья, А ожерельце поросьячье. Шубенка взоржала, А ожерельце захрючала [43, с. 216].</p>	<p>Поехал Михайло воевати на добром коне – на собаке, шубенка жеребьячья, ожерелье поросьячье. Шубенка заржала, а ожерельце захрюкало [21, с. 172].</p>
---	--

Скоморохи в палате новгородского архиепископа исполняют Ивану **свадебную** величальную песню:

<p>Умная головушка Иван сударь Фёдорович! Умней его во роду нет: Бражки не пьёт, Винца в рот не берёт; Речь у него соколиная, Следы его лебединые [57, № 1834].</p>	<p>Умная головушка, Иван сударь Васильевич, умнее его на роду нет. Бражки не пьёт, винца в рот не берёт, речь у него соколиная, следы его лебединые, без него и мёда не пьётся, и сахара не кушается [21, с. 45].</p>
---	---

И такую же – «невесте» Ксении, жене ключаря новгородской церкви:

<p>Берегись, бѣлая рыбица, Хотятъ тебя рыболовнички поймать Во шелковыя тенеты посадить, На двѣнадцать штукъ тебя разрубить, На двѣнадцать блюдь тебя разложить. [43, с. 188]</p>	<p>Берегись, бела рыбица, хотят тебя рыболовы поймать, во шелковы тенеты посадить, на двенадцать штук изрубить, на двенадцать блюдов положить. (Ксения стоит неподвижно.) [21, с. 240]</p>
--	--

Иван, вступая с Ксенией в диалог, продолжает слова ещё одной свадебной песни:

<p>Леталь соколь по поднебесью, Подъ межою черною галушку хватать. Просилась черная галушка на волю: «Пусти меня, ясьмень соколь, на волю». – Я тогда тебя пушу, когда крылья ощиплю, А сизыя перушки въ чистое поле пушу. [43, с. 113–114]</p>	<p>Скоморохи (поют). Поймал сокол лебедушку. Ксения. Государь, пусти меня к Пашке, мужу моему. Иван (поёт со скоморохами). Я тогда тебя пушу, когда крылья ощиплю, перышки в чисто поле упущу. (Смех.) [21, с. 242–243]</p>
--	--

Хор, воздающий славу Ивану – пример модификации **подблюдной песни**:

<p>Слава Богу на небе, Слава! Государю нашему на сей земле! Слава! Чтобы нашему Государю не стареться, Слава! Его цветному платью не изнашиваться, Слава! Его добрым копям не изъезживаться, Слава! Его верным слугам не изменяться. Слава! Чтобы правда была на Руси Слава! Краше солнца светла; Слава! Чтобы Царева золотая казна Слава! Была век полным-полна; Слава!¹</p>	<p>Хор (<i>поёт</i>). Государю нашему на сей земле слава! Чтоб нашему государю не стариться, чтоб его цветному платью не изнашиваться и его добрым коням не изъезживаться, его добрым слугам не изменяться! Чтоб правда была на Руси краше солнца светла, чтоб царева золотая казна была век полна! Аминь! Аминь! Аминь! [21, с. 181]</p>
---	--

То же дальше: «Хор (*поёт*). Хлебу да соли долгие лета. Слава! Государю нашему долее того. Слава! Слава! Слава!» [21, с. 189].

1-й мужик с Варваринского крестца затягивает отрывок из свадебной песни «На горе стоит ёлочка...» [21, с. 373], затем начинает петь солдатскую [21, с. 373]. Главарь каличьей ватаги исполняет покаянные стихи «Слёзы лил Адам, возле рая сидя...» [21, с. 373].

Песня скоморохов в столовой палате Александровской слободы (об Иване) близка к популярной **старине** XVI века. Ср.:

<p>А грозны царь Иван Васильевич, Что взял он царство Казанское, Симеона-царя во полон полонил С царицею со Еленою Выводил он измену из Киева, Что вывел измену из Нова-города, Что взял Резань, взял и Астрахань. А ныне у царя в каменной Москве... [30, с. 171]</p>	<p>Уж как мне то, грозну царю Ивану Васильевичу, уж мне-то можно похвалиться. Вынес я порфиру из Цареграда. Взял Казань-город и славну Астрахань. Вывел я туман из-за синя моря. Вывел я измены из Новгорода. Вывел из Пскова, из каменной Москвы. [21, с. 106]</p>
--	---

¹ Сахаров И.П. Сказания русского народа. – М., 2013. – Т. II. – С. 27.

Скоморох с Варваринского крестца отвечает на вопрос сторожа словами из пародийной «Росписи о приданом»:

<p>Да 8 дворов бобыльских, в них полтора человека с четвертью, – 3 человека деловых людей, 4 человека в бегах да 2 человека в бедах, один в тюрьме, а другой в воде. <...> И всево приданова почитают от Яузы до Москвы-реки шесть верст, а от места до места один перст [48, с. 216].</p>	<p>Я-то? Я с двора бобыльского. Восемь дворов бобыльских, а в них полтора человека с четвертью, четыре человека в бегах, да два в бедах. От Яузы до Москвы шесть верст, а от места до места один перст [21, с. 378].</p>
--	--

Шут Осип Гвоздев – словами пародийной челобитной:

<p>Из поля вышел, из лесу выполз, из болота выбрел, а неведомо кто [1, с. 13].</p>	<p>Государь-царевич, из поля вышел, из леса выполз, из болота выбрел, а неведомо кто! [21, с. 356].</p>
--	---

Заметим, что три последних приведённых отрывка цитируются в книге «Смех в Древней Руси»¹. Видимо, Ф.Н. Горенштейн работал именно с этим исследованием. Об этом свидетельствует, например, «собранная» цитата, озвучиваемая Гвоздевым:

<p>Не случайно страсти, «лукавые помыслы», персонифицируются, сравниваются в литературе XV века со зверями: «лютый зверь вражда», «сердцеснедивый медведь» и т.д. Сердце злого человека – это звериное логово, «гнездо злобы»².</p>	<p>Шут. Сердце злого человека – звериное логово, гнездо злобы. Лютый зверь – вражда, сердцеественный медведь [21, с. 567].</p>
--	--

Объяснение царём символики храма («Шея – барабан храмов, плечи – подошвы, очи – окна, бровки над очами, голова есть купол» [21, с. 565]) почерпнуто из монографии Д.С. Лихачёва «Великий путь»³. Другие примеры использования работ учёного – рассказ о кончине князя Святослава, излагаемый Иваном [21, с. 514], обличительная речь старца Василиана Топоркова по поводу старых и новых икон [21, с. 491–492]; здесь писатель явно опирается на монографию «Человек в литературе Древней Руси»⁴ (и на документальные высказывания дьяка Посольского приказа Висковатого [21, с. 492–494]). Знакомство Ф.Н. Горенштейна с работами Д.С. Лихачёва подтверждается им самим – в письме Л. Лазареву: «Нет ли у

¹ Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 352, 183.

² Там же. – С. 109–110.

³ Лихачёв Д.С. Великий путь. Становление русской литературы XI–XVII веков. – М., 1987. – 301 с.

⁴ Лихачёв Д.С. Избранные работы. – Т. 3. – Л., 1987. – 520 с.

Вас кого-либо из людей, близких Д. Лихачёву? Мне бы надо добыть ксерокс по нескольким небольшим работам, на которые Лихачев часто ссылается, но найти я их не могу»¹.

Пьяный дебошир изъясняется словами из **былины** о Василии Буслаеве:

<p>И пошёл к князю на почестен пир. <...> За дубовый стол в большой угол ...И попехнул Василий правой рукой, Правой рукой и правой ногой: Все стали гости в пестно-углу; И тронулся на лавочку к верно-углу, И попехнул левой рукой, левой ногой: Все стали гости на новых сенях [40, с. 21].</p>	<p>Д е т и н а . По пирам люблю ходить, буйствовать. (Смеётся.) Сел за дубовый стол в большой угол, попихнул правой рукой и правой ногой, – все гости в правый угол, попихнул левой рукой и левой ногой, – все гости в левый угол. Попихнул обеими – все гости в сенях. (Смеётся.) [21, с. 201].</p>
---	--

Далее обороты из этой же былины будут использоваться в качестве скоморошских песен, в сцене издевательств над семьёй Жеребилова [21, с. 241–243]. Ругательства Василия Блаженного, относимые к старухе-попрошайке, из былины о Михаиле Потыке:

<p>Приходит тут калика эта старая, Эта старая калика да седатая, Седатая калика да плешатая [41, с. 172].</p>	<p>В а с и л и й Б л а ж е н н ы й . Старая калика седатая, седатая, сама плешатая [21, с. 634].</p>
---	--

Скоморохи описывают басурманов, «воспользовавшись» деталями портретов татарского Идолица Поганого из былины (перешедшими потом в изображение ордынского богатыря Таврула), богатыря Аталыка из «Казанской истории».

<p>...глава его, аки пивной котёл, а между ушей у него стрела мерная, а между очи у него, аки питии чары» [35, с. 18].</p>	<p>Головы аки пивной котёл, а глаза аки плошки [21, с. 177].</p>
<p>Величество его и ширина обрину подобна, очи же его кровавы, аки зверя човекоядца, и велики, аки буйволы [34, с. 70].</p>	<p>Кровавы аки звери човекоядцы, велики аки буйволы [21, с. 177].</p>

Слова ключаря Пашки по поводу смерти, своей и его жены, соотносятся со строками из **баллады** «Иван Дудорович и Софья Волховична»:

<p>...Схурили ей с Иваном во сырú землю. Выросли две берёзки кудрёватые. Шли прохожие-народ и удивлялися:</p>	<p>П а ш к а . Нет, не стану плясать на похоронах своих, на погребении своём, и ты не пляши, Ксения. Ежели помирать, то помрём вместе, помоги нам Бог. (Крестится.)</p>
---	---

¹ Цит. по: Векслер Ю.Б. Писатель и история... – С. 7.

«Тут погублено две души безгрешныя, Тут пролита кровь, верно, безвинная!» [3, с. 555]	На могиле невинно погубленных вырастут две берёзки, будут идти прохожие и ди- виться: тут погублены две души безгреш- ные, тут полита кровь видно безвинная [21, с. 242].
---	---

Начало представления на Крестце Китай-города – реплика кукольника, открывающего выступление:

Начинается комедь, чтоб народу не шуметь, русский народ будем сверху пороть! [55, с. 356]	Скоморох (<i>весело</i>). Начинается комедь, чтоб народу не шуметь! Русский народ будем сверху пороть! [21, с. 195]
--	--

Эта и следующие фразы, скорее всего, взяты писателем из книги под редакцией А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной «Фольклорный театр» [55], первоисточник – очерк М.И. Семеновского, наблюдавшего кукольное представление в городе Торопце Псковской губернии [50]. Любопытное несоответствие:

Чи ж. Олени золоторогие и быки безрогие в саду разгуливают [55, с. 359].	Скоморох. Овцы златороги, быки безроги в саду разгуливают [21, с. 195].
---	--

Ф.Н. Горенштейн меняет возвышенный образ царственного животного на более обыденный, приземлённый.

В сцене с медведями [21, с. 199] используются фразы из «Медвежьей потехи», переизданной в том же сборнике А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной [55, с. 404]. В сцене 106 старица Филя, а затем поп Варламище пересказывают слушателям «Повесть о белом клобуке» (часть «Дар Константина») [21, с. 469, 470].

Скоморох и шут исполняют в храме Михаила-на-сковороде фрагменты из «Службы кабаку», пародирующей церковное богослужение:

Многи скорби с похмелья живучи бывают ¹ .	Скоморох. (<i>Поёт.</i>) Дурдасы, многи скор- би с похмелья живучи бывают. (<i>Смех.</i>) [21, с. 238]
На малей вечерни поблаго- вестим в малые чарки, таже по- звоним в полведришки [пивиш- ка]... ²	Шут. Неверно поёшь, государь. Надо петь: на малой вечерне поблаговестим в малые чарки, также позвоним в полведришки пивишки [21, с. 244].

Судя по всему, автор драматических хроник был знаком и с «Повестью о куре и лисице». Ср.:

¹ Адрианова-Перетц В.П. «Праздник кабацких ярыжек»: пародия-сатира второй половины XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л., 1934. – Т. I. – С. 218.

² Там же. – С. 216.

<p>Петуху вечная память, попу корова, дьячку кувшин браги, а про- свирни кувшин молока, а пономарю книга, а кто прочитал, тому сто руб- лев в мошню, а кто слушал, тому по колачу, а кто не мешал, тому ничево¹.</p>	<p>Шут. Петуху, ключарю да пономарю вечная память. (Смех.) <...> Попу корова, а дьяку – крынка молока, ключарю – сухарь, а пономарю – книга, а кто прочитал, тому – сто рублей в мошну, кто слышал – тому по кала- чу, а кто не мешал, тому ничего. (Смех.) [21, с. 245].</p>
---	---

Площадный подьячий убеждает собеседников словами из повести «О хмеле»: «Ведай, человек, на ком худое платье – то пьяница, или наг ходит – то пьяница. Кричит кто или вопит – то пьяница, кто убился, или сам ноги-руки переломал, или голову сломил – то пьяница, кто душегуб- ство сотворил – то пьяница. Кто в грязи увалился или убился до смерти, кто сам зарезался – то пьяница» [21, с. 466], [47, с. 87].

Рассказ 6-го из толпы об убийстве царевича Ивана («Выньте, – гово- рит [Иван Васильевич], – из груди сердце с печенью, принесите мне на по- казание» [21, с. 426]), – цитата из **исторической песни** «Гнев Ивана Гроз- ного на сына» («Как у нас было в каменной Москве...»). В повествовании 5-го человека из толпы с площади Пожар [21, с. 469] – слова из историче- ской песни «Осада Пскова Баторием». Сочинение стихаря Михалки – тоже старица, «Иван Грозный под Серпуховым», в которой факты, не соответ- ствующие времени, заменены на другие (в левом столбце выделено нами курсивом – Е. З.). См.:

<p>Царь Иван Васильевич Копил силушку ровно тридцать лет, Накопил силы сорок тысячей, Накопил силушку, сам в поход пошёл. Через Москву-реку переправился, Не дошедши города Серпуха, Становился он в зелёных лугах При алых светах, при лазоревых. Стал он силушку переглядывать, Князьям-бояром перебор пришёл, Енералам всем, фельдмаршалам, Одного из них тут не лучилося, Что ни лучшего слуги верного, <i>Максима, сына казачьего,</i> <i>По прозванью-ту Краснощекова;</i> Сказали царю про Мишеньку: «Изменил тебе, царю белому, Придался он к хану турецкому,</p>	<p>М и х а л к а . Царь Иван Васильич копил силушку, накопил силу – сам пошёл! Через Москва-реку переправился, не дошедши города Серпухова, становился он в зелёных лугах и при алых цветах, при лазоревых. И тут стал переглядывать силушку, все князья-бояре налицо были, не случилось лишь одного при том. И сказали царю про Мишеньку, про Михалку, <i>про Воротынского:</i> изменил тебе, царю белому, продался он хану крымскому. Также продался хану турецкому, он прельстился на его золоту казну, на тех ли на сарациночек,</p>
---	--

¹ Адрианова-Перетц В.П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. – М.–Л., 1937 – С. 132.

<p><i>Ко шишиморе деревенскому, Он прельстился на его золоту казну, На то ли на платье на светное, На тех ли на сорочиночек, По нашему – на красных девушек».</i> [33, с. 117]</p>	<p>по-нашему, на красных девушек. (<i>Кланяется.</i>) [21, с. 183].</p>
--	---

Хор во время празднования победы над басурманами исполняет ещё один отрывок из исторической песни «Иван Грозный под Серпуховом»:

<p>По утру-ту было, на зореньке, На восходе красного солнышка, Не ясен сокол по горам летал, Не белой кречат перепархивал. [33, с. 117]</p>	<p>За п е в а л а . Поутру то было, по зореньке, на восходе красного солнышка, не ясен сокол по горам летал, не белый кречет перепархивал. [21, с. 194]</p>
---	---

Песня Пьяного из той же сцены – фрагмент исторической песни о П.А. Румянцеве-Задунайском, из которого убраны строки о победе возглавляемого полководцем войска над прусской армией, произошедшей в середине XVIII века (в левом столбце выделены нами курсивом – Е. З.); при этом остаётся не совсем уместный в общем контексте стих «по-немецки разубрана»:

<p>Мы вечер в торгу торговали (в пиру пировали), Свинцу пороху закупали, Медны пушки заряжали, В каменну стенушку пуляли, Каменну стенушку не пробиили, <i>Короля в глаза не видали, Королевушки не случилось,</i> Крашу девушку в полон взяли, Во полон её сполонили. <i>Ко Румянцеву подводили.</i> <i>Граф Румянцев ею любовался,</i> <i>Красоте её дивовался</i> Хороша девушка румяна, По немецкому разубрана, На ней шубочка голубая, Душегреечка парчовая, В косе ленточка шелковая. [50, с. 63]</p>	<p>Мы вчера в пиру пировали, торгу торговали, свинцу, пороху закупали, медны пушки заряжали, в каменну стенушку пуляли. Каменну стенушку пробиили, красну девку сполонили. Хороша девушка, румяна, по-немецки разубрана, на ней шубочка голубая, душегреечка парчѳвая, в косе ленточка шелковая. [21, с. 175]</p>
---	---

Пьяный на сердитые замечания из толпы бранится: «Свиные брови, овечья душа, запечный таракан» [21, с. 175]. «Запечный таракан» – доста-

точно распространённое выражение, так именовали в народе молчаливого и ленивого человека. Словами «свиные брови, овечья душа» щеголиха из повести рубежа XVII–XVIII веков «Сказание о молодце и девице» обзывает назойливого боярского сына [52, с. 225–226].

Ответ человека, сделавшего замечание Пьяному, из того же книжного источника: «Сказано, не шуми, смержей ты сын, неколотая потылица, безгосударев еси человек, никто тебя не примет за твою великую глупость» [21, с. 175] (ср. со «Сказанием...»: «смержей ты сын, неколотая потылица» [52, с. 226]). Пьяный опять отвечает цитатой из «Сказания...»: «Жил бы ты дома да плёл бы ты лапти, да ел бы ты крошку, пил бы ты болотну воду...» [21, с. 175].

В произведении Ф.Н. Горенштейна Грозный читает вслух **фрагменты книг**, о нём написанных: «Описание Московии» Александра Гваньини [21, с. 91], [8], словесную «парсуну» (портрет) из старинной рукописи [21, с. 262–263], [42, стб. 619–623]. Иногда царь («сам») ссылается на конкретные источники: «По Евангелию сказано» [21, с. 63], «Прямо о том сказано в Житии преподобного Антония-Римлянина» [21, с. 210], «О том сказано в послании Епифания Мудрого Кириллу Тверскому» [21, с. 267].

Анна Колтовская рассказывает царю про снадобье, приготовленное от кровотечения. Здесь используется травник из «Домостроя», снова текст несколько сокращён. Ср.:

<p>10. Есть трава, именем зовётся Петров крест, ростом в локоть, цвет багров, растёт кустиками, что молодой дятлевник, а корень все крестиками, крест с крестом связан, бел и мелок. Та трава вельми добра – скорбе никакая не вяжется. Или которая жена скорбит месячно [страдает от месячных], и давать корень пить, и буде здрава; или кто пойде в мир – возьми корень с собой: от еретика и от напрасныя смерти избавит Бог.</p> <p>11. Есть трава именем прострел, растёт при борах в марте месяце и в апрель, сквозь снег растет кустиками, цвет на ней синий, вельми хорош. Та трава в апреле месяце во 25 день рвать, в то место положить яйцо великоденно [пасхальное]... [29, с. 383].</p>	<p>Царица Анна Колтовская. Есть трава, именем зовётся Петров Крест. Ростом с локоть, цвет багров, растет кустиками, что молодой дятлевник. А корень все крестиками, крест крестом связан, бел и мелок. То трава ведьмы доброй, скорбью никак не вяжется. Или которая жена скорбит месячно, и давать корень пить, и будет здоровой. Или кто, пойде в мир, возьми корень с собою: от еретика и от напрасной смерти избавит Бог. Есть трава именем Прострел, растёт при борах в марте месяце и в апрель, сквозь снег растёт кустиками. Ту траву в апреле месяце рвать. В то место положить яйцо великодено, сиречь пасхально, кто страдает от месячных [21, с. 164].</p>
--	---

«Молитва об изгнании болезней» из «Домостроя» цитируется старцем, пытающимся излечить от водянки Ивана [29, с. 252]. Оттуда же рецепт масла из купороса, предложенного царю лекарем Люевым [21, с. 517].

Фразы из доноса слуги Алёшки Хлопа на Михайло Воротынского соотносятся со словами из документа, написанного Никитой Леонтьевым. Возможно, Ф.Н. Горенштейна привлекло созвучие слов 'ворота' / 'Воротынский'. Ср.:

<p>И я [Никита Леонтьев]... пошёл къ заутрене и стал на улицу воротиска отворят и ворота не отворяются... и осмотрю (!) воротиска связаны болшие и малые вмѣсто верёвкою пенковою и у колоколца верёвка оторвана... и я собрал стороннихъ людей и они то вгъдели и я имъ заявил [37, с. 87–88].</p>	<p>Слуга. <...> В нынешнем годе, августе двадцать шестого, как стали благовестить к заутренней, я, холоп твой, пошел к заутренней и стал на улице воротиски отворять. И ворота не отворяются. Я пошёл на улицу другим двором, и смотрю, воротиски мои связаны большой и малой верёвкой пеньковой, и у колодца верёвка оторвана. И перед малыми воротами у самых ворот – неположенные голики венечные [21, с. 170–171].</p>
---	--

Ответ на этот донос князя Михаила Воротынского, скорее всего, взят писателем из книги А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Ср.:

<p>Связанного князя привели и поставили перед царём, который сказал ему: «се на тя свидетельствует слуга твой, иже мя еси хотел счаровати и добывал еси на меня баб шепчущих». Воротынский отвечал: «не научихся, о царю! и не навыкох от прародителей своих чаровать и в бесовство верити, но Бога единого хвалити... А сей клеветник – мой есть раб и утече от меня, окравши мя: не подобает ти сему верити и ни свидетельства от такового примати, яко от злодея и от предателя моего, лжеклевещущаго на мя!»¹.</p>	<p>Слуга Алешка Хвост. <...> А на князевых подворьях князь Михайло Воротынский собрал во множестве баб ворожить, баб шепчущих. <...> Воротынский. Сей клеветник истинно мой раб есть. Он убежал от меня, меня обокрав. Не подобает тебе, царь, всему верити, и свидетельство от такового примати, яко от злодея, и от предателя, лжеклевещущаго на меня [21, с. 171].</p>
---	---

Сведения о суммах окладов для Колычевых, Васильчиковых [21, с. 173], видимо, почерпнуты писателем из «Списка служилых людей, составлявших опричный двор Ивана Грозного»². Подлинно и письмо польского короля Батория к Ивану, которое в драме зачитывает Сафоний («Твои предки, как конюхи, служили подножками царям татарским, когда те садились на коней, лизали кобылье молоко, капавшее на гривы татарских кляч...» [21, с. 295, 296, 297]).

¹ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 2013. – Т. 3. – С. 112.

² Альшиц Д.Н. Новый документ о людях и приказах опричного двора Ивана Грозного после 1572 года: список служилых людей Ивана Грозного // Исторический архив. – 1949. – Т. IV. – С. 3–72.

В обсуждение похода польско-литовского государства на Русь [21, с. 386–387, 389, 391, 392], а потом в речь митрополита Дионисия [21, с. 471] и сочинение летописца Василия [21, с. 474] писатель ввёл отрывки «Повести о приходе Стефана Батория на град Псков» (судя по разысканиям В.И. Малышева, действительно написанной изографом Василием¹).

Комментарий царского чтеца Сафония совпадает с описанием из летописи. Возможно, писатель использовал более поздний вариант пересказа, например, «Историю Российскую» В.Н. Татищева. Ср.:

<p>Того же месяца прииде государь к царствующему своему граду Москве, и встречаху государя множество народа. И толико множество народа, – и поля не вмещали их: от реки от Яузы и до посаду и по самой град по обе страны пути бесчислено народа, стари и унии, велиими гласы вопиющи; ничто же ино слышати, токмо: «Многа лета царю благочестивому, победителю варварьскому и избавителю христьяньскому!» [45, с. 518]</p>	<p><i>О приходе царском к Москве.</i> Пришёл государь к царствующему граду Москве, и встречали государя множество народа, и поля не вмещали их: от реки Яузы и по самый град и до посада по обе стороны пути бесчисленно народа, старые и юные, весьма громко вопия².</p>	<p>Сафоний (торжественно). Прииде государь, победитель басурманский, на Москву, и встретило множество народу и поля не вмещали их от реки Яузы и до самых град, до Посада по обе стороны пути бесчисленны народы – старцы и юны [21, с. 175].</p>
---	--	---

Рассказ Седого о сражениях за Казань также, судя по всему, составлен на основе записок В.Н. Татищева и «Повести об Азовском осадном сидении донских казаков»:

<p>И неким смотрением Божиим пришла теплота великая и мокрота многая, и везде покрыла вода на Волге, и пушки и пищали многие провалились в воду, ибо многая вода на лед наступила речная, и никак же по льду никому невозможно поступить, и многие люди в продушинах потонули, потому что под водою продушин не знали...³</p>	<p>И неким поветрием Божиим пришла теплота великая и мокрота многая, и везде вода большая на Волге, и пушки, и пищали многие провалились в воду. Многие воды на лед проступили речные, никому же на лед невозможно поступити. А многие люди в продушинах потонувши. И путь никак не обратился, как ни ждали [21, с. 176].</p>
--	---

<p>В прошлом, пишут, 149 году июня в 24 день прислал султан Ибрагим, турецкий царь, против нас, казаков, четырех пашей своих с двумя полковниками, Ка-</p>	<p>Когда стояли мы под Казанью, то прислал на подмогу казанцам турецкий царь Ибрагим-султан под нас, христиан, своих двух пашей. Имена же их Капитана да Му-</p>
--	--

¹ Малышев В.И. Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков. – М.–Л., 1952. – С. 98–99.

² Татищев В.Н. История Российская. – Т. 3. – М., 2005. – С. 638.

³ Там же. – С. 565.

<p>питоном да Мустафой <...>. А с теми пашами прислал он против нас обильную рать басурманскую, им собранную, совокупив против нас из подданных своих от двенадцати земель воинских людей, из своих постоянных войск [7, с. 453].</p>	<p>стафа. А крымский царь пашу Иусейгу прислал да ближнего своей тайной думы Ибрагима Скобца прислал. А с ними, пашами, прислал турецкий царь на нас могучую свою собранную силу и басурманскую рать, совокупя на нас всех подручников своих, нечестивых царей и королей, и князей, и владетелей [21, с. 178].</p>
---	--

«Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков» используется и в повествовании Васьки Рожи:

<p>А сентября в 26 день в ноши от Азова города турецкие паши с турки и крымской царь со всеми силами за четыре часа до свету, возмятась окаянные и вострепетась, побежали, никем нами гонимы. С вечным позором пошли паши турецкие к себе за море, а крымской царь пошел в орду к себе, черкасы пошли в Кабарду свою, нагаи пошли в улусы все. И мы, как слышали отход их ис табаров, – ходило нас, казаков, в те поры на таборы их тысяча человек. А взяли мы у них в таборах в тое пору языков, турок и татар живых, четыреста человек, а болних и раненых застали мы з две тыщи [32, с. 164].</p>	<p>Васька Рожа. <...> Крымский царь со всеми своими силами и турецкие паши с турецкими янычарами за четыре часа до свету, заметавшись и вострепетась, побежали, гонимы, с вечным позором. Пошли паши турецкие себе за море, а крымский царь пошел к себе в Орду, черкасы пошли в Кабарду, нагаи пошли в Улусы, а нас, казаков, с двоих тысяч осталось только триста семь человек. А которые остались, мы холопы государевые, и те все переранены [21, с. 186].</p>
--	--

А также в рассказах Тищенкова [21, с. 184], воина, защищавшего Псков [21, с. 472], казака [21, с. 474] и др.

С записями В.Н. Татищева согласуется торжественная речь царя:

<p><i>Речь царя и великого князя Иоанна Васильевича всея Руси к Макарию митрополиту и ко всему священному собору. Отец наш Макарий, митрополит всея Руси, архиепископы и епископы и весь православный русский собор! Били мы вам челом о вашем к всеильному Богу подвиге и прилежных молитвах, <...> об избавлении от варварского нашествия <...>. ...И многие грады и села, Богом дарованные нам, нашей Русской державы попленили, и в тех градах было несколько церквам святым разорение <...> и неисчислимое количество крови христианской пролилось, и в плен расхищены и рассеяны по лицу всей земли, грехов ради наших, особенно же моих согрешений¹.</i></p>	<p>Царь Иван (<i>торжественно</i>). Отец наш митрополит Антоний Всея Руси! Архиепископы и епископы, и все православие! Бью вам челом о ваших к всеильному Богу прилежных молитвах об избавлении от варварского нахождения. Басурманские цари и все басурманские люди много лет христианство расхищали и многие города и села, Богом дарованные нам нашей Руси-державе, попримяли. И в тех городах церковей святых было разорение, и не имеющего числа крови христианской пролилось. И впрямь расхищение России на Руси-земле грехов ради наших, а паче моих согрешений [21, с. 181].</p>
--	--

¹ Татищев В.Н. История Российская. – М., 2005. – Т. 3. – С. 638–639.

Как и слова Ивана по поводу награды для «воевод, детей боярских и всех воинов» [21, с. 187], сведения о татарских родах, состоящих на службе у царя [21, с. 313] (запись «О родах, который от царских служат государю и поныне»).

Из «Истории о Казанском царстве» взят также следующий отрывок:

<p>Иноземные послы и купцы с удивлением говорили, «яко несть мы видали ни в коих ж царствах, ни в своих ни в чюжих, ни на коем же царе, ни на короле таковыя красоты и силы и славы великия». Народ московский, чтобы лучше видеть царя, «лепится» по крышам «высоких храмин» и палат, по «забралам», многие забегают вперед, а девицы, княжеские жены и боярские, «им же нелзе есть в такая позорища великая, человеческого ради срама, из домов своих изходити и из храмин излазити – полезне есть, где седяху и живяху, яко птицы брегоми в клетцах – они же совершение приницающе из дверей, и оконце своих, и в малыескважницы глядяху и наслажахуся многого того видения чюдного, доброты и славы блещаяся» [34, с. 166–168].</p>	<p>Народ и иноземцы дивуются. Ни в коем царе, ни в коем короле таковой красоты и силы, и славы великие не видывали! Московиты-то забегают вперед и лепятся на крышах. Девицы же чертожные и жены княжеские и боярские, коим нелзя ради сорома из дома, яко птицы в клетцах из двери из окон своих глядят и наслаждаются видениями грозного, доброго и славного. Народ же простой на прочее глядит и радуется [21, с. 178].</p>
---	--

Никита Романов в своей похвальной речи «воспроизводит» (точнее, автор цитирует) А. Курбского:

<p>Видев эту несказанную, так скоро пришедшую щедрость Бога, сам царь исполнился усердием, сам и по собственному разумению начал вооружаться против врага и собирать многочисленные и храбрые войска. Он уже не хотел наслаждаться покоем, жить, затворясь в прекрасных хоромах, как в обыкновении у теперешних царей на западе (прожигать целые ночи, сидя за картами и другими бесовскими измышлениями), но сам поднимался не раз, не щадя своего здоровья, на враждебного и злейшего своего противника – казанского царя [4, с. 364].</p>	<p>Никита Романов: Щедрость Бога послала нам, русским, такого царя, который, исполняя усердие и по собственному разумению, начал вооружаться против врага. Он не хотел наслаждаться покоем. Жить, затворясь в прекрасных хоромах, как в обыкновении у теперешних царей на Западе. Прожигать целые ночи, сидя за картами и другими бесовскими измышлениями. Но сам поднялся, не щадя своего здоровья, на враждебного и злейшего своего противника. Слава государю! [21, с. 187]</p>
--	--

Оттуда же история о посещении Иваном IV Песношского монастыря во время Кирилловского «езда» [21, с. 324–325]. И хлесткая характеристика епископа Вассиана, вложенная в уста Никиты Романова («Прозвание тебе – Топорков, но ты не топорком, сиречь небольшим бердышем, а поистине большой и широкой настоящей секирой благородных и славных мужей на Руси великой хочешь уничтожить!» [21, с. 327]). В свою очередь,

сам епископ [21, с. 328] и митрополит Дионисий [21, с. 329] говорят словами священника Благовещенского собора в Кремле Сильвестра (см. послание Сильвестра к царю).

Щегольские одежды служивых дворян-богачей, затем украшения престолярных женщин Иван описывает словами английского дипломата Д. Флетчера, посетившего в 1588 году Россию:

<p>У военачальника и других главных предводителей и знатных лиц лошади покрыты богатою сбруей, седла из золотой парчи, узды также роскошно убраны золотом, с шелковой бахромой, и унизаны жемчугом и драгоценными камнями; сами они в щегольской броне, называемой булатной, из прекрасной блестящей стали, сверх которой обыкновенно надевают ещё одежду из золотой парчи с горностаевой опушкой... [54, с. 91]</p>	<p>Иван. <...> У главных, таких как Мстиславский, Шереметьев али иные подобные вельможи, лошади покрыты богатой сбруей, седла из золота, парчи, узды также роскошно убраны золотом и шелковой бахромой, унизаны жемчугом и драгоценными камнями. Сам же в щегольской броне из блестящей булатной стали, сверх которой – одежда из золотой парчи, с горностаевой опушкой. А воюют дурно! [21, с. 275]</p>
<p>Без серёг серебряных или из другого металла и без креста на шее вы не увидите ни одной русской женщины, ни замужней, ни девицы [54, с. 161–162].</p>	<p>Иван. <...> Без серег серебряных или другого металла и без креста на шее нельзя увидеть ни одной русской женщины, ни замужней, ни девицы [21, с. 367].</p>

Венецианский посол Фоскарино сетует на российские дороги, как это делал в своё время П. Кампани, вместе с А. Поссевино отправленный в Москву в 1581 году:

<p>Хотя на реках по большей части и сделаны деревянные мосты (которые обычно сооружаются по случаю приезда послов), однако сделаны они из грубого неотёсанного материала и на них часто ломаются повозки, а путешественников это невероятно утомляет и обессиливает¹.</p>	<p>Фоскарино. <...> Хоть на реках по большей части и сделаны мосты, однак сделаны они из грубого неотёсанного материала, и о них часто ломаются повозки, и путешествие это невероятно утомляет и обессиливает [21, с. 364].</p>
--	---

(Кстати, беседа Фоскарино с Иваном в указанной сцене заходит и о папском легате Поссевино.) Далее в рассказ венецианца вводятся цитаты из описания путешествий в Москву австрийского дипломата Николая Варкоча [21, с. 365], немецкого дипломата Сигизмунда Герберштейна [21, с. 367], итальянского купца Рафаэля Барберини [21, с. 368].

Похвалы царя, обращённые к Ирине Годуновой, сестре Бориса, – цитата из «Повести князя И.М. Катыврева-Ростовского», в которой изображается Ксения Годунова, дочь Бориса:

¹ Годовикова Л.Н. Сведения о России конца XVI в. Паоло Кампани // Вестник МГУ. – 1969. – № 6. – С. 82.

<p>...Девушка суши, отроковица чудного домышления, зеленою красотою лепа, бела велми, ягодами румяна, червлена губами, очи имея черны велики, светлостью блистаяся <...>, бровми союзна, телом изобилна, млечною белостию облиянна; возрастом ни высока ни ниска; власы имея черны, велики, аки трубы, по плещам лежаху [44, с. 54].</p>	<p>Иван. Истинно, девушка – сушая отроковица чудного домышления. Зело красотою лепа, бела велми, аки ягода румяна, червлена губа, а очи у ней черны, светлостью блистает. <...> Красна девушка бровями черна, челом изобильна, милостью обильна, возрастом не высока, не низка, волосы имеет черны, велики, аки трубы по плечам лежат [21, с. 285].</p>
--	---

Речь Митрополита Антония [21, с. 180] тоже цитата. Вероятно, использованы сочинения митрополита Макария¹. Критика «золотой молодёжи», исходящая из уст попа Варламища [21, с. 465], – выдержки из трудов митрополита Даниила².

Надо полагать, Ф.Н. Горенштейн ориентируется также на данные, содержащиеся в книге историка Р.Г. Скрынникова. Ср., например:

<p>В его кошельке нашли огромную по тем временам сумму денег в иностранной монете – 30 дукатов, 300 золотых, 500 серебряных талеров и всего 44 московских рубля³.</p>	<p>В кошельке Курбского нашли огромную сумму в иностранной монете: тридцать дукатов, триста золотых, пятьсот серебряных талеров и всего сорок четыре московских рубля [21, с. 229] (обратим внимание на дословное совпадение, вплоть до наречия 'всего').</p>
<p>...Самый ранний, написанный неизвестным московским художником и вывезенный в Копенгаген. Черты лица изображённого на нём человека достаточно запоминающиеся: высокий лоб с большими залысинами, удлинённый, немного крючковатый нос, пышная борода. <...></p> <p>К числу ранних изображений Грозного относится фреска на стенах Новоспасского монастыря в Москве. Но фреска выполнена в ещё более условной манере, чем копенгагенский портрет. <...> Недостоверны обличительные портреты Грозного в немецких летучих «листах», показывающих хитрого, жестокого азиата в косматой шапке. <...> Некоторые детали этого портрета внушают</p>	<p>Иван. Ты что ж, по памяти писал? Алампий. По памяти, государь милостивый. Черты лица у тебя, государь милостивый, запоминающиеся. Высокий лоб с большими залысинами, удлинённый, чуть узковатый нос, пышная борода [21, с. 263].</p> <p>Иван. <...> Все мои портреты лживы, кроме маленькой фрески на стенах Новоспасского монастыря в Москве. В немецких летучих листах на обличительных портретах я – хитрый, жестокий азиат в косматой шапке, и пишут про меня ложно, будто имею я глаза серы. То у Курбского глаза серы, а меня Бог избавил. Истинно, где обретешь мужа правдива, ежели глаза его, али зекры, серы, то есть голубы То с чужих слов</p>

¹ Булгаков Митрополит Макарий. История Русской Церкви в период постепенного перехода её к самостоятельности (1240–1589). Отдел второй: 1448–1589. – М., 2010. – Кн. 4. – 959 с.

² Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. – М., 1881. – С. 577, 579.

³ Скрынников Р.Г. Иван Грозный. – М., 2001. – С. 162.

сомнения. Например, Шаховской пишет, что у царя были серые глаза, это не согласуется с известным отзывом Ивана о людях с серыми глазами. «Где обретёшь мужа правдива, иже серы (или “зекры” – голубые) очи имуща?» – спрашивал Грозный у Курбского ¹ .	обо мне судят, со слов беглецов-изменников [21, с. 261].
---	--

То же с рассказом Ивана о смерти первенца [21, с. 288], рассказом царевича Ивана о браке отца с невестой из Кабарды [21, с. 289], отзывами ростовского архиепископа Давида о Грозном [21, с. 480–481].

Повествование о грехах стригольников (еретиков) [21, с. 503–506] содержится в «Истории России в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» российского историка Н.И. Костомарова (глава 14 «Новгородский архиепископ Геннадий»). Оттуда же конкретные сведения о доходах Годунова [21, с. 621–622] (введение работы «Смутное время Московского государства в начале XVII столетия 1604–1613»).

Внешность Стефана Батория – сокращённое описание из книги польского историка К.Ф. Валишевского «Иван Грозный»:

По внешности, как он изображён на портрете, сделанном в 1583 г. <...>, он был типичным мадьяром. Низкого роста, коренастый, с выдающимися скулами, длинным носом и низким лбом. Лицо его массивно, энергично и сурово. Никакой заботы о внешности. Никакого изящества. Взгляд неопределённый и дикий ² .	Бельский. Согласно указам великого государя, шпики доносят: <...> (<i>читает</i>). «Внешность Батория типично мадьярская: низкого роста, коренастый, с выдающимися скулами, длинным носом и низким лбом. Лицо его массивное энергично и сурово, никакого изящества, взгляд неопределённый и дикий...» [21, с. 273].
---	---

Оттуда же описание укрепления в Великих Луках [21, с. 292], данное Иваном. История с Лопатинским, посланным к царю с ультиматумом [21, с. 294]. Рассказ о визите иезуита Поссевино к Грозному (вплоть до прямой цитации во фрагменте перечисления подарков от папы [21, с. 342]. Обзор политического положения протестантской церкви в Европе, вложенный в уста Поссевино [21, с. 351]. Повествование о бесстыдной пьяной бабе, вышедшей из кабака [21, с. 408] (сам К.Ф. Валишевский здесь цитирует А. Олеария). Описание «правильного» головного убора замужней женщины [21, с. 417]. Рассказ о сватовстве Ивана к Мэри Гастингс, графине Геттингтонской [21, с. 542–547]. И др.

Воссоздавая ритуал погребения царевича Ивана, детали изображения которого вложены в уста его брата Фёдора, Ф.Н. Горенштейн опирался на сочинение чиновника российского Посольского приказа Г.К. Котошихина:

¹ Скрынников Р.Г. Иван Грозный. – М., 2001. – С. 143.

² Валишевский К. Иван Грозный. – М., 1993. – С. 274.

<p>Когда лучится царю от сего света преселиться во оный покой... и того ж дни царя измывают теплою водою и, возлож на него срачицу, и порты, и всё царское одеяние, и корону, положат во гроб... [36, с. 34–35].</p>	<p>Фёдор. Брата Иоанна, измыв теплой водою и возложив на него срачицу и порты и все царское одеяние, в гроб положили. А корону на гробе не положили. То душе брата досада. Годунов. Корону лишь царям кладут [21, с. 443].</p>
--	--

Описанные Фёдором, затем Годуновым технические новшества, введенные в Соловецком монастыре, [21, с. 447] – из летописи («Летописец Соловецкого монастыря» 1790 года). Скорее всего, Ф.Н. Горенштейн был знаком с книгой известного историка А.А. Зимина «Опричнина»¹, в которой цитируется данный отрывок.

Данные об особенностях подбора красок для фресок, видимо, взяты из монографии известного советского искусствоведа В.Н. Лазарева:

<p>Дионисий, расписавший собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, употребил для изготовления красок гальку, которую собирали по берегам местных речек и Бородаевского озера. Наиболее распространённой краской была охра различных оттенков, далее умбра, киноварь (природная или искусственная), глауконит (празелень), ярь-медянка, горная синь, зелень (с хромом и окисью железа). К великому сожалению, подавляющее большинство древнерусских росписей утратило свой первоначальный цвет. Прикрывавшая их долгое время штукатурка либо известковая побелка отрицательно отзывались на верхнем красочном слое (отсюда утрата зрачков, почернение румянца на щеках и т.д.)².</p>	<p>Алампей. <...> Дионисий расписывал собор Рождения Богородицы в Ферапонтовом монастыре, то употребил для изготовления красок гальку, которую собирал по берегам местных речек и Бородаевского озера. И Рублёв писал природными, земельными красками, более всего охрой различных оттенков, далее умбра, киноварь, празелень, ярь-медянка – горная сыпь, зелень. Оттого краски ныне утратили свой первоначальный цвет, а штукатурка, либо известковая побелка храмов, дурно отразилась на верхнем красочном слое. И с иконами так же. На чудотворной иконе Варварьевской Божьей матери, даденной мне для подновления, краски ныне блеклы. Особо же утрачены зрачки Божьей Матери и Младенца. Также почернение румянца на щеках [21, с. 264–265].</p>
---	---

Далее оттуда же приводятся сведения о специфике современных героям изображений, секретах работы по сырой штукатурке и проч.

Приведённый список источников далеко не полон, тема заслуживает отдельного научного исследования. Но даже по этим, выявленным нами, соответствиям можно представить объём изученной Ф.Н. Горенштейном литературы и меру погружения автора в тему.

¹ Зимин А.А. Опричнина Ивана Грозного. – М., 1964. – 535 с.

² Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. – М., 2000. – С. 22.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Написанные в России произведения сделали Ф.Н. Горенштейна известным как на родине, так и за рубежом. Уехав в эмиграцию, он мог бы спокойно почивать на лаврах, но продолжал работать с той же самоотдачей. И появились новые – другие – тексты. Их разноплановость уже сама по себе феноменальна, содержательность не вызывает нареканий даже у самых строгих критиков, художественная ценность очевидна.

Писатель с предельной точностью, часто натуралистично, воспроизводит события, которые произошли или вполне могли произойти в действительности. При этом каждая рассказанная история являет авторское видение мира – с его удивительными сопряжениями и неизбывными законами.

Ф.Н. Горенштейн сосредоточен на серьёзных темах и вечных вопросах. Банальный сюжет оказывается у него наполненным пронзительным смыслом, фривольная сцена оборачивается трагедией, нелепый случай наделяется тайным значением. Писатель не хочет и не может «просто» смотреть на мир. Он доказывает, что всё происходящее есть цепочка причинно-следственных связей; правда, повторяющаяся последовательность происшествий зачастую является взаимной причиной друг друга.

Повторы на образном и сюжетном уровнях подчёркивают взаимообусловленность событий – как в жизни отдельной личности, так и в мировой истории. В книге указанный феномен определён нами как принцип отражений. Ф.Н. Горенштейн, безусловно, философ. Он склонен изображать субстанциальную идею, проводя её через разные уровни произведения – будь то евангельское повествование о встрече Иисуса с богатым юношей, представления древних египтян о неисчислимом количестве «хуа», теория о «вещи в себе» А. Шопенгауэра или психологические обертон У. Джемса.

Ещё – Ф.Н. Горенштейн историк, он старается отыскать истоки национальной самобытности (евреев, русских, украинцев, татар, поляков, немцев...), определить, в каком направлении движутся народы и страны. Стремлением автора выявить причины происходящих событий объясняется склонность уходить «в недалёкое, далёкое и очень далёкое прошлое»¹. Отсюда нарушение хронологии, частые перемещения во времени и пространстве. Проводимые параллели генерализуют повествовательные линии, подталкивают читателя к осмыслению закономерностей.

На современный ракурс как бы накладываются изображения из минувшего, в результате чего достигается историсофская объёмность воссоздаваемых картин. Писатель дотошен в подборе фактов и настойчив в

¹ Цит. по: Никифорович Г.В. Последний роман Фридриха Горенштейна // Вопросы литературы. – 2015. – № 2. – С. 322.

обобщениях. Он не может творить вне исторического контекста, потому что уверен: груз прошлого (события, мифы, опыт) определяет вектор дальнейшего развития отдельного государства и человечества в целом.

Произведения Ф.Н. Горенштейна демонстративно интертекстуальны. Он активно обращается к русскому фольклору и к русской классике – в подавляющем большинстве случаев. Это один из факторов, который позволяет разрешить споры относительно культурной идентификации писателя.

Как правило, Ф.Н. Горенштейн строит тексты на сопряжении разных «жанровых языков», что определяет гибкость формы и многоаспектность содержания. Стиль, образный ряд большинства произведений писателя тесно связаны с основным персонажем и обусловлены его социальным статусом, родом занятий, мировоззрением. Ограниченность жизненного пространства символизирует зашоренность обывателей, обилие вещей – вытеснение духовности, «метельная» стихия – дурную бесконечность.

Писатель мастерски использует богатейший арсенал художественных средств, но не злоупотребляет стилистическими изысками, питает склонность к прозрачному слогу. При этом в ряде случаев демонстрирует виртуозное использование звукописи, ритма, рифмы.

Чаще всего повествование ведётся от лица героя, близкого автору: это столичный интеллеktуал, небедный и несмелый, скептически настроенный, склонный к рефлексии («гамлетизму»). Его реплики перемежаются с несобственно-прямой речью других действующих лиц, установить границы переходов иногда не представляется возможным. Читатель вынужден самостоятельно отыскивать истину среди какофонии мнений, тем не менее к концу произведения авторская точка зрения делается очевидной.

Сосредоточенность Ф.Н. Горенштейна на проблемах противостояния человека и мира, добра и зла приводит к антитетичности мировосприятия. Контрасты одного уровня дублируются контрастами другого, представая в неразложимом единстве элементов. Полярность обусловлена резкой оценочностью, полемической заострённостью суждений писателя.

При этом тональность произведений («сентимент») от начала к финалу, как правило, меняется от негатива к позитиву. «Художник – это стиль. Так вот, стиль должен быть переходный от угловатости к округлённости, как всё в этой жизни», – убеждён автор [15, VII].

КЛЮЧИ ОТ БЕЗДНЫ вместо послесловия

Книга Е. Завьяловой ведёт в неведомый нам литературный мир.

Согласитесь: это сегодня редчайший случай – оказаться в неведомом литературном мире, да ещё и в области русской литературы! Представить, что есть большой русский писатель, – выдающийся, может быть, даже великий, – создавший множество разнообразных и глубоких произведений, касающихся всех нас, но при этом практически неизвестный, – невероятно!

Конечно, имеются в виду не те, кто умеет читать одни эсэмэски или довольствуется «бульварным чтивом» по дороге с работы и на работу. Речь идёт о профессиональных читателях, более того, о дипломированных филологах, следящих за новинками современной литературы, за лауреатами всероссийских литературных премий и конкурсов. Избранным читателям, ценителям русского слова, интеллектуалам – этот писатель практически не известен.

Мир Ф. Горенштейна, в самом деле, «затерянный мир». Что мы знаем об этом выдающемся русском писателе? Единственное его сочинение, увидевшее свет в Советском Союзе, – это рассказ «Дом с башенкой», опубликованный в «Юности» в 1964 г. – после того, как А. Твардовский отказался его опубликовать в «Новом мире». Правда, Ф. Горенштейн – автор сценариев трёх известных фильмов – «Солярис» А. Тарковского, «Седьмая пуля» А. Хамраева и «Раба любви» Н. Михалкова, но эти фильмы помнят по именам режиссёров, а Ф. Горенштейн забыт. Позднее, уже после эмиграции Ф. Горенштейна, мы узнали о том, что он автор своеобразной трилогии – «Искушение», «Псалом», «Место», опубликованной за рубежом, в которой писатель поднимается до поистине библейских обобщений. В 90-е она была издана и в России; но эта трилогия была написана автором ещё в 60-е и 70-е годы, когда он жил на родине и его не печатали. Книги Ф. Горенштейна, обретенные россиянами в постперестроечное время, оказались сложными, требующими от читателя почти такого же труда чтения, как и от автора – труда их написания. Несколько откликов и эпохальные романы, подводившие итог целой эре, были отложены в дальний ящик культурной памяти...

Для тех продвинутых интеллектуальных читателей, которые интересовались литературой Русского Зарубежья «третьей волны», доходили сведения о «творческом одиночестве» Ф. Горенштейна. Живя в Западном Берлине (а затем – просто в Берлине), писатель не приезжал в Россию, редко давал интервью, не вступал в какие-либо отношения с русскими писателями-эмигрантами, да и с другими писателями тоже... Сначала диссидент, затем эмигрант, Ф. Горенштейн понимал, что современная ему литература (не только русская, но и европейская) переживает трудные времена, свою Голгофу. А распинают её богатые заказчики, мещане и нувориши...

Отвечая в 1995 г. на вопрос, «почему я пишу», Ф. Горенштейн признавался: «И всё-таки сама по себе литература не сойдёт с креста, не воскреснет. Ей надо помочь. Что ей поможет? Не пустое славословие, не богемные праздники, не фальшивый хрущёвский ренессанс, родивший вместо Пушкина и

Пастернака – Евтушенко. Распятая нуждается в скромной затворнической вере и повседневном, бытовом труде. Я тоже причисляю себя к верующим и потому тружусь ежедневно, пишу ежедневно с терпением и надеждой»¹.

Оказавшись в Германии, Ф. Горенштейн, действительно, писал ежедневно, много издавался – в Европе, в Америке. Так, во Франции было переведено и издано 8 его книг, в Германии – 11. А в России в течение 10 лет – ничего... В России Ф. Горенштейн оставался всё таким же неизвестным, не востребовавшимся. Возродившийся, было, в постперестроечное время интерес отечественной публики к его творчеству, сопровождавшийся редкими журнальными публикациями, быстро угас. Патриотически настроенный автор Ю. Поляков в повести «Козлёнок в молоке» устами своего персонажа прозрачно намекнул, что есть писатель, чьи имя и фамилия противоречат его присутствию в русской литературе. Имелся в виду Ф. Горенштейн. Известно было, что при первой публикации Ф. Горенштейн отказался взять псевдоним и тем самым обрёл себя на тяжёлые и предсказуемые испытания в дальнейшей своей писательской судьбе. Но он верил в свою гениальность, пророческий дар и надеялся, что – рано или поздно – он покорит читательскую аудиторию, которая будет всё расти.

Примерно через 10 лет после смерти писателя (он умер в 2002 г., не дожив двух недель до своего 70-летия) Ф. Горенштейна начали снова издавать. Самая заметная публикация мастера – сборник его поздних произведений «Улица красных зорь», вышедший в «Редакции Елены Шубиной» в 2017 г. Казалось бы, можно поверить в историческую справедливость: Россия вновь обрела своего великого прозаика и драматурга. Однако за истекшие десятилетия возникла другая проблема: мир разучился читать. Кинорежиссёр А. Кончаловский, работавший с Ф. Горенштейном, с прискорбием констатировал в передаче Радио «Свобода»: «К сожалению, его время ушло, время пристального чтения. Он ухватил тот период, когда люди читали. Не листали, а читали».

Ф. Горенштейна нельзя «листать». Он – философ и психолог, и даже когда он публицист, его тексты требуют пристального, медленного чтения, на которое у современного человека, как правило, времени нет. Произведения писателя, которые были нам как бы известны, но остались не понятыми, которые, наконец, дошли до нас, посмертно, и которые ещё не дошли, которые не расшифрованы и не изданы, – все они ждут от будущего читателя глубокого погружения – вплоть до «полной гибели всерьёз». Собственно, так они и были написаны автором – на грани собственной гибели, а может, даже и ценой своей гибели. Недаром сам Ф. Горенштейн говорил, что после такого «исчерпывающего» творческого процесса имя автора, воспроизведённое на титуле книги, фактически выбито на его могильной плите...

Е. Завьялова взяла на себя трудную задачу, – не только обратить внимание современных серьёзных читателей на литературное творчество позднего Ф. Горенштейна – явление нам неизвестное и до последнего времени не востребованное, но и научить нас его читать. Именно в этих произведениях

¹ Горенштейн Ф.Н. Почему я пишу // Страна и мир. – Мюнхен, 1985. – № 6. – С. 85.

в концентрированном виде проявились отличительные черты писателя, делающие его классиком русской литературы XX в. – в одном ряду с А. Платоновым, М. Булгаковым, И. Бабелем, М. Зощенко, В. Шаламовым, В. Гроссманом, В. Быковым, А. Солженицыным, В. Астафьевым... А именно: жестокий безыллюзорный постреализм, тревожный и трагический индивидуализм, литературно-философский экзистенциализм, беспощадный трансгуманизм, неразрешимость межсловных, межэтнических и межконфессиональных коллизий, вечный приговор международному тоталитаризму и всем его вольным и невольным апологетам и реабилитаторам. Ведь научить читать Ф. Горенштейна – это значит научить понимать все его главные идеи, весь пафос его творчества.

И тут выясняется, что в поздней (как и во всей остальной) прозе Ф. Горенштейна нет единой поэтики. Это не *поэтика*, а скорее – *поэтики* (по-английски: *poetics*). Е. Завьялова наглядно показывает своим читателям, что все произведения Ф. Горенштейна за 20 лет (с 1981 по 2001 год) написаны «по разным правилам», в разном стиле. Для каждого отдельного произведения нужно найти свой концептуальный «ключ». В одном случае – это «фольклорное начало», в другом – «мифопоэтическая картина мира»; в третьем случае – «нарративная стратегия», в четвертом – «жанровая доминанта»; в пятом – «динамика пейзажей», в шестом – «своеобразие художественного пространства»; в седьмом – «образные доминанты», в восьмом – «вещный ряд»; в девятом – «иррациональное начало», в десятом – «структурная организация текста»... Все эти стилистические пласты, все эти жанровые разновидности невозможно свести воедино, найти для них какой-то общий знаменатель.

Творчество Ф. Горенштейна, – как это убедительно показывает в своей книге Е. Завьялова, – полистилистично, многомерно, ризоматично (в смысле Делёза – Гваттари). И не только в формальном значении. Тематически оно тоже ризома. Трудно представить ещё какого-нибудь современного писателя (да и не только современного), который бы был столь «разбросан» по темам. Очерки народной жизни, судьба «маленького человека» в XX веке, Голодомор, репрессии, память о войне и фашизме, судьбы русского еврейства и антисемитизм, пути литературного творчества и графомания, путешествие по стране, «жизнь замечательных людей» – от литературы и искусства, исторические экскурсы, интерпретация и реинтерпретация русской классики, иной раз чреватая её деконструкцией – до полной неузнаваемости. Подобный интерес к жизни, причём жизни разной – трогательной и страшной, жалкой и тревожной, напряжённой событиями и опустошённой – редкое явление в литературе.

Изысканный филологический анализ текстов Ф. Горенштейна, демонстрируемый автором монографии, подтверждает интуитивные предположения неискущённого читателя. Никаких излюбленных тем и персонажей, никакой определённой тематической – социальной или культурной – направленности, никакой идейной или идеологической заданности... Психология и быт, история и нравственность, религия и творчество, национальное и социальное – всё у Горенштейна связано в один тугой «неразвязываемый» узел, все проблемы, сюжеты, характеры «двоятся», выявляя свою постоянную амбивалентность, отливая то одним, то другим цветом.

Все эти разные оттенки одного и того же в принципе несовместимы друг с другом, постоянно противоречат один другому, ставят в недоумение всех, кто хотел бы видеть в литературе какую-то примитивную «однозначность» – того или иного сорта. Ф. Горенштейн – подобно постоянно интригующему его В. Розанову или М. Горькому, – имеет дело с «диалектическими вещами», о которых нельзя сказать что-то односложное.

Напротив, весь этот российский материал, «ком противоречий», требует от автора и его читателей некоей философской установки. Здесь не годятся никакие «школьные» определения философии, философского романа, религиозно-философской притчи. Это материал для непрерывного *философствования*, размышления о человеке и его обстоятельствах, его достоинстве и унижении, его месте в обществе и истории, в его отношениях с природой и культурой, с Богом и богоизбранностью. Ф. Горенштейну не нужно придумывать философские отступления или осваивать философские жанры художественного повествования. Свободное и непредсказуемое философствование автора по любому поводу, в любое время, в любом месте – это и есть единственный способ организовать столь сложный и почти хаотичный материал, если не иметь в виду сплошную интертекстуальность, пронизывающую все тексты Ф. Горенштейна и питающие его далекие философские ассоциации. В этом отношении у него в русской литературе есть великие предшественники, у которых он многому научился, – Л. Толстой, Ф. Достоевский и, как ни парадоксально, – А. Чехов, философия которого упрятана в подтекст, из которого её не всегда удаётся извлечь и расшифровать.

Философия Ф. Горенштейна тоже неочевидна и непроста. В этом отношении она плоть от плоти и кровь от крови того противоречивого материала, который она осмысляет и обобщает. Она растворена в характерах и обстоятельствах, в символических деталях, в игре слов, в языке. Кстати, наблюдения Е. Завьяловой над языком её героев, фиксируемые автором с исключительной подчас филологической дотошностью, представляют не только стилистическую, но подчас и лингвистическую, и культурфилософскую ценность. Более того, наблюдения над языком и стилем, сказом, стилизацией, иронией и гротеском, которыми с таким блеском владел писатель, становятся, в интерпретации Е. Завьяловой, ещё одним универсальным *ключом* к поэтике Ф. Горенштейна, к его философии и к его творчеству в целом.

Мало того, читая увлекательную и глубокую книгу Е. Завьяловой, мы всё больше убеждаемся в том, что тот универсальный ключ (точнее – «связка» универсальных ключей), что представляет нам автор монографии, относится не только к творчеству Ф.Н. Горенштейна, но – в той или иной мере – ко всей русской литературе XX века, даже, страшно сказать, – ко всей – не только отечественной, но и европейской – культуре XX века, с его войнами, революциями, тоталитарными режимами, Холокостом, тер-

рором, голодом, сиротством, отчуждением личности... Со всеми правдами и пост-правдами нашего недавнего прошлого и нашей современности... Со всем ужасом и энтузиазмом, восторгами и отчаянием, иллюзиями и разочарованиями, обретениями и потерями, вершинами и безднами... Может быть, лучше других (не то слово!), глубже, ярче, страшнее, проникновеннее, тоньше, нежнее... – написал об этом от лица России, от лица русского еврейства, от лица человека и человечества именно Ф. Горенштейн, забытый и вернувшийся, сказавший и недосказанный, взывающий к нам из вечности и к вечности обращающийся. Самый непонятый, самый трудный, самый потаённый русский и еврейский писатель последнего времени!

Конечно, многое из «затерянного мира» Ф. Горенштейна осталось ещё за пределами монографии Е. Завьяловой. Это и пресловутая, ещё не расшифрованная 800-страничная «Верёвочная книга», последнее творение мастера, это и полный, 800-страничный вариант «Хроник времён Ивана Грозного» – в 16 актах и 145 картинах! (своего рода «ответа» печально знаменитой предсмертной диалогии А. Толстого), и вся остальная горенштейновская драматургия («Детоубийца», «Бердичев» и др.), и все его кинороманы и другие сценарии. Всё это нам ещё предстоит узнать, понять, оценить, включить в контекст культуры.

Но первый шаг в этом направлении сделан. Вместе с Е. Завьяловой, одним из бесстрашных первопроходцев этой темы, мы заглянули за черту и даже заглянули в бездну, которую представляет собой творчество Ф. Горенштейна... И ненароком задумались: почему в нашей стране, даже после распада СССР, мы продолжали, с упорством обречённых, курить папиросы «Беломорканал», а в той самой Германии почему-то не в ходу сигареты «Освенцим»? Казалось бы, табачок-то один и тот же...

Я рад, что наконец выходит книга о Ф. Горенштейне, в которой содержатся «ключи от бездны».

«Открылась бездна, звёзд полна...»

Игорь Кондаков –

доктор философских и кандидат филологических наук,
профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ,
ведущий научный сотрудник Государственного института
искусствознания, действительный член РАЕН, вице-президент
Научно-образовательного культурологического общества России,
Зам. Председателя Научного совета «История мировой культуры» РАН

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Тексты

1. Азбуки-прописи. Архив историко-юридических сведений, относящихся до России. – СПб : Тип. 2-го Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1859, отд. 3. – Кн. III. – 128 с.
2. Асеев Н. Н. Собрание сочинений : в 5 т. / Н. Н. Асеев. – М. : Художественная литература, 1963. – Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1910–1927. – 456 с.
3. Беломорские старины и духовные стихи : собрание А. В. Маркова / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) ; ответственный ред. Т. Г. Иванова ; подгот. издания С. Н. Азбелева, Ю. И. Марченко. – СПб : Дмитрий Буланин, 2002. – 1080 с.
4. Библиотека литературы Древней Руси / РАН, ИРЛИ ; под ред. Д. С. Лихачёва, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырko. – СПб : Наука, 2001. – Т. 11. Сочинения Андрея Курбского. – 683 с.
5. Блок А. А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Блок ; ред. М. Дудин и др. / сост. и примеч. В. Орлова. – Л. : Художественная литература, 1980. – Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – 472 с.
6. Великорусские народные песни / изд. проф. А. И. Соболевским. – СПб : Государственная типография, 1898. – Т. IV. – 722 с.
7. Военские повести Древней Руси / сост. Н. В. Понырko ; вступ. ст. Л. А. Дмитриева. – Л. : Лениздат, 1985. – 495 с.
8. Гваньини А. Описание Московии / А. Гваньини ; пер. с латинского. – М. : «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1997. – 182 с.
9. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; АН СССР ; Ин-т русской литературы (Пушкин. Дом) ; гл. ред. Н. Л. Мещеряков. – М.–Л. : АН СССР, 1940. – Т. 1. – 556 с.
10. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.–Л. : АН СССР, 1937. – Т. 2. – 764 с.
11. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.–Л. : АН СССР, 1938. – Т. 3. – 728 с.
12. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.–Л. : АН СССР, 1952. – Т. 8. – 816 с.
13. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» : очерки путешествия : в 2 т. / И. А. Гончаров. – Волгоград : Нижне-Волжское книжное изд-во, 1986. – 608 с.
14. Горенштейн Ф. Н. Яков Каша / Ф. Н. Горенштейн // Дружба народов. – 1992. – № 5–6. – С. 5–39. – Режим доступа: <http://coollib.com/b/148836/read#nav>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
15. Горенштейн Ф. Н. Астрахань – чёрная икра : рукопись повести / Ф. Н. Горенштейн // Архив Бременского университета ; предоставлено Ю. Б. Векслером.

16. Горенштейн Ф. Н. Бердичев : избранное / Ф. Н. Горенштейн. – М. : Текст, 2007. – 318 с.
17. Горенштейн Ф. Н. Искупление : повести, рассказ / Ф. Н. Горенштейн. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2011. – 416 с.
18. Горенштейн Ф. Н. Куча / Ф. Н. Горенштейн // Октябрь. – 1996. – № 1. – С. 70–100.
19. Горенштейн Ф. Н. Летит себе аэроплан : свободная фантазия по мотивам жизни и творчества Марка Шагала / Ф. Н. Горенштейн. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2003. – 144 с.
20. Горенштейн Ф. Н. Мой Чехов осени и зимы 1968 года : субъективные заметки / Ф. Н. Горенштейн // Время и мы. – 1980. – № 55. – С. 209–223.
21. Горенштейн Ф. Н. На крестцах. Драматические хроники из времён царя Ивана IV Грозного / Ф. Н. Горенштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 696 с.
22. Горенштейн Ф. Н. Последнее лето на Волге / Ф. Н. Горенштейн // Время и мы. – 1989. – № 105. – С. 5–60.
23. Горенштейн Ф. Н. Псалом : роман, повести / Ф. Н. Горенштейн. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 640 с.
24. Горенштейн Ф. Н. С кошёлочкой / Ф. Н. Горенштейн // Огонёк. – 1990. – № 35. – С. 11–14.
25. Горенштейн Ф. Н. С кошёлочкой / Ф. Н. Горенштейн // Проза Русского Зарубежья. III / сост., предисл. и коммент. О. И. Дарка. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2000. – С. 423–446.
26. Горенштейн Ф. Н. Товарищу МАЦА – литературоведу и человеку, а также его потомкам : памфлет-диссертация с мемуарными этюдами и личными размышлениями / Ф. Н. Горенштейн // Зеркало Загадок. Литературное приложение. – Берлин, 1997. – № 5. – Режим доступа: http://www.belousenko.com/books/Gorenstein/gorenstein_maca.htm, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
27. Горенштейн Ф. Н. Улица Красных Зорь : повести / Ф. Н. Горенштейн ; сост. Ю. Векслер ; предисл. Д. Быкова. – М. : АСТ, 2017. – 445 с.
28. Горенштейн Ф. Н. Чок-Чок / Ф. Н. Горенштейн. – СПб. : Библиотека «Звезды», 1992. – 288 с.
29. Домострой. Поучения и наставления всякому христианину / сост., вступит. ст. и коммент. В. В. Колесова ; отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Институт русской цивилизации, Родная страна, 2014. – 448 с.
30. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / отв. ред. Л. А. Дмитриев ; подгот. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. – М. : Наука, 1977. – 488 с.

31. Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. / подгот. к печати Л. В. Черепнин ; под ред. С. В. Бахрушина. – М.–Л. : АН СССР, 1950. – 585 с.
32. Изборник (сборник произведений литературы Древней Руси) / сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачёва. – М. : Художественная литература, 1969. – 800 с.
33. Исторические песни. Баллады / сост., подгот. текстов, вступ. статья и примеч. С. Н. Азбелева. – М. : Современник, 1986. – 622 с.
34. Казанская история / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Г. Н. Моисеева ; ред. В. П. Адрианова-Перетц. – М.–Л. : АН СССР, 1954. – 194 с.
35. Левшин В. А. Руския сказки, содержащая древнейшия повествования о славных богатырях, сказки народныя, и прочия оставшиися чрез пересказывание в памяти приключения / В. А. Левшин. – М. : Университетская тип., у Н. Новикова, 1780. – Ч. 1. – 248 с.
36. Московия и Европа : Григорий Котошихин. Патрик Гордон. Ян Стрейс. Царь Алексей Михайлович / сост. А. А. Либерман, С. Ю. Шокарев. – М. : Фонд Сергея Дубова, 2000. – 618 с.
37. Московская деловая и бытовая письменность XVII в. / изд. подг. С. И. Котков, А. С. Орешников, И. С. Филиппова. – М. : АН СССР, 1968. – 340 с.
38. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 5 т. / предисл. А. Н. Афанасьева. – М. : ТЕРРА, 1999. – Т. 1. – 320 с.
39. Никитин И. С. Полное собрание стихотворений / И. С. Никитин ; предисл. Н. И. Рыленкова, вст. ст. и примеч. Л. А. Плоткина, подгот. текста М. И. Маловой. – М.–Л. : Советский писатель, 1965. – 613 с.
40. Новгородские былины / АН СССР ; изд. подгот. Ю. И. Смирнов, В. Г. Смолицкий ; отв. ред. Э. В. Померанцева. – М. : Наука, 1978. – 456 с.
41. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года / сост., вступит, статья и коммент. А. И. Баландина. – Архангельск : Северо-Западное книжное изд-во, 1983. – 337 с.
42. Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени / под ред. С. Ф. Платонова. – СПб : Археографическая комиссия, 1891. – Т. XIII. – XXXIII с., 982 стлб.
43. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / П. В. Киреевский. – М. : Печатня А. И. Снегирёвой, 1911. – Вып. I (Песни обрядовые). – 356 с.
44. Повесть князя Катырева-Ростовского / Русская историческая библиотека. – СПб : Императорская Археографическая Комиссия, 1909. – Т. XIII. – 153 с.
45. Полное собрание русских летописей // Никоновская летопись. 1-я половина VIII. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью / под ред. С. Ф. Платонова при участии С. А. Адрианова. – СПб : Тип. И. Н. Скороходов, 1904. – Т. 13. – 302 с.

46. Послания Ивана Грозного / подгот. текста Д. С. Лихачева, Я. С. Лурье ; пер. Я. С. Лурье ; ред. В. П. Адрианова-Перетц. – М.–Л. : АН СССР, 1951. – 715 с.

47. Русская бытовая повесть XV–XVII веков / сост., вступ. ст., коммент. А. Н. Ужанкова. – М. : Советская Россия, 1991. – 444 с.

48. Русская демократическая сатира XVII века / подг. текстов, ст. и комм. В. П. Адриановой-Перетц. – М. : АН СССР, 1954. – 256 с.

49. Русский фольклор / сост. В. П. Аникин. – М. : Художественная литература, 1986. – 367 с.

50. Семеновский М. И. «Торопец» / М. И. Семеновский // Библиотека для чтения. – СПб, 1863. – Декабрь. – С. 15–25.

51. Сочинения преподобного Максима Грека / М. Грек. – Ч. 2 : Нравоучительные сочинения. – Казань : Тип. Губ. правления, 1860. – 460 с.

52. Труды Этнографического отдела имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете / под ред. Н. А. Попова. – М. : Этнографический отдел, 1878. – Кн. V, вып. 2. – 276 с.

53. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений в стихах и прозе / Ф. И. Тютчев ; сост., предисл., статьи примеч. В. Кожина. – М. : Вече, 2000. – 496 с.

54. Флетчер Д. О государстве русском / Д. Флетчер ; пер. М. А. Оболенского. – М. : Захаров, 2002. – 169 с.

55. Фольклорный театр : сценарии / сост., вступ. ст., предисл., коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. – М. : Современник, 1988. – 475 с.

56. Шагал М. З. Моя жизнь / М. З. Шагал ; послесл. и коммент. Н. В. Апчинской. – М. : Эллис Лак, Международный фонд «Культурная инициатива», 1994. – 204 с. – Режим доступа: <http://www.m-chagall.ru/library/Moja-zhizn1.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

57. Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, легендах и т.п. / П. В. Шейн. – СПб : Императорская Академия наук, 1900. – Т. I. – 833 с.

Научная и справочная литература

58. Агеносов В. В. Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. В. Агеносов. – М., 1988. – 34 с.

59. Адрианова-Перетц В. П. «Праздник кабацких ярыжек» : пародия-сатира второй половины XVII века / В. П. Адрианова-Перетц // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л. : АН СССР, 1934. – Т. I. – С. 171–247.

60. Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. / В. П. Адрианова-Перетц ; ред. А. С. Орлов. – М.–Л. : АН СССР, 1937 – 261 с.

61. Алисиевич В. И. Череп Ивана Грозного (судебно-медицинское исследование останков Царя Ивана Грозного, Его сыновей и князя Скопина-Шуйского) / В. И. Алисиевич // Записки криминалистов. – М. : Юрикон, 1993. – Вып. 1. – С. 160–167.

62. Альшиц Д. Н. Новый документ о людях и приказах опричного двора Ивана Грозного после 1572 года : список служилых людей Ивана Грозного / Д. Н. Альшиц // Исторический архив. – 1949. – Т. IV. – С. 3–72.

63. Аникст А. Послесловие к «Генриху IV» / А. Аникст // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1959. – Т. 4. – С. 607–623.

64. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу / А. Н. Афанасьев. – М. : Академический проект, 2013. – Т. 3. – 363 с.

65. Балаш Б. Кино : становление и сущность нового искусства. Der Film / Б. Балаш ; пер. с нем. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.

66. Белый А. Мастерство Гоголя : исследование / А. Белый ; предисл. Л. Каменева. – М.–Л. : Гос. изд-во художественной литературы, 1934. – 324 с.

67. Белый А. О смысле познания / А. Белый. – Минск : Полифакт, 1991. – 64 с.

68. Бельская Ю. В. «Чувство бездны» : постреалистическая картина мира в творчестве Ф. Горенштейна / Ю. В. Бельская // Художественная картина мира в фольклоре и творчестве русских писателей : коллективная монография / под ред. Г. Г. Исаева. – Астрахань : ИД «Астраханский университет», 2011. – С. 230–262.

69. Булгаков Митрополит Макарий. История Русской Церкви в период постепенного перехода её к самостоятельности (1240–1589). Отдел второй : 1448–1589 / Булгаков. – Кн. 4. – М. : Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 2010. – 959 с.

70. Быков Д. Л. Сирота // Горенштейн Ф. Н. Улица Красных Зорь : повести / Ф. Н. Горенштейн ; сост. Ю. Векслер ; предисл. Д. Быкова. – М. : Изд-во АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – С. 7–20.

71. Валенцова М. М. Игла, булава / М. М. Валенцова // Славянские древности : этнолингвистический словарь / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Ин-т славяноведения РАН, 1999. – Т. 2. – С. 370–373.

72. Валишевский К. Иван Грозный / К. Валишевский. – М. : Квадрат, 1993. – 352 с.

73. Векслер Ю. Б. «Молились и чёрту тоже» / Ю. Б. Векслер // Независимая газета. – 2012. – 22 марта.

74. Векслер Ю. Б. Неопубликованный Горенштейн (к 85-летию писателя COLTA.RU публикует фрагмент повести «Астрахань – чёрная икра»)

/ Ю. Б. Векслер // COLTA.RU : сайт СМИ о культуре и обществе. – Литература, 2017. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/literature/14254>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

75. Векслер Ю. Б. Писатель и история. К первой публикации в России «Избранных сцен» из романа-драмы Фридриха Горенштейна «На крестцах» / Ю. Б. Векслер // Горенштейн Ф. Н. На крестцах. Драматические хроники из времен царя Ивана IV Грозного. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – С. 5–18.

76. Веселовский С. Б. Исследование по истории опричнины / С. Б. Веселовский. – М. : АН СССР, 1963. – 539 с.

77. Галицкая О. Н. Гори, гори, его звезда : интервью с А. Миттой / О. Н. Галицкая // Московский комсомолец. – 2013. – 2 февраля. – Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/2013/02/01/806676-gori-gori-ego-zvezda.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

78. Годовикова Л. Н. Сведения о России конца XVI в. Паоло Кампани / Л. Н. Годовикова // Вестник МГУ. – 1969. – № 6. – С. 80–85. – (Сер. IX. История).

79. Гринберг М. Геспед : пять лет спустя / М. Гринберг // Слово-Word. – 2007. – № 54. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/54/gri12-pr.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

80. Гуляев Н. А., Богданов А. Н., Юдкевич Л. Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики / Н. А. Гуляев, А. Н. Богданов, Л. Г. Юдкевич. – М. : Высшая школа, 1970. – 380 с.

81. Гуминский В. М. Путешествия и пространство. Глава из книги / В. М. Гуминский // Русское воскресение. Православное обозрение. – Литературная страница. – 2017. – Режим доступа: <http://www.voskres.ru/literature/library/guminskiy2.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

82. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – СПб–М. : Изд. Книгопродавца М. О. Вольфа, 1880. – Т. 1. – 723 с.

83. Дарк О. И. Комментарии / О. И. Дарк // Проза Русского Зарубежья. III / сост., предисл. и коммент. О. И. Дарка. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2000. – С. 609–638.

84. Дискография // «Всё, что было...» : сайт, посвящённый Петру Лещенко. Дискография. – 2011. – Режим доступа: <http://petrleschenko.ucoz.ru/publ/bellochka/1-1-0-170>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

85. Ермакова Е. Ю. Практическая магия кинематографа. Ч. 1. Мультимедийность как пространство кинообраза / Е. Ю. Ермакова. – М. : Московский городской психолого-педагогический ун-т, 2013. – 252 с.

86. Ерофеев В. В. [Вступительная статья] / В. В. Ерофеев // Русские цветы зла : антология / сост. В. В. Ерофеев. – М. : Подкова, 1997. – С. 7–30.

87. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 408 с.

88. Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения / В. Жмакин. – М. : Университетская типография (М. Катков), 1881. – 762 с.

89. Завьялова Е. Е. Комическое в «свободной фантазии» Ф. Н. Горенштейна / Е. Е. Завьялова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2017. – № 4 (117). – С. 153–157.

90. Завьялова Е. Е. «Кинематографические» приёмы в «свободной фантазии» Ф. Н. Горенштейна / Е. Е. Завьялова // Вестник Томского университета. Филология. – 2018. – № 2 (52). – С. 145–164.

91. Завьялова Е. Е. Поэтика отражений в романе Ф. Н. Горенштейна «Попутчики» / Е. Е. Завьялова // Сибирский филологический журнал / Институт филологии СО РАН. – 2017. – № 3. – С. 78–89.

92. Завьялова Е. Е. Поэтика повести Ф.Н. Горенштейна «Муха у капли чая» / Е. Е. Завьялова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2018. – № 2. – С. 245–250.

93. Завьялова Е. Е. Принцип антитезы в повести Ф. Н. Горенштейна «Последнее лето на Волге» / Е. Е. Завьялова // Вестник Московского университета. – 2016. – № 6. – С. 155–163. – (Сер. 9: Филология).

94. Завьялова Е. Е. Структурная организация повести Ф. Н. Горенштейна «Последнее лето на Волге» / Е. Е. Завьялова // Вестник Московского городского педагогического университета. – 2017. – № 2 (26). – С. 55–42. – (Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование»).

95. Зимин А. А. Опричнина Ивана Грозного / А. А. Зимин. – М. : Мысль, 1964. – 535 с.

96. Зубарева Е. Ю. «В этом мире особенно нужен Чехов» : к вопросу о традициях русской классической литературы в прозе Ф. Н. Горенштейна / Е. Ю. Зубарева // Вестник Московского университета. – 2011. – № 6. – С. 21–35. – (Сер. 9: Филология).

97. Кондаков И. В. Горенштейн Ф. Н. / И. В. Кондаков // Русские писатели XX в. : биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. – М. : Большая Российская энциклопедия ; Рандеву-АМ, 2000. – С. 199–201.

98. Кончаловский А. С. Горенштейн и кино / А. С. Кончаловский // Сеанс. – 2015. – 2 февраля. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/chtenie/gorenshtejn-i-kino>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

99. Кузнецов А. В. Фигуры контраста и их функции в творчестве М. Ю. Лермонтова : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. В. Кузнецов. – Ростов-на-Дону, 1998. – 158 с.

100. Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 2000. – 304 с.

101. Ланин Б. А. Фридрих Горенштейн / Б. А. Ланин // Ланин Б. А. Проза русской эмиграции : учеб. пособие для вузов. – М. : Издательство Юрайт, 2018. – С. 73–87.
102. Ланин Б. А. Фридрих Горенштейн и литература третьей волны / Б. А. Ланин // Образовательное пространство в информационную эпоху (ЕЕИА-2016) / под ред. С. В. Ивановой. – М. : ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2016. – С. 137–152.
103. Ланин Б. А. Чужаки Фридриха Горенштейна / Б. А. Ланин // Дальний Восток – близкая Россия : эволюция русской культуры – взгляд из Восточной Азии // Far East, Close Russia : The Evolution of Russian Culture – A View from East Russia / под ред. В. Гречко, Су Кван Кима, С. Нонака. – Белград – Сеул – Сайтама, 2015. – С. 135–150.
104. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 233–252.
105. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература : 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Т. 2 : 1968–1990. – М. : Академия, 2003. – 688 с.
106. Либерман А. С. Литературный обзор (Ф. Горенштейн. На Крестцах) / А. С. Либерман // Мосты : журнал русской зарубежной литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли. – 2009. – № 21. – С. 357–368.
107. Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие / под общ. ред. А. И. Смирновой. – М. : Флинта, 2012. – 640 с.
108. Лихачёв Д. С. «Стих о жизни патриарших певчих» (демократическая сатира конца XVII в.) / Д. С. Лихачёв // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. XIV. – М.–Л. : АН СССР, 1958. – С. 423–426.
109. Лихачёв Д. С. Великий путь. Становление русской литературы XI–XVII веков / Д. С. Лихачёв. – М. : Современник, 1987. – 301 с.
110. Лихачёв Д. С. Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачёв. – Л. : Художественная литература, 1987. – Т. 3. – 520 с.
111. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
112. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
113. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 144 с.
114. Малышев В. И. Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков / В. И. Малышев. – М.–Л. : АН СССР, 1952. – 134 с.

115. Маркиш Ш. Плач о мастере / Ш. Маркиш // Иерусалимский журнал. – 2002. – № 13. – Режим доступа: <http://www.antho.net/jr/13/markish.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
116. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Гос. изд-во политической литературы, 1955. – Т. 4. – 615 с.
117. Мартыанова И. А. Кинематограф русского текста / И. А. Мартыанова. – СПб : Своё издательство, 2011. – 240 с.
118. Можаяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте : на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Г. Можаяева. – Барнаул, 2006. – 167 с.
119. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / Ж. Нива ; пер. с фр. Е. Э. Ляминой. – М. : Высшая школа, 1999. – 304 с.
120. Никифорович Г. В. Иудео-христианство писателя Фридриха Горенштейна / Г. В. Никифорович // Знамя. – 2011. – № 9. – С. 173–183.
121. Никифорович Г. В. Летописец Горенштейн / Г. В. Никифорович // Горенштейн Ф. Н. На крестцах. Драматические хроники из времен царя Ивана IV Грозного. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – С. 666–669.
122. Никифорович Г. В. Открытие Горенштейна / Г. В. Никифорович. – М. : Время, 2013. – 240 с.
123. Никифорович Г. В. Последний роман Фридриха Горенштейна / Г. В. Никифорович // Вопросы литературы. – 2015. – № 2. – С. 322–327.
124. Никифорович Г. В. Фридрих Горенштейн : слон, не попавший в историю / Г. В. Никифорович // Знамя. – 2015. – № 7. – С. 191–199.
125. Новиков В. И. Роман с языком. Три эссе / В. И. Новиков. – М. : Аграф, 2001. – 320 с.
126. Новикова Л. Умер Фридрих Горенштейн / Л. Новикова // Коммерсантъ. – 2002. – № 38. – С. 9.
127. Петрова А. Д. Французский эротический роман : некоторые особенности жанра / А. Д. Петрова // Иностранная литература. – 2012. – № 7. – С. 257–266.
128. Полный справочник сексопатолога / О. Д. Абрамович, Д. В. Атрощенко, Н. А. Богдашич и др. ; под ред. Ю. Ю. Елисеева. – М. : Эксмо, 2006. – 576 с.
129. Полянская М. И. «Я – писатель незаконный...» : записки и размышления о судьбе и творчестве Фридриха Горенштейна / М. И. Полянская. – Нью-Йорк : Слово-Word, 2003. – 246 с. – Режим доступа: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/P/POLYANSKAYA_Mina/_Polyanskaya_M.html, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
130. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп ; Гос. ин-т истории искусств. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.

131. Проскурина Е. Н. О структурной организации романа-притчи / Е. Н. Проскурина // Притча в русской словесности : от Средневековья к современности : коллективная монография / отв. редакторы Е. Н. Проскурина, И. В. Силантьев. – Новосибирск : РИЦ НГУ, 2014. – С. 79–141.
132. Путилов Б. Н. Песня об Авдотье Рязаночке (к истории Рязанского песенного цикла) / Б. Н. Путилов // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. XIV. – М.–Л. : АН СССР, 1958. – С. 163–168.
133. Савинова М. Н. Приёмы литературной кинематографичности в «Ледяном походе» Р. Гуля / М. Н. Савинова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2014. – № 3. – С. 116–120.
134. Сахаров И. П. Сказания русского народа / И. П. Сахаров ; составитель и отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Институт русской цивилизации, 2013. – Т. II. – 928 с.
135. Скрынников Р. Г. Духовное завещание царя Ивана Грозного / Р. Г. Скрынников // Труды Отдела древнерусской литературы. – М.–Л. : Наука, АН СССР, 1965. – Т. XXI. – С. 309–318.
136. Скрынников Р. Г. Иван Грозный / Р. Г. Скрынников. – М. : АСТ, 2001. – 480 с.
137. Столович Л. Н. Предисловие / Л. Н. Столович // Евреи шутят. Еврейские анекдоты, остроты и афоризмы о евреях, собранные Леонидом Столовичем. – Тарту–СПб : Dogpat, 2003. – 336 с.
138. Тamarченко Н. Д. Повествование / Н. Д. Тamarченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин ; РАН, Ин-т науч. информ. по общественным наукам. – М. : Интелвак, 2003. – Стлб. 750–751.
139. Татищев В. Н. История Российская : в 3 т. / В. Н. Татищев– М. : АСТ : Ермак, 2005. – Т. 3. – 860 с.
140. Твердислова Е. С. Споры о Горенштейне / Е. С. Твердислова // Общественные науки за рубежом. Литературоведение. – 1992. – № 5–6. – С. 70–86.
141. Топоров В. Н. Мышь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира / ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 190.
142. Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») / В. Н. Топоров // Проблемы поэтики и истории литературы : сб. статей / отв. ред. С. С. Конкин. – Саранск : Мордовский гос. ун-т им. Н.П. Огарёва, 1973. – С. 91–109.
143. Успенская А. В. Горенштейн Ф.Н. / А. В. Успенская // Русская литература XX в. Прозаики, поэты, драматурги : био-библ. словарь : в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 533–535.
144. Феллини Ф. Делать фильм / Ф. Феллини ; пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. – М. : Искусство, 1984. – 287 с.

145. Фрэнсис Е. П. Скоморохи и церковь / Е. П. Френсис // Скоморохи в памятниках письменности / сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис (Гладких). – СПб : Нестор-История, 2007. – С. 463–477.
146. Хазанов Б. (Файбусович Г. М.) Фридрих Наумович Горенштейн / Б. Хазанов // Чайка : американский журнал на русском языке. – 2002. – № 6 (22). – Режим доступа: <https://www.chayka.org/taxonomy/term/629>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
147. Хемлин М. Участие в «Метрополе» было моей ошибкой : беседа с Ф. Горенштейном / М. Хемлин // Независимая газета. – 1991. – 8 октября.
148. Цоллер В. Н. Эмоционально-оценочная энантиосемия в русском языке / В. Н. Цоллер // Филологические науки. – 1998. – № 4 – С. 76–83.
149. Чернова Т. Читая Фридриха Горенштейна : заметки провинциального читателя / Т. Чернова // Октябрь. – 2000. – № 11. – С. 146–152.
150. Чистые пруды // Энциклопедия Москвы. – MOSCOW.ORG : городской портал Москвы. – 2016. – Режим доступа: http://moscow.org/moscow_encyclopedia/104_pond_chistiy.htm, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
151. Чудова О. И. Ф. М. Достоевский в художественном восприятии Ф. Н. Горенштейна : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. И. Чудова. – Пермь, 2010. – 190 с.
152. Шарый А. «Артдокфест» : Горенштейн, Вайль и другие : интервью с Ю. Векслером и др. / А. Шарый // Радио Свободы. – 2015. – 8 декабря. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/a/27414069.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
153. Шарый А. Евангелие от Горенштейна / А. Шарый // Радио Свободы. – 2015. – 4 февраля. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/a/26828176.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
154. Шевченко Л. Теоцентрическая модель мира в русской прозе 70–90-х годов XX века («Псалом. Роман-размышление о четырёх казнях Господних» Ф. Горенштейна и «Пирамида» Л. Леонова) / Л. Шевченко // Біблія і культура : науково-теоретичний журнал. – 2009. – № 11. – С. 203–213.
155. Шишанов В. Несколько строк из жизни Марка Шагала / В. Шишанов // Мишпоха : историко-публицистический журнал. – Витебск, 2010. – № 26. – Режим доступа: <http://mishpoxa.org/n26/26a09.php>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
156. Шмидт С. О. Становление Российского самодержавства (исследование социально-политической истории времени Ивана Грозного) / С. О. Шмидт. – М. : Мысль, 1973. – 350 с.
157. Шопенгауэр А. Собрание сочинений : в 6 т. : пер. с нем. / А. Шопенгауэр ; пер. под ред. А. Чанышева. – М. : ТЕРРА – Кн. клуб : Республика, 2001. – Т. 2. – 560 с.

158. Эдельштейн М. Чёрно-белый Шагал / М. Эдельштейн // Лехаим. – 2006. – № 2 (166). – Режим доступа: <http://lechaim.ru/ARHIV/166/n1.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
159. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – 564 с.
160. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочёты / под ред. А. П. Сквородникова. – М. : ФЛИНТА, 2011. – 480 с.
161. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб : Сова, 2005. – 1007 с.
162. Юрский С. Ю. «Говорить “меня обидели” – нет, не буду» / С. Ю. Юрский // Невское время. – 2014. – 21 января.
163. Lanin B. Studying of the Third Wave’s Émigré Literature : Gorenshstein’s Case / B. Lanin // SHS Web of Conferences. International Conference “Education Environment for the Information Age” (Moscow, June 6–7, 2016) / S.V. Ivanova and E.V. Nikulchev (Eds.). – Т. 29 (2016). – URL: <http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/07/contents/contents.html>
164. Meyer F. Marc Chagall: Life and work / F. Meyer. – New York : Abrams, 1963. – 775 с.
165. Monro D. H. Argument of Laughter / D. H. Monro. – Melbourne : Melbourne University Press, 1951. – 258 p.

Елена Евгеньевна Завьялова

**Ф.Н. Горенштейн:
поэтика поздней прозы**

Монография

Публикуется в авторской редакции

Техническое редактирование, компьютерная верстка
Редактирование

*Ю.А. Яценко
С.С. Кострыкиной*

Заказ № 3809. Тираж 500

Уч.-изд. л. 11,3. Усл. печ. л. 10,7.

Издательский дом «Астраханский университет»

414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а

Тел. (8512) 48-53-47 (отдел планирования и реализации),

48-53-44, тел./факс (8512) 48-53-46

E-mail: asupress@yandex.ru