

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Буханова Екатерина Дмитриевна

СЕМАНТИКА СЮЖЕТА СТРАНСТВИЯ В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ
АНДРЕЯ БИТОВА: «ОГЛАШЕННЫЕ»
И «ПРЕПОДАВАТЕЛЬ СИММЕТРИИ»

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Суханов Вячеслав Алексеевич

Пермь – 2026

Оглавление

Введение.....	4
1 Вводная глава.....	9
1.1 Творческий путь А. Г. Битова в критике и литературоведении.....	9
1.2 Теоретические основания исследования	23
2 Натурфилософская семантика сюжета странствия в тетралогии «Оглашенные» (1971–2018).....	41
2.1 Путешествие как способ преодоления духовного и мировоззренческого кризиса в повести «Птицы, или Оглашение человека» (1971, 1975): этология, экология, эсхатология	41
2.1.1 Сюжет познания как воплощение авторской рефлексии о природе человека.....	43
2.1.2 Мифопоэтика Куршской косы как «пейзаж сознания» рассказчика	62
2.2 Сюжет ментальных блужданий в поисках сущности искусства и смысла бытия в повести «Человек в пейзаже» (1983)	74
2.3 Повесть «Ожидание обезьян» (1993) как современная мениппея	84
2.3.1 Тип героя, фабула и сюжет	84
2.3.2 Пиры героев-двойников как путь к духовной метаморфозе в сюжете «I. Конь»	97
2.3.3 Функции сократического диалога в главе «II. Корова»	118
2.3.4 «Разговоры в царстве мёртвых» («III. Огонь», «1. Кот»)	130
2.3.5 Космо-Психо-Логос Закавказья и христианский карнавал («III. Огонь», «2. Приближение О...») и их роль в сюжете повести.....	148
2.3.6 Эсхатология перестройки («III. Огонь», «3. Петух»)	160
2.3.7 Заключение	177
2.4 Сюжет повести «Последний из Оглашенных» (2011).....	180
2.5 Заключение ко второй главе	189
3 Странствие автора в культуре в романе в новеллах «Преподаватель симметрии» (1971–2013).....	192
3.1 Писатель-переводчик как новый тип авторства	201
3.2 Сюжет обмена в новелле «Вид неба Трои»: художник как кочевник на пути к реальности.....	202

3.3 Проблема духовных перспектив человека в новелле «О – цифра или буква?»...	209
3.4 «Сентиментальное путешествие» в Россию: персонажи-странники в новелле «В конце предложения».....	215
3.5 Странствие на Восток как открытие Эроса в новелле «Забывчивое слово».....	223
3.6 Художественные функции «кёнигсбергской» поэмы «Последний случай писем».....	230
3.7 Странствие по художественным мирам в новелле «Посмертные записки Тристрам-клуба»	233
3.8 Странствие в мифы культуры в сюжете новеллы «Битва при Альфабете»	241
3.9 Перед лицом Танатоса: последнее путешествие художника («Экстренный вызов», «Постскриптум»)	244
3.10 Странствие сына к отцу как поиск абсолюта в повести «Что-то с любовью...»	248
3.11 Заключение к третьей главе	262
Заключение. Натурфилософия и экзистенциализм Андрея Битова: проблема органичного понимания мира и положения человека в бытии.....	265
Список использованных источников и литературы.....	269
Приложение А История создания романа «Оглашенные»	286
Приложение Б История создания романа «Преподаватель симметрии».....	289

Введение

В настоящем исследовании предлагается целостная интерпретация сюжета странствия в поздних романах современного российского писателя Андрея Георгиевича Битова (1937–2018): «романе-странствии» «Оглашенные» (1971–2018) и романе в новеллах «Преподаватель симметрии» (1971–2014).

Актуальность. Изучение зрелого творчества Андрея Битова актуально для понимания тенденций современного литературного процесса, в котором взаимодействуют разные художественные парадигмы и типы эстетического мышления. Поздняя проза Битова отразила слом культуры в конце XX в. и переход к постмодерну, обнаружив при этом органическую природу «интертекстуальности» как «попытки осмыслить роль культуры в истории, обесценивающей всякие ценности»¹. Герой зрелых романов Битова находится в поиске смыслов существования в нестабильную кризисную эпоху, что делает актуальным исследование найденных им стратегий персональной ориентации человека. Для гуманитарной мысли релевантным оказывается выявление тактик самоопределения, демонстрируемых человеком-«номадом» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари) в меняющейся реальности.

Социально-историческая ситуация рубежа 1990 – 2010-х годов характеризовалась интересом к феномену путешествия как универсальной онтологической модели культурного контакта, выступающей в качестве не только способа освоения пространственно-временного континуума, но и формы расширения границ индивидуального опыта, трансляции мировоззренческих установок, приобщения к инаковым ценностям.

Степень разработанности темы. Творчество Битова широко изучено отечественными и зарубежными литературоведами и критиками, высказывавшими разные мнения о его эстетико-мировоззренческой доминанте: реализм и автопсихологизм (Е. Chances, И. А. Якунина, М. А. Эльрашид Али), постмодернизм (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, Е. Е. Барина), экзистенциальная (Т. Л. Рыбальченко, В. А. Суханов, Н. С. Гулиус) или натурфилософская (И. Б. Роднянская, И. С. Скоропанова, И. Клев) поэтика, мультикультурализм (Э. Ф. Тугушева, Е. К. Чхаидзе, J. Vergara). В центре внимания филологов чаще всего оказывался роман «Пушкинский дом» (1964–1971). Работы Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого подчеркнули мета- и интертекстуальность произведения, его ориентацию на деконструкцию форм классической литературы². Соответствующая тенденция заметна в ряде посвящённых Битову диссертаций 2000-х – 2010-х гг. (О. С. Мирошниченко, О. В. Богдановой, В. В. Карповой,

¹ Гулиус Н. С. Художественная мистификация как приём текстопорождения в русской прозе 1980–1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): дис. ... к. филол. н. Томск, 2006. С. 28.

² Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. «Пушкинский дом» (1964–1971) А. Битова // Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Академия, 2003. С. 381–390.

Е. П. Воробьёвой, О. А. Бычковой, М. Д. Андриановой). Новое прочтение творчество Битова 1970-х – 2010-х гг. получило в исследованиях Т. Л. Рыбальченко, обратившей внимание на онтологические и экзистенциальные аспекты его проблематики и протестическую поэтику, не сводимую к постмодернизму.

Сюжет странствия / путешествия у Битова рассматривался преимущественно в рассказах и повестях-путешествиях раннего (рубеж 1960-х – 1970-х) и «переходного», зрелого периода (рубеж 1970-х – 1980-х гг.). Так, Л. Аннинский акцентировал своеобразие «травелогов» Битова на фоне шестидесятнической «молодой прозы»; А. Арьев описывал их как череду экзистенциальных встреч с феноменами бытия. Исследователи поздних романов Битова обращали внимание прежде всего на художественный метод, авторскую концепцию творчества, нарративную структуру, интертекстуальность, метатекстуальность, соотнесённость произведений с социокультурным контекстом. Так, И. Скоропанова осмысляла роман «Оглашенные» как «первое произведение русского экологического постмодернизма»; Т. Шеметова определяла повесть «Ожидание обезьян» не как путешествие, но как «летопись»; А. Генис рассматривал роман «Преподаватель симметрии» с точки зрения внутреннего конфликта художника, отношений между реальностью и искусством; Н. Гулиус – в аспекте художественной мистификации.

Цель исследования – выявить семантику сюжета странствия / путешествия в контексте романного целого в романах «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии» как феноменах современной литературы.

Цель исследования определила его **задачи**:

1. Обобщить литературоведческие исследования о творчестве А. Битова 1960 – 2010-х гг.
2. Сформировать понятийный и терминологический аппарат исследования.
3. Интерпретировать основной тип героя тетраптиха «Оглашенные» и романа «Преподаватель симметрии».
4. Определить структуру и семантику сюжета странствия / путешествия в романе «Оглашенные». Определить своеобразие сюжета последней, четвёртой части романа – эпилога «Последний из оглашенных» (2011).
5. Раскрыть телеологию сюжета в романе «Преподаватель симметрии». Исследовать сюжет ранее не изученной в литературоведении повести «Что-то с любовью...» (1996) как органичной части романа.
6. Обосновать инвариантность сюжета странствия / путешествия в романах Битова «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии».
7. Уточнить особенности эволюции писателя в связи с периодами развития русской прозы второй половины XX – начала XXI вв.

Объект исследования – поэтика поздних романов А. Битова «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии».

Предмет исследования – сюжет в его гносеологической, аксиологической и миромоделирующей функциях как воплощение единой концепции странствия автора-демиурга в романах Битова «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии» в его взаимосвязях с поэтикой романов в их художественном целом.

Материал исследования: 1. Тетралогия «Оглашенные», включающая четыре повести разной жанровой природы, связанные нарративом единого героя – писателя-путешественника: вариацию перипатетического диалога «Птицы, или Оглашение человека» (1971, 1975); травестию ментального странствия «Человек в пейзаже» (1983); стилизацию античной мениппеи «Ожидание обезьян» (1993) и поминальное голошение-эпилог «Последний из оглашенных» (2011). 2. Цикл «Преподаватель симметрии», состоящий из семи новелл, поэмы и повести, созданных в период с 1971 по 2013 гг. и связанных нарративно и сюжетно.

Научная новизна обусловлена тем, что впервые в литературоведении предлагается обобщающая интерпретация сюжета странствия / путешествия в зрелых романах Андрея Битова «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии» как метасюжета, организующего художественную целостность романного содержания. В сюжете «транскультурного» путешествия обнаруживается вариант преодоления герменевтических разрывов, сопровождающих жизнь современного человека. Впервые системно выявляются разные варианты реализации сюжета путешествия / странствия в историях персонажей, нарративной и жанровой структуре произведений Битова и в картине мира автора; доказываемая реалистическая основа поэтики игры, фантазмагии, её укоренённость в философической прозе (от античности до современности). Феномен литературного путешествия интерпретируется в призме экзистенциальной проблемы познания. Сюжет странствия / путешествия в романах Битова «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии» впервые анализируется в широком философском, культурологическом и историко-литературном контекстах.

Анализируются ранее не фокусированные исследователями источники битовской интертекстуальности. В научный оборот вводятся не изученные ранее части романов Битова – «Последний из оглашенных» (2011) и «Что-то с любовью...» (1996).

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении методологии анализа сюжета в его системном взаимодействии с разными уровнями поэтики романного целого (повествовательным, персонажным, хронотопическим, тематическим, интертекстуальным). Предлагается система подходов для анализа семантики сюжета странствия, учитывающая специфику жанровой семантики романа в новеллах.

Практическая значимость работы основывается на возможности применения полученного знания в области истории литературы и методики литературоведческого анализа в курсах по истории русской литературы второй половины XX – начала XXI веков, спецкурсах по творчеству А. Битова и сюжетологии, в материалах научных исследований.

Методы исследования: семиотический (Ю. М. Лотман), сюжетологический и нарратологический (Н. Д. Тмарченко, В. В. Кожин; В. Шмид, Ж. Женетт, В. Руднев), интертекстуальный (Ж. Женетт), культурологический, имагологический (Г. Д. Гачев), сравнительно-исторический (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский).

Положения, выносимые на защиту:

1. Сюжет странствия как целое в романах «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии» представляет собой единый многоуровневый метасюжет, включающий в себя различные модели (странствие, путешествие, блуждания и т.д.), и представляет собой результат авторского моделирования процессуальности жизни (жизнь как странствие).
2. Как метасюжет сюжет странствия предстаёт универсальной гносеологической моделью, фиксирующей процесс постижения автором феноменологичности действительности, – способом «познания в движении», «освобождения», перехода от жизни к письму как к созданию «образа жизни» (в соответствии с личным убеждением писателя³).
3. Как один из элементов поэтики художественного произведения, соотносимый с другими её уровнями, сюжет странствия реализуется на уровне организации повествования, хронотопа и художественного пространства (геопозитический потенциал пространственных образов), метатекстуальности (авторефлексия письма и экзистенциальная концепция творчества) и интертекстуальности.
4. Метафизические интуиции битовских персонажей-путешественников воплощают не столько религиозный и морально-этический, сколько гносеологический смысл, воплощённый в формах ментальной трансгрессии, обновления сознания персонажа, его способности к интерпретации жизни.
5. В поздних романах Битова советские и постсоветские и заграничные геопозитические образы как элементы сюжета связаны с металитературной рефлексией, несущей натурфилософскую, мениппейную, эсхатологическую семантику.
6. Сюжет странствия воплощает эволюцию индивидуальной художественной стратегии Битова («сентиментальное путешествие» сменяется «путешествием в культуру») и отражает общие тенденции разных периодов историко-литературного процесса.

³ Битов А. Интервью для журнала «Со-Общение». 2006. № 7–8. URL: http://liter-net.1gb.ru/=Sid/conversations/sid_soob2006-0708_bitov.htm (дата обращения: 08.07.2024).

7. В романах зрелого Битова сюжет странствия становится способом воплощения онтологического сценария преодоления экзистенциального кризиса современного человека. Проблема негармоничности мироустройства связывается с герменевтическим вопросом о возможности завершённого понимания бытия.

Достоверность результатов подтверждается использованием современной методологии и методики литературоведческого анализа поэтики романа в целом и сюжета в частности, опорой на большой массив критических и литературоведческих исследований художественного мира А. Битова, привлечением большого объёма несобственно-художественного материала творческого наследия Битова (интервью, эссеистика, литературоведческие и культур-философские статьи).

Апробация работы. Основные положения работы были представлены на научных конференциях, школах, семинарах, чтениях, форумах международного, всероссийского, регионального уровней: «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, НИ ТГУ, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023), «Летняя школа по русской литературе» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2020, 2021, 2022), «Открытая конференция студентов-филологов» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2021), «Ломоносов» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 2023, 2024), «Сюжетология / сюжетография» (Новосибирск, ИФ СО РАН, 2023), «Молодёжь XXI века: Образование, наука, инновации» (Новосибирск, НГПУ, 2020), «Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков» (Красноярск, КГПУ им. В. П. Астафьева, 2021), «ΤΡΕΙΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ» (Томск, ТДС, 2022), «Писатель, писательство, письмо в русской словесности XX–XXI веков» (Томск, НИ ТГУ, 2022), «Метафизические интуиции в русской литературе XX–XXI веков» (Томск, НИ ТГУ, 2023), «Аллюзивность и / или интертекстуальность: художественное произведение в культурном контексте» (Томск, НИ ТГУ, 2024), «Наука будущего – наука молодых» (Самара, Минобрнауки России, 2024).

Публикации по теме исследования. По материалам диссертации опубликовано 17 работ, в том числе 7 статей в журналах, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук, 1 статья в коллективной монографии, 9 статей в сборниках материалов научных конференций.

Структура исследования. Диссертация изложена на 290 страницах текста, состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованных источников и литературы, включающего 279 наименований (в том числе 7 – на иностранных языках), и двух приложений, раскрывающих историю создания исследуемых романов.

1 Вводная глава

1.1 Творческий путь А. Г. Битова в критике и литературоведении

Андрей Георгиевич Битов (1937, Ленинград – 2018, Москва) – современный писатель, мыслитель, философ-эссеист, общественный и культурный деятель, автор лирико-исповедальной, философско-аналитической, экспериментально-игровой интеллектуальной прозы и культурологических статей, посвящённых многообразной социально-философской и эстетической проблематике. На уровне нарратива в прозе Битова можно выделить две стратегии – миромоделирующее проявление автора в повествовании о персонаже и его прямое лирическое и эссеистское слово. Филологи и критики высказывали разные мнения об эстетико-мировоззренческой доминанте творчества Битова: реализм и автопсихологизм (Е. Чансес⁴, С. Бочаров⁵, И. А. Якунина⁶, М. А. Эльрашид Али⁷), постмодернизм (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий⁸, Е. Е. Барина⁹, О. А. Бычкова¹⁰), экзистенциальная (Т. Л. Рыбальченко¹¹, В. А. Суханов¹², Н. С. Гулиус¹³) или натурфилософская (И. Б. Роднянская¹⁴, И. С. Скоропанова¹⁵, И. Клех¹⁶) поэтика, мультикультурализм (Э. Ф. Тугушева¹⁷, Е. К. Чхаидзе¹⁸, J. Vergara¹⁹).

Своеобразной константой художественного сознания Битова, проявившейся на протяжении всего творческого пути, стал мотив странствия. По собственному признанию,

⁴ Чансес Э. Андрей Битов: экология вдохновения [пер. с англ. И. Ларионова]. СПб.: Академический проект, 2006. 317 с.

⁵ Бочаров С. Г. На аптекарский остров... По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова // С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 1999. С. 535–550.

⁶ Якунина И. А. Повествовательная идентичность в прозе А. Битова 1960-х – 1970-х гг.: дис. ... к. филол. н. Магнитогорск, 2009. 181 с.

⁷ Эльрашид Али М. А. Пространство культуры в прозе А. Битова: дис. ... к. филол. н. М., 2021. 159 с.

⁸ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. «Пушкинский дом» (1964–1971) А. Битова ...

⁹ Барина Е. Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов: дис. ... к. филол. н. Тверь, 2008. 244 с.

¹⁰ Бычкова О. А. Проблемы симулякра в произведениях русского постмодернизма: на материале произведений А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина: дис. ... к. филол. н. М., 2008. 201 с.

¹¹ Рыбальченко Т. Л. Неудача как неизбежность творчества и как экзистенциальная проблема («Посмертные записки Тристрам-клуба» А. Битова) // Феномен творческой неудачи. Екатеринбург, 2011. С. 303–317.

¹² Суханов В. А. Феномен манипуляции в психологической прозе 1960-х годов: А. Битов и Ю. Трифонов // Манипуляция в зеркале и практике художественной словесности. Томск: НИ ТГУ, 2017. С. 17–31.

¹³ Гулиус Н. С. Художественная мистификация ... 204 с.

¹⁴ Роднянская И. По обе стороны одностороннего мира. Новый мир, 2009. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/1/ro17.html (дата обращения: 26.05.2020).

¹⁵ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. URL: <http://niv.ru/doc/poetics/rus-postmodern-literature/106.htm> (дата обращения: 14.04.2025).

¹⁶ Клех И. Ю. Антропология, бестиарий и пейзаж с групповым портретом от Андрея Битова // А. Г. Битов. Оглашенные : роман в четырёх частях. М.: Вече, 2018. С. 5–13. Далее в первой и второй главах диссертации текст романа цитируется по этому источнику с указанием номера страницы рядом в скобках, за исключением особо оговорённых случаев.

¹⁷ Тугушева Э. Ф. «Имперский роман» А. Г. Битова (на материале романа-странствия «Оглашенные») // Наука и общество. 2018. № 1 (30). С. 129–138.

¹⁸ Чхаидзе Е. Культурная гибридность глазами Андрея Битова: Армения, Грузия, Россия // eSamizdat. 2021. №14. С. 77–86.

¹⁹ Vergara J. This Land Is Your Land: Andrei Bitov Travels Through the Caucasus // Russian Literature. 2022. Vol. 129. P. 1–6.

писатель с детства питал интерес к теме путешествий²⁰. Большую часть жизни он провёл в Санкт-Петербурге (Ленинграде) и Москве, но много путешествовал, сначала по СССР, позднее – за границу. Он служил в стройбате на севере России (1957–1958), летал в Узбекистан (1960), работал в Забайкалье (1961), ездил на Камчатку (1963–1965), путешествовал по Сибири (1964), мечтал о поездке в Японию, но вместо этого выехал в Польшу (1966), странствовал в Армению (1967), Уфу (1969), Калининградскую область (1969–1975 гг.), несколько раз – в Грузию (1970-е гг.) и на Куршскую косу (1970–1971), посещал Хиву (1970–1971), Ташкент (1973), Костромскую обл. (1978–1985), Абхазию (1983, 1993), Архангельскую обл., Берлин (1986, 1991–1993, 1998), Монголию и Исландию (1987), США (1987), Филиппины (1988), Латвию и Париж (1989), Тель-Авив, Умбрию (1995), Нью-Йорк (1995–1998), Принстон (1996), Владивосток и Амстердам (1997), Веймар и Франкфурт (1999), Крым, Золотой Рог и Сент-Женевьев-де-Буа (об этом – в эссе 2001 г.²¹), Гамбург (2003), Тайвань (2006), Лорен, о. Готланд (2007), Баварию (2008) и многие другие точки земного шара. Каждая поездка писателя находила отклик в его художественном мире.

Говоря о творческом пути Битова, литературоведы, как правило, выделяли в нём два этапа. Ранний – произведения с 1960 г. (первая публикация) до 1971 г. (когда был завершён неподцензурный роман «Пушкинский дом»). Поздний – творчество 1970-х – 2000-х гг. с его промежуточным положением писателя между приверженцами и противниками постмодернизма²². Более точным, с учётом предмета исследования, представляется выделение трех этапов. Первый – рассказы и повести 1950-х – 1960-х гг., где в сюжете доминируют психологические коллизии познания эмпирической реальности; второй – «сентиментальные путешествия» 1960-х – 1980-х гг. с их аналитической рефлексией познания «чужого мира» как способа преодоления границ самопознания; третий – поздняя сюжетная и культурологическая проза 1970-х – 2010-х гг. с её идеями «путешествия к сюжету»²³, незавершаемости понимания бытия и проблемой письма.

Истоки репутации Битова как писателя-путешественника были заложены его прозой конца 1950-х – первой половины 1960-х гг., когда автор осваивал исповедальную эстетику – в новеллах сборников «Большой шар» (1958–1961) и «Аптекарский остров» (1968), «юношеском романе» «Такое долгое детство» («Призывник», 1959–1961) – и экспериментировал с игровой поэтикой – в очерках будущего сборника «Аптекарский проспект, 6» (1960–1962), повестях «Одна страна. Путешествие молодого человека» (1960), «Путешествие к другу детства»

²⁰ Битов А. Г. Неизбежность ненаписанного: Годовые кольца, 1956–1998–1937. М.: Вагриус, 1999. С. 26.

²¹ Битов А. Эмиграция как оскорбление. Эссе // Новый Берег, №2, 2003. URL: <https://magazines.gorky.media/berreg/2003/2/emigracziya-kak-oskorblenie.html> (дата обращения: 08.06.2022).

²² Кормилова М. С. Творчество А. Битова в оценке российской и русской зарубежной критики : дис. ... к. филол. н. М., 2010. С. 8.

²³ Битов А. Г. Пушкинский дом : роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022 С. 129.

(1963–1965). Первые напечатанные произведения Битова исследователи относили к «лирической» прозе, ставили в один ряд с прозой Ю. Трифонова, В. Аксёнова, А. Гладилина, Ю. Казакова, драматургией А. Вампилова и А. Володина, авторской лирической песней Б. Окуджавы²⁴. По мнению Б. Кормана, лирическая проза соединяет в себе черты эпического и лирического: её образы совмещают функции «познавательную» и «экспрессивную», а герой переживает чувства, знакомые каждому читателю²⁵.

Уже на раннем этапе исследователи отмечали важность жанровых и концептуальных моделей путешествия в прозе Битова. Так, Л. Аннинский писал: «Битов, этот [...] природой созданный орган самоанализа, не реализовался бы без своих изматывающих путешествий»²⁶. Сквозной проблемой ранних повестей Битова критик считал сосредоточенность на метатекстуальных вопросах²⁷. И. Роднянская эстетической доминантой указанного периода творчества Битова считала «поиск симметрии» и внимание к «частным впечатлениям» повествователя, коллизиям «бессюжетного» повествования²⁸. В психологической прозе о типичном «оттепелевском» молодом человеке, потерянном в потоке быта, сюжет путешествия реализовался в фабуле блужданий персонажа по городу и в ситуациях смены топосов, встреч с иным образом жизни, что позволяло герою временно обрести остранный взгляд на самого себя, но не выводило к пониманию жизни и не меняло способа существования. Герой ранней прозы Битова искал не столько самореализации, сколько самоопределения, не видел ценности обыденных обстоятельств, но понимал своё несовершенство.

С точки зрения Кормиловой, в «исторической психологии»²⁹ творчества Битова проявились ментальные установки русской интеллигенции советской и постсоветской эпох так же, как и в коллизиях сопутствовавшей ему критики. По мнению исследователя, в ранних произведениях неочевидный способ выражения авторской позиции защищал писателя от советской официозной критики³⁰. Критика 1960-х – 1970-х гг., наиболее оперативно реагировавшая на лишённую социальной диагностики лирическую прозу Битова, в основном стремилась дать его героям моральную оценку и потому часто не понимала образы этих мечтателей-путешественников, руководимых в своём движении интуицией, инстинктами, подсознанием³¹. Начиная с первой книги рассказов «Большой шар» официозная критика порицала битовского героя за неуверенность в себе, личностную нецельность, отсутствие

²⁴ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 16–18.

²⁵ Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. С. 190.

²⁶ Аннинский Л. Странный странник // Битов А. Г. Книга путешествий. М.: Известия, 1986. С. 15.

²⁷ Роднянская И. По обе стороны ...

²⁸ Там же.

²⁹ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 7.

³⁰ Там же. С. 8.

³¹ Там же. С. 13.

жизненных ориентиров, слабость³² – именно за те черты, которые лишали его самоуспокоения и побуждали путешествовать. Конформистская критика 1960-х гг. учитывала только эпическую составляющую его художественной системы и высказывала недоумение по поводу отсутствия симпатий автора к своему герою³³. Подобные отзывы формировали представление о сборнике «Большой шар» как примирении автора с неидеальной жизнью³⁴.

На фоне развернувшейся в начале 1960-х гг. дискуссии о героизме в литературе битовский «обыкновенный» персонаж выглядел как противопоставление конъюнктурным героям советской прозы, так как не стремился к внешнему признанию, но воплощал систему негромких поступков и достойного поведения в обычной жизни. Мир героев раннего Битова складывался из ежедневных событий³⁵, повседневность рассматривалась как основное пространство существования такого героя. Характеристиками выбранного Битовым типа героя становились нереализованные порывы внутреннего «я», сублимированные в форму внутренней речи, рефлексии, «подлость хорошего человека»³⁶ (Бобышев из рассказа «Пенелопа» (1962), или, по мнению Кормиловой, инфантильность героя в связи с сюжетом взросления, становления, жизненного пути, путешествия как инициации («Такое долгое детство» (1959–1961).

Лирическая проза утверждала важность рождаемого ощущения, а не финальных выводов автора³⁷. Лояльность лирической прозы проявлялась в не-осуждении героя автором, в его сочувствии к слабому герою³⁸. В отношении персонажей этих импрессионистических, «акварельных» произведений любой читатель мог сказать и «это я», и «это не я»³⁹. Фиксирующее метаморфозу сознания героя движение текста определяло структуру повествования: поименованные главки отражали дробность взгляда на мир, ситуации открытия мира; передача герою права называния обнажала его «детскость», непосредственность. Пространственная точка зрения (по Б. Корману) сопрягалась с психологической; отсутствие готовых выводов сближало авторские нарративные приёмы с кинематографическими⁴⁰.

Герой повести Битова «Жизнь в ветреную погоду» из «дубля» «Дачная местность» (1963–1964), писатель Сергей, был близок персонажам лирической прозы своей нерешительностью, бытийной дезориентацией, однако финал показал эволюцию образа:

³² Кормилова М. С. Указ. соч. С. 16.

³³ Там же. С. 19.

³⁴ Там же. С. 28–29.

³⁵ Там же. С. 38.

³⁶ Роднянская И. Б. Образ и роль. (Андрей Битов) // И. Б. Роднянская. Движение литературы: [в 2 т.]. М.: Языки славянских культур, 2006. Т.1. С. 533.

³⁷ Там же. С. 24.

³⁸ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 38–39.

³⁹ Там же. С. 29–30.

⁴⁰ Там же. С. 32–36.

прогулка с маленьким сыном (фабула путешествия) подарила Сергею чувство первозданности, момент созерцания совершенной картины мироздания, ощущения родовой оси⁴¹.

В повести «Путешествие к другу детства» (1963–1965) сюжет путешествия связан с коллизией преодоления героем собственной зависти к славе своего друга (Другого), к иному образу жизни. Л. Аннинский увидел в повести отход битовского героя от романтических мечтаний: итогом его путешествия впервые стал отказ от мифологизации реальности, от пафоса, означающий преодоление – и обретение самого себя⁴².

Ранние путешествия героев Битова фиксировали в лирической рефлексии непринуждённость контакта с расширяющимся миром, непосредственность эмоциональной реакции на реальность, стремление героя-путешественника к личному и подлинному пониманию. Критики замечали, что уже на этом этапе Битова интересовал феномен амбивалентности картины бытия, движений сознания и подсознания (близких сюжету ментального странствия), при которых оценка героя автором также могла быть двойственной, основанной и на чувственном, и на рациональном восприятии мира.

Уже в ранних произведениях лирико-эссеистская поэтика Битова обнаружила влияние Л. Стерна – ориентацию на романы «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768): «[...] техника письма, доведенная до зазеркального оборачивания [...] всё это за сорок лет сделалось чем-то вроде виртуозности [...] в этой литературной традиции он ближе к Лоуренсу Стерну, чем к Жюлью Верну, то есть он больше путешествует по своей душе, чем по параллелям и меридианам»⁴³.

Рецепция открытых Стерном жанровых форм «свободного романа» и «сентиментального путешествия» обнаруживала авторскую мотивацию, акцентировала сюжет странствия героя, проявившего, подобно стерновскому повествователю Йорику, стремление, во-первых, к отказу от стереотипов (интуиция чужого) в личном познании мира, во-вторых, к самопознанию и к самовыражению в писании текста. Так, текст повести «Одна страна: Путешествие молодого человека» (1960) был поделён Битовым на фрагменты-эпизоды по стернианскому принципу фиксации единого впечатления (главки «Как я наелся», «Базария», «Пишут письма» и др.). Авангардная графика стилизовала стерновские рисунки, зачёркивания, пунктирный телеграфный стиль, обилие тире, парцелляцию (главки длиной в одно предложение). Героя в его путешествии вели инстинкты («Записки чревоугодника»), однако за травестийной формой открывались общечеловеческие ценности – любовь, свобода, гармония с собой и миром. В повести «Путешествие к другу детства» стерновский приём изображения расхождений в

⁴¹ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 43.

⁴² Там же. С. 40–41.

⁴³ Аннинский Л. Указ. соч. С. 14–15.

переживании внешнего и внутреннего, прошлого и настоящего оформил коллизию принятия героем себя, своего времени. Как и у Стерна, ироническая чувствительность переходила в сочувствие частному человеку, но сентиментальные жесты проверялись реальностью.

Воплощённый Битовым в психологической прозе тип путешествия как познания эмпирической реальности в зрелой прозе 1970-х – 1980-х гг. сменился ментальным странствием, «путешествием в культуру» как метафорой творчества. В этот период среди работ писателя выделялись как целостные жанровые образования автобиографические повести-путешествия pop-fiction, связанные с освоением инокультурной реальности: «Уроки Армении» (1967–1969), «Колесо. Записки новичка» (1969–1970), «Наш человек в Хиве» («Азарт. Изнанка путешествия», 1971–1972), «Выбор натуры. Грузинский альбом» (1970–1973, 1980–1983). Эти циклы воплощали как многоаспектность бытия, так поливалентность сознания героя, открывающего мир в живом чувственном контакте с иной культурой.

В основу повести «Уроки Армении» легла история поездки в Армению русского писателя. Лирико-аналитическое повествование дало вариант понимания автором самого себя и как писателя, и как русского человека, и как современного человека. Выход из «своего» культурного пространства увёл героя от стереотипных представлений о жизни другой нации. Стернианская ироническая традиция была продолжена усложнением самоанализа лирического героя⁴⁴. Повесть обнажила связь процесса творчества с процессом познания совершенной страны, мира подлинных ценностей⁴⁵: столкнувшись с иной культурой, лирический герой будто заново назвал вещи своими именами, продемонстрировал умение удивляться, воплощённое остранение, «островидение» (по В. Шмиду). Но удивился он не тому, что человек подвержен давлению норм цивилизации и бытовых норм (как городские герои ранней прозы), а, напротив, свободе, отсутствию давления, пропитанности культурой (которая, по Битову, есть уважение к другому). Лирический герой «Уроков...» поразился собственной способности искренне принять социально-природную иерархичность как благоую⁴⁶.

Критика восторженно приняла «Уроки Армении» – как повесть, показавшую подлинное понимание другого народа, – и была рада новому герою-путешественнику Битова, который «думает и заботится не только о себе» (А. Урбан), сопереживает истории армянского народа. С другой стороны, С. Г. Бочаров отмечал, что в новом путешественнике Битова от прежнего героя-интеллекта остались бесчувственность, аморфность, спепсис, неспособность прислушаться к себе (несмотря на попытки сделать это)⁴⁷.

⁴⁴ Буханова Е. Д. Дегероизация лирического героя как продолжение стернианской традиции в прозе А. Битова. Повесть Уроки Армении // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография / кол. авт.; отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: Флинта; Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2022. С. 207–219.

⁴⁵ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 47–48.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 49–50.

Следующую повесть Битова «Колесо», в которой герой-путешественник отправляется в Уфу писать репортаж о мотогонках, критики восприняли в штыки, так как после «Уроков...» ожидали видеть битовского героя носителем армянской мудрости, а не неопытным студентом⁴⁸. Однако в выборе профанного героя просвечивала ключевая идея писателя о том, что живая действительность интереснее и шире воспринимающего её сознания. По замечанию О. Богдановой⁴⁹, Битов продолжил поиск «воплощённости» в природной жизни, даже не претендующий на обретение панацеи. Поставленную в произведении проблему одиночества человека Битов позднее решит в религиозной прозе⁵⁰.

В повести «Наш человек в Хиве» герой Битова столкнулся с фальшью современного бытования древнейшего узбекского города: в минаретах расположились склады горторга, орнамент тысячелетних колонн оказался картонной бутафорией. Сбитый с толку путешественник проиграл жуликам, и эта неудача помогла ему принять искажение пространства как проекцию собственного несовершенства. Полученный урок мотивировал обновление самосознания нарратора, при котором чувства возобладали над разумом. Он открыл в себе стремление писать и в контексте нарративно-персонажной игры продолжил путь художника уже в виде собственного персонажа Карамышева. Кульминацией преобразования странника стал катарсис, пережитый им на вершине минарета, куда он взобрался, чтобы «узреть мир в виде творения [...] прежде, чем он распадётся на слова»⁵¹. Битов поставил культурологическую проблему полноты отражения жизни её словесным образом, показав, что переход от навязанных предметам названий – обратно к феноменам бытия позволяет постичь их истинную сущность и означает воссоединение с реальностью.

В повести Битова «Грузинский альбом» (1970–1973, 1980–1983) в большей степени, нежели в «Уроках Армении», нашёл выражение принцип монтажности, собирания образа мира из отдельных кадров, разных проявлений бытия. Был акцентирован сюжет письма, связавший в лирическое целое тексты разного рода: эссе, сцены жизни, отступления, комментарии – авторскую рефлексию. «Грузинский» текст чередовался с мнениями повествователя о русской реальности, переживаниями о ней. Новеллистические и эссеистские части повести не имели общей фабулы (линии единого путешествия), однако рефлексия двоилась по принципу сопоставления, диалога. Чередование грузинского и русского текстов говорило о стремлении писателя не только выявить разницу национальных мирообразов, но и обнаружить общечеловеческое, универсальное.

⁴⁸ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 50.

⁴⁹ Там же. С. 51.

⁵⁰ Там же. С. 50–51.

⁵¹ Битов А. Г. Книга путешествий. М.: Известия, 1986. С. 295.

Этой цели соответствовало преобладание в структуре «альбома» рефлексивного начала над фабульной основой. Образ героя обнаруживал многоаспектность восприятия мира, выход к бытийным проблемам и скептическую оценку возможностей миропонимания и воплощения картины мира в тексте. Битов развивал «шендианский» принцип создания текста «длиною в жизнь», проявлявший не столько текучесть жизни, сколько динамику картины мира писателя в процессе органичного понимания её («выбор натуры» – метафорическая формула поиска места в природе и варианта понимания бытия).

Рецепция стерниановских игровых неоконченных романов была расширена пространством рефлексии, не ограничившейся встречей с инациональной культурой, но обратившейся к натурфилософии, к разгадыванию сущности художественного творчества⁵². Л. Аннинский назвал «Грузинский альбом» «парафразисом “Уроков Армении”»: «[...] скептическая рефлексия [...] и в противовес [...] неустойчивой человеческой реальности – “божественная норма” пейзажа [...]»⁵³. С. Волков в 1997 г. говорил о путешествиях Битова этого периода как о классических произведениях современной литературы: «И Армению, и Грузию я, как и многие россияне, открывал “по Битову” [...] я встречал армян и грузин, которые благодаря Битову на свои [...] страны взглянули [...] со стороны»⁵⁴.

А. Арьев писал об этих путешествиях Битова как о череде встреч героя с феноменами бытия: «[...] экзистенциально пережитыми [...] оказались встречи с Арменией и Грузией – уже не только [...] с людьми, но [...] с храмами, вписанными в природу [...] с умозрением о “божественной норме”»⁵⁵. А. Большев просматривал зарождение уже в ранней прозе Битова русского литературного посмодернизма, отмечая созданный писателем образ сомневающегося в реальности собственного существования героя, ищущего целостности, невоплотимой в мире-тексте: «Апология идеального “другого” сопровождается самоуничижением [...] за внешней просветлённостью легко обнаруживается метафизическое отчаяние [...] всё, что Битов [...] возвеличивает, он подвергает [...] иронической деструкции»⁵⁶. В 1979 г. несколько новелл из «Грузинского альбома» были опубликованы в неподцензурном альманахе «Метрополь», после чего у Битова начались проблемы с публикациями в СССР, продлившиеся до перестройки.

⁵² Буханова Е. Д. Трансформация стернианского героя в образе героя лирической повести А. Г. Битова «Грузинский альбом» // Летняя школа по русской литературе. 2022. Т. 18. № 3–4. С. 389–409.

⁵³ Аннинский Л. Указ. соч. С. 28.

⁵⁴ Волков С. Азбука Битова // Портрет поздней империи ... С. 105.

⁵⁵ Арьев А. Ю. Битов Андрей Георгиевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги Библиографический словарь: в 3 томах. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 218–219.

⁵⁶ Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: дис. ... д. филол. н. СПб., 2003. С. 26.

Битовские путешествия этого периода были интерпретированы в диссертациях М. Гурьяновой⁵⁷, И. Якуниной⁵⁸. Для Н. Гулиус наиболее значимым в указанных повестях писателя оказалось то, что в них «осмысление чужой культуры с сохранением дистанции, без перевоплощения [...] (Армения, Грузия [...] Азия, спорт и экология) завершается возвращением к себе»⁵⁹. По мнению исследователя, «универсализм проблем»⁶⁰ вывел произведения Битова этого периода за пределы лирической прозы.

В 1970-е гг. в творчестве Битова произошли изменения – отход от лирической стратегии и окончательный поворот в сторону игровой поэтики, интерпретируемой в аспекте влияния постмодернизма по-разному: и как примета творческого кризиса, и как попытка преодолеть симулякры реальности в тексте. Зрелая философско-аналитическая проза Битова 1970-х – 1980-х годов, сосредоточившаяся на метатекстуальных, эстетических вопросах, росла на пересечении лирической и экспериментальной линий.

Среди исследователей творчества Битова этого периода выделим В. В. Карпову⁶¹ и Е. П. Воробьёву⁶². Мы разделяем точку зрения исследователей, кто в трансформациях битовской прозы, в метаморфозах писательской стратегии видел не просто свидетельство истощенности линии психологической прозы, не симптом разрыва и противоречия, но признак преемственности художественной парадигмы – попытку писателя в сюжетах культурной экстенсии решить проблему гармонизации мироощущения героя в ситуации не-обретения полноты бытия в любви, в социальном и творческом самовыражении.

Развитие Битова в этот момент проявилось в работе над романом «Пушкинский дом» (1964–1971). Роман был впервые опубликован в 1978 г. в США, первая публикация в СССР – 1987 г. Литературоведы интерпретировали роман как один из «столпов» русского литературного постмодернизма – новой парадигмы художественности, семантическим ядром которой М. Н. Липовецкий называл принципы интертекстуальности, игры, диалогизма, «диалога с хаосом»⁶³. Н. Лейдерман и М. Липовецкий подчеркнули метатекстуальность «Пушкинского дома», ориентацию на деконструкцию форм классической литературы⁶⁴. Соответствующая тенденция проявилась в ряде посвящённых Битову диссертаций 2000–2010-х гг. Так, О. В. Богданова утверждала общность постмодернистского метода Битова и таких

⁵⁷ Гурьянова М. А. Жанровые процессы в прозе А. Г. Битова: дис. ... к. филол. н. Екатеринбург, 2009. 202 с.

⁵⁸ Якунина И. А. Указ. соч.

⁵⁹ Гулиус Н. С. Художественная мистификация ... С. 30.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Карпова В. В. Автор в современной русской постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом»): дис. ... к. филол. н. Тамбов, 2003. 197 с.

⁶² Воробьёва Е. П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе (А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин): дис. ... к. филол. н. Барнаул, 2004. 157 с.

⁶³ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 8–44.

⁶⁴ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. «Пушкинский дом» (1964–1971) А. Битова ...

авторов, как В. А. Пьецух, Т. Н. Толстая, В. О. Пелевин, Л. С. Петрушевская, В. Г. Сорокин, Д. А. Пригов, Л. С. Рубинштейн, Т. Ю. Кибиров, Вен. Ерофеев, Н. В. Коляда⁶⁵. Е. Е. Барина, проводя контекстуальные параллели между «Пушкинским домом» Битова и произведениями других отечественных писателей – его современников, – называла повесть С. Д. Довлатова «Зона. Записки надзирателя» (1982), роман Е. А. Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» (1997) и сочинение Н. В. Байтова (р. 1951) «Не-Х» и на этом материале отмечала эволюцию принципов художественной метатекстуальности – «тенденцию в стремлении МТ к автономности»⁶⁶.

Новое прочтение книга получила в исследованиях Т. Л. Рыбальченко, обратившей внимание на онтологические и экзистенциальные аспекты её проблематики⁶⁷. Мы связываем представленный в «Пушкинском доме» тип саморефлексии текста с влиянием Л. Стерна: вместе с сюжетом персонажа в романе был дан сюжет созидания романа, обнаруживший след стерновского психологизма – исследование внутреннего человека, чувствующего и закрепляющего рефлексию в письме. Метатекст обнаружил не столько постмодернистскую игру, сколько параллельный событиям «реальности» процесс создания текста, связанный с гносеологической проблемой невозможности окончательной формы, незавершимости процесса приближения к пониманию бытия (что близко феномену путешествия).

Нелинейное повествование имело не столько игровую природу, сколько ценностную: необходимость проверки личного понимания действительности диалогом с «версиями и вариантами» её восприятия, известными в культуре. В «Пушкинском доме» рецепция Стерна проявилась не только в элементах стилизации, но и концептуально – во внимании к текучести внутренней жизни персонажей, в философской иронии по отношению к роли культуры, редуцирующей органичность человеческого существования. Проблема самоопределения человека в культуре, в современной эпохе, ставшей музейной, решалась Битовым как диалог и деконструкция форм русской литературы (созданного в XIX веке «пушкинского дома»). Актуальной оказалась ориентация на опыт писателя XVIII в., предшествовавший идеям рецептивной эстетики XX в.

Следуя за Стерном в предоставлении читателю права на сотворчество, Битов преодолевал границу между текстом и жизнью. Он вводил в роман авторскую рефлексию создаваемого текста, предлагал возможные варианты в метатекстовых главах. Нарратив «Пушкинского дома» был связан с поиском такого высказывания, которое шло бы от самой действительности. Главы

⁶⁵ Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс: дис. ... д. филол. н. СПб, 2003. 785 с.

⁶⁶ Барина Е. Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов: дис. ... к. филол. н. Новосибирск, 2008. С. 211.

⁶⁷ Рыбальченко Т. Л. Философия культуры в романе А. Битова «Пушкинский дом» / Проблемы литературных жанров: Материалы IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания ТГУ. Ч. 2. Томск, 1999. С. 218–224.

под названием «Версия и вариант» прочитывались как проверка текста реальной жизнью – дискретной и не фокусированной. Такая организация книги подчёркивала, что любой нарратив создаётся субъектом, и модальность текста вариативна. Битов писал роман в конце 1960-х годов, до общей установки на постмодернистскую деконструкцию текста, и найденный им принцип децентрации восходил не к идеям постструктуралистов, но к заданной Стерном традиции свободного повествования. Сходство мировоззренческих установок писателей проявилось в сокрытой за иронией сентиментальной жажде органичных ценностей⁶⁸.

Роман «Улетающий Монахов» (1960–1982) продолжил попытки синтеза аналитического и лирического познания культуры как самопознания автора-творца – «странствия к себе» как формы экзистенциальной имагологии. В рассказах «монаховского» цикла, каждый из которых метафорически воплощал определённый топос жизненного пути героя («Дверь», «Сад», «Образ», «Лес», «Вкус», «Взгляд», «Лестница»), автор демонстрировал свою точку зрения в сюжете и композиции, показывая постепенное моральное падение центрального персонажа, его душевное охлаждение от начала к концу книги⁶⁹. Если герои ранних рассказов Битова мучились из-за несоответствия жизни проектам их подсознания (и это чувство неудовлетворённости было стимулом их движения), то главные герои его зрелых романов томились тем, что забыли о своих инстинктах и интуициях, разучились понимать себя. Одоевцев и Монахов не «бездельничали», но их жизнь представляла собой лишь набор готовых жестов; они вписывались в социум, но сам автор не симпатизировал им⁷⁰.

По мнению М. Андриановой, «важнейшим конструктивным принципом романа» «Улетающий Монахов» стало «изображение динамики характера героя, причём не только от рассказа к рассказу, но и в каждом рассказе в отдельности»: каждая часть явила «очередную ступень на лестнице жизненного опыта», по которой «поднимался» или «спускался» герой, и повествователь зафиксировал «именно этот момент совершившегося движения»⁷¹ – «путешествия» длиною в жизнь. В. А. Суханов проводил параллель между романом «Улетающий Монахов» и психологическими повестями Ю. В. Трифонова рубежа 1960-х – 1970-х гг. – как между феноменологической – и экзистенциальной прозой, равно направленной на исследование отношений человека с собой и другими «в целях обретения компромиссного существования как единственно возможного в неэтичной реальности»⁷². С точки зрения

⁶⁸ Буханова Е. Д. Элементы рецепции Л. Стерна в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Первые научные штудии: сборник научных трудов / под ред. Н. А. Агеевой, Е. Г. Николаевой; НГПУ. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2021. Вып. 11. С. 57–68.

⁶⁹ Кормилова М. С. Указ. соч. С. 24–25.

⁷⁰ Там же. С. 31–32.

⁷¹ Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе А. Битова: дис. ... к. филол. н. СПб., 2011. С. 66–67.

⁷² Суханов В. А. Феномен манипуляции в психологической прозе 1960-х годов: А. Битов и Ю. Трифонов // Манипуляция в зеркале и практике художественной словесности. Томск: НИ ТГУ, 2017. С. 31.

М. Ф. Амусина, «в сознании продвинутой читающей публики Битов в 60 – 80-е годы олицетворял собой дух свободы, индивидуализма, еретической интеллектуальной рефлексии»⁷³. Критик сравнивал художественные миры Битова и В. С. Маканина как воплотившие «две альтернативные тенденции российской литературы [...] всей духовно-культурной традиции»: если автор романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) продолжил «лермонтовско-толстовско-чеховскую» линию, то Битов – «пушкинско-тургеневско-набоковскую», олицетворившую «христианско-гуманистические интенции»⁷⁴.

Возвращение Битова к сюжету путешествия в поздних романах 1970-х – 1990-х гг. было связано с продолжением поиска путей преодоления распада личности и обретения героем целостности. Переход от ранней прозы с её образами «неопределившихся» героев – к зрелым романам, явившим стратегии постмодернизма и поливариативности, свидетельствовал об органичности, целостности творчества писателя. Экспериментальные сюжеты смены культурной среды использовались как тоpos обновления мировоззрения персонажей, возвращения к полноте восприятия реальности, углубляющей разные аспекты рефлексии – от психологических, культурологических – до онтологических. Т. Рыбальченко отмечала, что переход Битова в конце 1970-х гг. от лирической прозы, в том числе и определённого типа путешествий, к многоуровневым аналитическим структурам был связан с активизацией авторского сознания и усложнением образа бытия: «Мир открывается современному человеку не как обозримое пространство-время-событие, а в своей [...] необозримости, так как познание его [...] требует не путешествия, не арифметического суммирования явлений [...] Осознание мира есть [...] возвышение над действительностью. Из фрагментов [...] данных человеку его ограниченным жизненным опытом, он должен увидеть целое [...] найденная истина [...] оказывается неконечной [...]»⁷⁵.

В этот период Битовым была закончена философская повесть «Птицы, или Новые сведения о человеке» (1971, 1975), давшая начало будущему тетраптиху «Оглашенные» (1971–2018; следующие части: «Человек в пейзаже» (1983); «Ожидание обезьян» (1993); «Последний из оглашенных» (2011). В «романе-странствии» не столько социокультурная, сколько натурфилософская проблематика определила отход от стернианской поэтики к рецепции сократического диалога и мениппеи. Одновременно Битов начал работу над будущим романом в новеллах «Преподаватель симметрии» (1971–2013), использовавшим формы нарративной и аллюзивной игры с историей литературы и феноменологию текстовых рецепций

⁷³ Амусин М. Осень патриархов // Новый Мир. 2008. №10. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/10/osen-patriarhov.html (дата обращения: 13.03.2024).

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Рыбальченко Т. Л. Автор в художественном мире произведения (Повести Ю. Трифонова и А. Битова 70-х гг.) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск. Гос. ун-т. Томск, 1984. Вып. 6. С. 172.

для выстраивания философии культуры. Н. С. Гулиус сопоставляла «Преподавателя симметрии» с романами М. С. Харитонova «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (1992) и Ю. В. Буйды «Ермо» (1996), отмечая, что, при разности представленных типов художественной мистификации (симулякр культуры, превращённой в музей; «в мифы о сакральном или конструируемом в будущем мире»; «модернистское мифотворчество, мифологизирующее реальность»), писатели-современники совпадали в использовании этого приёма текстопорождения для закрепления «способов хранения и передачи культурного опыта»⁷⁶. В 1980-х – 2010-х гг. интеллектуально-культурные поиски Битова продолжались в литературно-критической и эссеистской прозе (в т.ч. игровой неканонической пушкинистике)⁷⁷.

Таким образом, сюжет путешествия в прозе Битова на протяжении его творческого пути реализовывался полисемантически, не только эксплицитно, но и имплицитно и являл собой разные варианты понимания модели пути как отражения динамики и действительности, и человека. Авторское мировидение проявилось в стратегии работы с текстом – в многолетнем процессе изменения состава книг, «дописывания» и перекомпоновки их элементов. Переходя от раннего абсурдизма к психологическим этюдам, от лирической прозы – к игровой метатекстуальности «Пушкинского дома», философским диалогам «Оглашенных» и художественным мистификациям «Преподавателя симметрии», Битов утверждал спонтанность, естественность движения живого ищущего сознания, его неподготовленность – как высшую мировоззренческую ценность.

Сюжет путешествия как открытия реального мира соотносился с самовыражением пишущего человека в исповедальном высказывании. Внутренняя интенция героя-путешественника была связана с пониманием неполноты обыденных представлений, стереотипов сознания, что обуславливало возникновение профанной маски; однако недогматизм, стремление показывать не итоги, а вариативность понимания чужого и своего мира периодически подводили к героя к демаскировке. Если ранняя несобытийная проза Битова фиксировала жизнь сознания героя, не находившего удовлетворения в домашнем быту, то с укреплением аналитического начала сюжет странствия всё более тяготел к метафоре жизненного пути, семантически расширялся до модели, с одной стороны, цепи разочарований, с другой стороны – лестницы к трансцендентному («Улетающий Монахов»). Универсализируя

⁷⁶ Гулиус Н. С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980–1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): дис. ... к. филол. н. Томск, 2006. С. 184.

⁷⁷ Назовём только книги, в которых собраны статьи разных лет:

Битов А. Г. Статьи из романа. М.: Сов. писатель, 1986. 320 с.

Битов А. Г. Неизбежность ненаписанного ... 589 с.

Битов А., Габриадзе Р. Метаморфоза [пьесы, стихи, эссе]. СПб.: Амфора, 2008. 212 с.

Битов А. Г. Пушкинский том: [статьи]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 409 с.

Битов А. Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства. М.: Астрель, 2014. 652 с.

Андрей Битов. Текст как текст. Сборник эссе. М.: Arsis Books, 2010. 212 с.

Битов А. Всё наизусть. М.: ArsisBooks, 2013. 176 с.

сюжет, выстраивая на реалистическом материале линии поиска подлинного, органики, ритма, Битов подготавливал коллизии поздних романов «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии», в которых путешествие в пространстве уступит место странствию духа, стремящегося к самопознанию.

1.2 Теоретические основания исследования

Теоретическую основу настоящего исследования составили концепции отечественных и зарубежных литературоведов, философов, культурологов, историков, социологов, психологов. Необходимость интерпретации поэтики и семантики сюжета определила обращение к работам по истории и теории литературы, семиотике культуры, компаративистике, проблемам повествования и жанра. Были привлечены концепции М. Бахтина (проблема автора и героя⁷⁸, философия историко-литературного процесса⁷⁹, феномен романа⁸⁰), Г. Гачева («экзистенциальная культурология»⁸¹), Ю. Лотмана (семиотика культуры⁸²), А. Веселовского (историческая поэтика⁸³), В. Шмида (теория повествования⁸⁴), Ж. Женетта (проблема авторской модальности⁸⁵), В. Кожина (структура художественного произведения, соотношение фабулы и сюжета⁸⁶), Л. Левитана и Л. Цилевича (сюжетология⁸⁷), Н. Л. Лейдермана (жанрология⁸⁸), В. Руднева (нарратология⁸⁹), Н. Рымаря (проблема автора⁹⁰, жанр романа⁹¹), Н. Тамарченко, С. Бройтмана и В. Тюпы (литература как род и как продукт человеческой деятельности⁹²), Б. Томашевского (тематика произведения, жизнь литературного приёма⁹³), О. Фрейденберг («археология» культуры⁹⁴), В. Хализева (текстология, композиция художественного произведения⁹⁵), В. Топорова (мифопоэтика пространства⁹⁶), Б. Кормана (тематические формы воплощения авторского сознания⁹⁷) и др.

⁷⁸ Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 332 с.

⁷⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т.6: Проблемы поэтики Достоевского. 505 с.

⁸⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.

⁸¹ Там же. С. 11.

⁸² Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 542 с.

⁸³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. М.: ЛКИ, 2010. 640 с.

⁸⁴ Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

⁸⁵ Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / пер. с фр. Перцовой Н. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.1–2. С. 944 с.

⁸⁶ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. [В 3 кн.] / Я. Е. Эльсберг, В. В. Кожин, Е. М. Мелетинский; АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. М.: Наука, 1964. Кн. 2. С. 408–484.

⁸⁷ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 510 с.

⁸⁸ Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров: материалы второй научной межвузовской конференции, 30 сентября – 4 октября 1975 г. Томск, 1975. С. 9–11.

⁸⁹ Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/rudnev_vadim_get_out_of_reality.htm (дата обращения: 23.05.2022).

⁹⁰ Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности. Самар. гос. ун-т. Воронеж: Логос-Траст, 1994. 264 с.

⁹¹ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 156 с.

⁹² Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.; Т.2: Историческая поэтика. 368 с.

⁹³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.

⁹⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

⁹⁵ Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

⁹⁶ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: [сборник]. Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. С. 227–284.

⁹⁷ Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 173–186.

Анализ битовских сюжетов «путешествия-и-письма» как серий актов встречи и интерпретации Другого, чужого опирается на идеи представителей имагологии (Бахтин, Гачев), а также феноменологии (Э. Гуссерль), герменевтики (П. Рикёр), постструктурализма (Ж. Деррида), рецептивной эстетики (Х. Р. Яусс) и других эстетико-философских течений XX в.

Целостность художественного произведения обеспечивается его **жанром**. В настоящем исследовании жанр понимается как содержательная форма, способ «опредмечивания» авторского видения мира, который предполагает наличие ракурса изображения (субъект и способы организации повествования), предмета (фокусированный персонаж, хронотопы и ситуации его существования) и типа эстетической оценки (концепция человека и мира). По определению Н. Лейдермана, жанр – это «исторически складывающийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ мира, который единственно может быть носителем определённой эстетической концепции действительности»⁹⁸. В современной жанрологии жанр выступает как представитель исторической памяти⁹⁹. В выбранных для анализа произведениях Битова жанр определяет хронотоп, сюжетную ситуацию как событие бытия, образ мира, способы выражения авторской эстетической концепции действительности.

Жанр **романа** Бахтин считал становящимся, ещё не выработавшим своего канона, но имеющим сущностное ядро – связь с «ориентацией слова [...] среди чужих языков»¹⁰⁰ и «социальной диалогичностью»¹⁰¹. По мнению литературоведа, «в романе осуществляется узнавание [...] в чужом кругозоре – своего кругозора»¹⁰². «Романный сюжет» Бахтин определял как служащий «изображению говорящих людей и их идеологических миров»¹⁰³. Если, по Бахтину, роман выразил отказ «от абсолютизма единого [...] языка»¹⁰⁴, то именно такую полифоническую картину мира воплотили изучаемые романы Битова, показавшие нелинейность, диалогичность поиска истины в сюжетах путешествий персонажей – мыслящих и высказывающих свои взгляды в едином большом диалоге, отображающем противоречивость сознания самого автора.

Исследуемые нами произведения Битова – крупные формы, вбирающие в себя ряд повестей и новелл, элементы лирики, драмы, эссеистики, духовной прозы, – соответствуют сформулированному Бахтиным представлению о природе романа как жанра, который «допускает включение в свой состав различных жанров, как художественных (вставные

⁹⁸ Лейдерман Н. Л. Указ. соч. С. 11.

⁹⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 120.

¹⁰⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 112.

¹⁰¹ Там же. С. 113.

¹⁰² Там же. С. 177.

¹⁰³ Там же. С. 177.

¹⁰⁴ Там же. С. 178.

новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т.п.), так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.)»¹⁰⁵.

Переход Битова от структуры «романа в повестях» («Оглашенные») к форме «романа в новеллах» («Преподаватель симметрии») отражает как общую тенденцию новейшего литературного процесса к дероманизации, связанную со сложностью накопления жизненного опыта и эпического отстранения художников от стремительно меняющейся современной действительности, так и динамику индивидуальной художественной эволюции писателя, творчество которого на позднем этапе отразило дробление образа мира в восприятии автора, тяготение к игровому конструированию сюжетных ситуаций, наконец, переход ко внехудожественному – эссеистическому – способу осмысления реальности.

Бахтин предлагал несколько линий классификации исторических типов романа, выделяя такие формы, как античный и софистический роман¹⁰⁶; рыцарский, барочный, авантюрный, сентиментально-психологический¹⁰⁷; юмористический (в т.ч. пародийный)¹⁰⁸; описательный, бытовой, географический, мемуарный, исторический, роман воспитания и становления¹⁰⁹; роман-исповедь, дневник, путешествие, биография, роман в письмах¹¹⁰; роман-испытание, сатирический роман¹¹¹, роман о романе¹¹². Обращение к бахтинской классификации позволяет подчеркнуть не только жанровую общность двух битовских металитературных романов-путешествий, но и разность между ними – как между философским романом с субстратами античных мениппей, перипатетических бесед и симпозионов («Оглашенные») и метароманом становления художника, романом о романе («Преподаватель симметрии»).

Н. Рымарь считал, что роман как жанр «воспроизводит прозу жизни и восстанавливает из неё поэзию»¹¹³. Выбранные для анализа произведения Битова создают объёмный романский образ мира, в котором реальность предстает как элемент процесса самосознания героев – писателей-путешественников. Мифопоэтика зрелого творчества Битова подтверждает тезис Рымаря о том, что в искусстве романа XX в. «организация целостности жизни [...] зачастую осуществляется по мифологическим моделям, предполагающим неделимое [...] единство индивида с миром»¹¹⁴.

Как роман в повестях «Оглашенные», так и роман в новеллах «Преподаватель симметрии» представляют собой варианты единства целого, составленного из частей, что позволяет

¹⁰⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 134.

¹⁰⁶ Там же. С. 178–187.

¹⁰⁷ Там же. С. 188–209.

¹⁰⁸ Там же. С. 114–125.

¹⁰⁹ Там же. С. 177.

¹¹⁰ Там же. С. 134.

¹¹¹ Там же. С. 183.

¹¹² Там же. С. 221.

¹¹³ Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа ... С. 21.

¹¹⁴ Там же.

соотносить их жанровую природу с понятием **цикла**. По мнению О. Г. Егоровой, цикл – это «сверхжанровое единство, обладающее устойчивым типом структуры»; «каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная [...] единица, но, будучи извлечённой из него, теряет часть своей эстетической значимости»; «художественный смысл цикла не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих»¹¹⁵. Тенденция к циклизации в искусстве отражает поиски писателями «целостности при неизбежной фрагментарности и хаосности [...] мира»¹¹⁶.

В процессе многолетнего собирания Битовым его зрелых романов из отдельных частей роль магистрального циклообразующего фактора играл сюжет странствия. Романы были организованы «музыкальным», «контрапунктным» принципом, при котором развёртывание созвучий, рифм разных авторских тем преодолевало дискретность разных фабульных линий и создавало объёмное «симфоническое» целое.

Сюжет в настоящем исследовании понимается традиционно как корневой элемент структуры художественного произведения – «отражение динамики действительности» «в форме внутренне-связанных [...] событий, образующих [...] законченное целое»¹¹⁷. В. Кожин указывал, что сюжет «не может быть пересказан, ибо [...] произведение и есть наиболее сжатый [...] рассказ о сюжете»¹¹⁸. Т. Рыбальченко систематизировала разные представления о понятии сюжета, выделив 1) сюжет как «последовательность изображения [...] процессов в словесном художественном произведении, в отличие от фабулы, объективной (внетекстовой) последовательности изображаемых событий» (В. Кожин, В. Хализев, Н. Тамарченко)¹¹⁹; 2) нарратологическое понимание сюжета как «события рассказывания, связанного с автором или его посредником – [...] повествователем» (П. Рикёр, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, В. Шмид)¹²⁰. Возможность объединения разных представлений о феномене сюжета литературовед нашла в выделении трёх аспектов изображения событийности:

1) сюжетосложение – «образ события в его соотнесённости [...] с денотатом»: **фабула** как «система отражающих [...] или воображённых [...] событий, меняющихся положений персонажей в художественном мире»¹²¹;

¹¹⁵ Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века : автореф. дис. ... д. филол. н. Волгоград, 2004. С. 5.

¹¹⁶ Там же. С. 4.

¹¹⁷ Сюжет // ФЭБ. Русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/leb/leb-1401.htm> (дата обращения: 23.05.2022).

¹¹⁸ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция ... С. 421.

¹¹⁹ Рыбальченко Т. Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа: Учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во ТГУ, 2012. С. 93.

¹²⁰ Там же. С. 94.

¹²¹ Там же.

2) сюжетостроение – «образная структура изображаемого процесса»: собственно **сюжет** как «способ организации образов-событий [...] создающих внутренний мир [...] произведения»¹²²;

3) композиция повествования – «организация словесного уровня художественного произведения»: **наррация** – сюжет как «организация высказываний разных субъектов речи»¹²³.

В зрелых романах Битова семантика сюжета странствия выявляется в процессе интерпретации миромоделирующего повествования, организующего глубинную нарративную связь последовательно разворачивающихся событий, эпизодов и сцен.

Под **мотивом** в диссертации понимается «элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте [...] утвердившегося значения»¹²⁴. Исходя из позиции А. Бема, утверждавшего, что «выделение “мотива” и “сюжета” даётся актом сравнения по крайней мере двух мысленных комплексов»¹²⁵ (*перевод в современную русскую орфографию наш. – Е.Б.*), в настоящем исследовании мотивы путешествия и письма определяются как **тема** (по Тamarченко – главный мотив¹²⁶) зрелого романного творчества Битова. Анализ прозаических циклов опирается на объяснение их **композиции** – «взаимной *соотнесённости и расположения единиц изображаемого и художественно-речевых средств*»¹²⁷.

Исследуемые романы Битова имеют сложную структуру, персонажи в них выступают как повествовательные инстанции разных уровней. Вслед за В. Шмидом под «**наррацией**» мы понимаем «результат композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке»¹²⁸, под «нарратором» – «адресанта фиктивной [...] коммуникации»¹²⁹. Важным элементом интерпретации семантики сюжета в романах Битова стало рассмотрение **модальности** авторского повествования. Ж. Женетт определял модальность как представление объекта изображения с определённой точки зрения: факт повествования всегда дистанцирован от излагаемого, и потому история даётся читателю в фокусе повествователя, сообщающего больше или меньше её подробностей. Основными видами модальности литературовед называл *дистанцию и перспективу*¹³⁰.

В художественной прозе Битова в формах, маркирующих конкретные повествовательные фрагменты нарративных акцентов (таких, как степень приближённости истории к

¹²² Рыбальченко Т. Л. Образный мир художественного произведения ... С. 94.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Тamarченко Н. Д. Сюжет и мотив, комплекс мотивов и сюжетная схема // Теория литературы ... Т.1. С. 193–194.

¹²⁵ Бемъ А. Къ уясненію историко-литературныхъ понятій. Петроградъ: Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН, 1918. Т. XXIII. Кн. 1. С. 4.

¹²⁶ Тamarченко Н. Д. Сюжет и мотив ... С. 195.

¹²⁷ Хализев В. Е. Указ. соч. С. 276.

¹²⁸ Шмид В. Указ. соч. С. 88.

¹²⁹ Там же. С. 37.

¹³⁰ Женетт Ж. Указ. соч. С. 377–401.

озвучиваемым ею событиям, единичность или итеративность повествовательных артикуляций и т.д.), раскрывается мировоззренческая позиция автора.

В. Руднев рассматривал модальность в другом ракурсе: как изменение отношения субъекта повествования к сообщаемому, «онтологический мост между текстом и реальностью»¹³¹. Его классификация модальностей включает шесть типов, каждый из которых отражает угол рассмотрения действительности нарратором. Алетическая модальность даёт информацию о том, является ли содержание высказывания необходимым, возможным или невозможным для говорящего. Аксиологическая – определяет сказанное как ценное, нейтральное или же вредное с точки зрения нарратора. Деонтическая – выражает отношение говорящего к изображаемому как к должному, разрешённому или запрещённому. Эпистемическая – отражает знание, полагание или незнание. Темпоральная и пространственная модальности дают сведения о хронотопе: в прошлом, настоящем или будущем, «здесь», «там» или «нигде» происходят события¹³². В поздних романах Битова категория модальности закрепляет уникальность индивидуального авторского мирозобраза, фиксирует нераздельность событий странствия – и письма о нём (приоритетность метатекстовой стратегии).

Многоуровневость повествовательной структуры зрелых романов Битова обуславливает выявление в них разных **тематических форм воплощения авторского сознания**. Ж. Женетт выделял в художественном произведении интра- и экстрадиетический уровни авторского присутствия¹³³. Б. Корман дифференцировал разные формы проявления авторского голоса в тексте. Так, по определению литературоведа, собственно автор – это отличающийся от биографического писателя «субъект [...] сознания, выражением которого является всё произведение»¹³⁴; с таким вариантом воплощения авторского сознания соотносится битовская игровая стратегия эстетической доминанты «верховой» мифосозидающей инстанции («В этой книге ничего не придумано, кроме автора. *Автор*» [13]).

По Корману, первичный субъект речи «не вводится никаким другим субъектом речи»¹³⁵; вторичные – «вводятся первичным»¹³⁶ (в романах Битова – как проекция диалогической раздробленности его собственного сознания). Лирический герой характерен для лирики как «носитель сознания и предмет изображения», на чьём «отношении к миру» и «состоянии» сосредоточивается внимание читателя¹³⁷: такая форма воплощения сознания автора присутствует в ранних лирико-философских повестях-путешествиях Битова и во вставных поэтических фрагментах его зрелых романов. Если повествователь в эпосе «связан со своими

¹³¹ Руднев В. Указ. соч.

¹³² Там же.

¹³³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1–2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 239–268.

¹³⁴ Корман Б. О. Избранные труды по теории ... С. 174.

¹³⁵ Там же. С. 181.

¹³⁶ Там же. С. 175.

¹³⁷ Там же. С. 179.

объектами пространственной и временной точками зрения» и «незаметен» «за счёт исключения фразеологической точки зрения»¹³⁸, то рассказчик «сам выступает как объект во фразеологической точке зрения»¹³⁹; преобладание в исследуемых циклах ипостаси рассказчика позволяет приобщить их к типу «полифонических романов» (по Бахтину), драматического эпоса.

Множественность и разнообразие форм авторского присутствия в зрелых произведениях Битова не противоречат факту существования единого цельного «трансгredientного» (Бахтин) субъекта как в рамках каждого отдельного произведения писателя, так и во всём его творчестве. Мы интерпретируем диегетическую неоднородность художественной системы Битова как свидетельство её динамики: если в более ранних, реалистических повестях автора были заметны проявления эссеистической, автопсихологической модальности (в прямом лирико-аналитическом высказывании и в культурологической риторике героев-идеологов), то в более поздних, игровых фрагментах исследуемых романов авторская аксиология оказывается «спрятана» за комплексами нарративных масок, включающими в себя рассказчиков как авторитетных, так и неблизких автору. Такая повествовательная стратегия соответствует как общей тенденции литературного процесса, на этапе постмодерна вставшего на позицию деконструкции реальности, так и индивидуальной эволюции Битова, в позднем творчестве пришедшего к более дистанцированным, условным формам исследования человека.

Важный способ воплощения авторского замысла – моделирование **образа героя**. М. Бахтин писал: «Выбрав героя [...] автор уже связан внутренней логикой [...] которую он и должен раскрыть [...]»¹⁴⁰. В романах Битова способы развёртывания сюжета странствия определяются типом героя-путешественника, его положением в мире и порождаемыми им ситуациями пространственного «оцельнения». Рассматривая романы-циклы «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии», можно говорить не только о персонажах отдельных повестей и новелл, но и о существовании единого героя зрелой художественной прозы Битова – писателя, испытывающего потребность в совершении физических, метафизических, виртуальных путешествий для накопления экзистенциального опыта и воссоздания картины мира в творчестве. В художественном мире исследуемых романов сосуществуют диегетические сюжеты путешествий персонажей – и трансгredientное представление о мифотворческой сущности этих странствий как воплощения игры сознания героя-писателя.

«Хронотопом» М. Бахтин назвал устойчивую сюжетную ситуацию, выраженную особой «взаимосвязью временных и пространственных отношений»¹⁴¹. Именно «через ворота»

¹³⁸ Корман Б. О. Избранные труды по теории ... С. 181.

¹³⁹ Там же. С. 182.

¹⁴⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 76.

¹⁴¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 234.

хронотопа, по мнению учёного, совершается «всякое вступление в сферу смыслов»¹⁴². Вслед за Бахтиным мы понимаем под хронотопом не просто момент единства пространства и времени, точечного (порог) или процессуального (дорога), но метафору той ситуации, которая определяет изменение (или неизменение) положения персонажа в определённой картине мира, преодоление семантических границ (встреча, расставание, путь, выбор, погоня и пр.). Хронотопы странствий у Битова соответствуют выделенному Бахтиным «платоновскому» типу автобиографического хронотопа «со строгими формами мифологической метаморфозы»¹⁴³.

Открытие Бахтиным в идее хронотопа морального содержания («в нравственной философии Бахтина отсчёт ведётся с позиции субъекта, придающего хронотопу ценностное измерение»¹⁴⁴) востребовано сегодня, в эпоху постмодернистского тотального релятивизма, симуляции, так как даёт обывателю виртуального мира представление о возможности укоренения в бытии, ориентацию на реальную, а не на воображаемую аксиологию (о чём свидетельствует возникновение геоэтики). Прозревая *событие* (и *со-бытие*) в череде случайностей и *поступок* – в хаосе манипуляций и парадоксов, Бахтин обращал гуманитарное знание к его органическим истокам.

Многоступенчатость разворачивающихся в романах Битова актов коммуникации (обмен мнениями героев и диалогизация авторского сознания в метатекстах писателя-путешественника) интерпретируется прежде всего в контексте концепции «двуголосого слова» Бахтина, видевшего мир как всеобъемлющий «диалог»¹⁴⁵. Философ исследовал романы Ф. М. Достоевского как утверждающие возможность сосуществования двух точек зрения на бытие, двух голосов как «минимума бытия»¹⁴⁶. В ситуации гиперреальности, плюрализма культур начала XXI века, когда «однополярный мир “единственно верных” учений, впечатлений [...] исчезает [...], множество противоположных оценок [...] соседствуют в Интернете [...] на соседних страницах»¹⁴⁷, философия Диалога Бахтина помогает человеку принять наличие Другого как благо, сохранить, обновить и осмыслить своё уникальное «я», ощутить свободу самовыражения, свою включённость в жизнь как в полифонию взаимопереходящих друг в друга голосов. Это обуславливает приоритетный статус концепций Бахтина в ряду всех теоретических работ, использованных в диссертации.

¹⁴² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 406.

¹⁴³ Там же. С. 281.

¹⁴⁴ Сычёв А. А. Нравственные измерения хронотопа // Литературоведческий журнал. 2021. № 4 (54). С. 111.

¹⁴⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 51.

¹⁴⁶ Новиков В. Михаил Бахтин: синтез филологии и философии // Канал Культура. Академия. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PLNfJN2R-Ys> (дата обращения: 24.05.2023).

¹⁴⁷ Рытова Т. О функционировании и трансформациях литературы в эпоху IT-технологий и интернет-культуры // Онлайн-журнал «Речь». URL: https://речь.com/rytova_o_functionation_and_transformation_literature (дата обращения: 29.04.2025).

В настоящем исследовании анализ движения хронотопов в романах Битова открывает надэмпирическую семантику сюжета странствия как метафоры духовного перерождения. Текучесть движущейся реальности воссоздаётся у Битова **семиотически** в метасюжете письма: цитируя Ю. М. Лотмана, «структура [...] текста становится моделью структуры пространства вселенной»¹⁴⁸. Литературовед описал изменение самоощущения субъекта в синергетическом пространстве как «одинокость в толпе», создающее «видимость коллективного чувства, на самом деле – при очень большой отъединённости»¹⁴⁹, и предсказал возникновение в постиндустриальном обществе герменевтического разрыва, когда непосредственность социального контакта и доступность знания в действительности препятствуют пониманию людьми друг друга и окружающего мира. В идеях Лотмана «предвосхищаются [...] тенденции, которые характерны для культуры массового потребления и сетевой коммуникации XXI века»¹⁵⁰. Применение лотмановских концепций позволяет интерпретировать сюжеты странствий в романах Битова как вариант преодоления разрыва между людьми, между человеком и природой, при котором контакт с «*другим*» ведёт не к «упрощению чувств», а к «усложнению [...] собственного мира», к осознанию самобытности своей культуры¹⁵¹.

Гуманистический пафос теоретических работ Бахтина и Лотмана, выбранных в качестве доминант методологической базы исследования, ориентирует на прочтение творчества Битова как воплощающего современную постантропоцентрическую картину мира, возвращающую человека в мир, но в новом, экологическом статусе. Вместе с тем, такой инструментарий позволяет обнаружить в романах Битова традиционность семантической структуры (концептуальность фабулы и сюжета, архитектурность формы и ритма, категорию воли как критерий отношений автора со своим текстом) и художественной концепции («диалогизм», «двуголосое слово», значимость понимания Другого, миромоделирование).

Особенность сюжета странствия у Битова – его тесная связь с авторской саморефлексией, сюжетом письма. В литературоведении существуют два основных подхода к понятию **метатекстуальности**. Во-первых, это понимание метатекстуальности как свертктекста, объединения нескольких произведений в единый цикл. В этом случае метатекстуальность предполагает в т.ч. и интертекстуальный аспект, перспективу текста в его связях с другими текстами¹⁵². Во-вторых, метатекстуальность связывают с осмыслением автором собственного

¹⁴⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 266.

¹⁴⁹ Лотман Ю. М. Воспитание души. СПб: Искусство-СПб, 2005. С. 278.

¹⁵⁰ Лебедева М. Л. Телевизионный цикл «Беседы о русской культуре» Ю. М. Лотмана в современной рецепции // Аудиовизуальные медиа в эпоху Интернета и информационных войн: от традиций к инновациям: материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 55-летию кафедры телевидения и радиовещания БГУ. Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2022. С. 132.

¹⁵¹ Лотман Ю. М. Воспитание души ... С. 278.

¹⁵² Киселёв В. С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск: Том. гос. ун-т, 2006. 542 с.

текста, творческого процесса, со смешением события реальности и события рассказывания. В этом случае метатекстуальность предполагает нарратологический аспект – саморазоблачение повествовательной инстанции в сюжете создания текста¹⁵³. Оба подхода соответствуют нашей задаче анализа романов-путешествий Битова, смысловая структура которых (членение на повести и на новеллы) прочитывается как метафора расширения сферы бытийного опыта писателя-путешественника по принципу «герменевтического круга» (по Х.-Г. Гадамеру).

Для исследования творчества Битова в системе культурного целого применялся сравнительный метод. Историческая поэтика (А. Н. Веселовский) предполагает убеждённости в «обусловленности [...] любого литературного явления»¹⁵⁴. Изучение механизмов битовской интертекстуальности опирается на опыт **компаративистики**, занимающейся изучением контактных связей между литературами: «бинарных» отношений, процессов усвоения «чужого» опыта, литературных влияний и заимствований, «бродячих» и «вечных» сюжетов, мотивов, образов. Р. Этьембль отмечал, что сущность компаративистики состоит не в приёме, а в предмете сравнения¹⁵⁵. Так, в настоящей работе изучение взаимосвязей между разными художественными произведениями, направлениями, методами не является самоцелью, но служит для объяснения образа бытия и человека в картине мира Битова. Компаративистика актуальна в исследовании диалога разноязычных литератур (так, в романе «Преподаватель симметрии» – русской и английской словесности), пути развития которых перекрещиваются в эпоху глобализации. Сравнительно-исторический метод позволяет выявить жанровые субстраты исследуемых романов Битова («сентиментальное путешествие», сократический диалог, мениппея и др.).

Выявление в исследуемых романах Битова отсылок к произведениям других писателей показывает, что Битов привлекает разнообразие культурные контексты не с целью постмодернистской игры, а как возможность гносеологической перспективы преодоления ограниченности индивидуального мировосприятия. В творчестве писателя выявляются разные формы **рецепции**: «заимствование, подражание, стилизация, образные аналогии, перевод»¹⁵⁶, «реминисценция, импульс, литературное совпадение, филиация [...] пародия, травестия»¹⁵⁷. Наиболее продуктивной рецептивной формой у Битова оказывается аллюзия – «обращение к определённом художественному приёму, мотиву, идее [...] побуждение к ассоциации с каким-то компонентом первоисточника», которое «может выражать полную солидарность автора с содержанием цитируемого фрагмента или, напротив, несогласие с его исконным

¹⁵³ Рыбальченко Т. Л. Образный мир ... С. 81.

¹⁵⁴ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1975. С. 41–42.

¹⁵⁵ Etienne R. Comparaison n'est pas raison. Paris, 1963. 118 p.

¹⁵⁶ Дюришин Д. Указ. соч. С. 144.

¹⁵⁷ Там же. С. 144.

смыслом»¹⁵⁸. Если в романе «Оглашенные» Битов стилизовал связанные с сюжетом путешествия литературные жанры античности, то «Преподаватель симметрии» представлен как мистифицированный «перевод с иностранного без словаря», зафиксировавший вариант преломления культурной трансгрессии в личностном сознании героя-переводчика.

Характерная битовская ситуация раскрытия национального характера в инокультурном пространстве соответствует утверждаемому им культуроцентризму самоопределения личности. По мнению О. Шпенглера, разгадка культуры является решением проблемы человека: непохожие друг на друга культуры разных народов рождаются, цветут и умирают так же, как феномены органического мира¹⁵⁹. В зрелых романах Битова миромоделирующая функция сюжета странствия, связанная с проблемой соотношения индивидуальной картины мира, стратегий восприятия иной культуры – с национальным мирообразом, обусловила приоритетное значение для исследования теории Г. Д. Гачева. Философ назвал различие миропониманий разных народов «возлюбленной непохожестью»¹⁶⁰. При описании имагологических открытий битовского героя-путешественника мы используем гачевский термин **«Космо-Психо-Логос»**, обозначающий «искومую национальную целостность», «троичное единство» «тела, духа и души» народа – «местной природы (Космос), характера народа (Психея), склада мышления (Логос)». Романы Битова, в которых выделенные Гачевым элементы находятся «в отношении и соответствия (тождества друг другу), и взаимной дополнительности (противоположности и уравнивания)»¹⁶¹, интерпретируются как интуитивно осуществлённая художественная реализация концепции культуролога.

Гносеологические системы координат разных народов определяются комплексами знаков, имеющими для каждой нации индивидуальное содержание: «[...] ценности, общие для всех народов (жизнь, свет, дом, семья, слово, бог и т.п.), располагаются в разном соотношении. Эта особая структура [...] составляет национальный образ [...] мира»¹⁶². По Гачеву, «символы веры» каждого народа проявляют себя, прежде всего, в языке. Рассмотрение ключевых точек соприкосновения разных моделей мира открывает вариант культурного влияния, механизмы которого были осмыслены Битовым в коллизиях коммуникации различных национальных традиций, обнаруживающих их сходства и различия.

Истоки **сюжета путешествия / странствия** как вариации археосюжета инициации Бахтин находил в устном народном творчестве: «Дорога в фольклоре никогда не бывает просто

¹⁵⁸ Дюришин Д. Указ. соч. С. 153.

¹⁵⁹ Шпенглер О. Закат Западного мира: очерки морфологии мировой истории: в 2 т. М.: Академический проект, 2009. Т.2. 764 с.

¹⁶⁰ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций. М.: Академия, 1998. С. 5.

¹⁶¹ Там же. С. 33.

¹⁶² Там же. С. 17.

дорогой, но всегда [...] частью жизненного пути [...]»¹⁶³. В. А. Михельсон утверждал, что «у жанра “путешествий” в России долгая [...] история»¹⁶⁴: уже в «хождениях» игумена Даниила (XII в.) и Афанасия Никитина (XV в.) описание новой реальности соединялось с сюжетом внутренних духовных изменений автора путешествия. В XVIII в. в одном ряду с учёными «путевыми очерками» стали появляться «дневники» странствий, в которых путешественники становились «литературными героями»¹⁶⁵, – такие, как «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А. Н. Радищева. Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» (1792) «описал историю души молодого человека»¹⁶⁶. По мнению Михельсона, русский путевой очерк достиг расцвета в эстетике реализма. Вехой в развитии жанра исследователь называл творчество А. С. Пушкина: «В “Путешествии в Арзрум” [...] он создал реалистическую форму русского путевого очерка, а [...] в “Капитанской дочке” – роман на фабульной основе “путешествия” [...] Он преодолел фабульную раздробленность [...] очерка, отбросив хроникальный принцип [...] и достиг художественной целостности»¹⁶⁷.

С точки зрения М. В. Гуминского, в основе жанра путешествия лежат антитезы жизни как движения – смерти как неподвижности¹⁶⁸, своего – чужого¹⁶⁹. По Гуминскому, особую роль в развитии жанра сыграла английская литература, в частности, Л. Стерн: «Предчувствуя крушение [...] законченной картины мира, которую [...] создавали [...] просветители, он предложил [...] увидеть реальный мир и [...] человека в нём во всей сложности [...] их отношений [...] Пространство теперь могло быть замкнуто до пределов [...] дезоближана [...] или писательского кабинета, но “путешествие воображения” уносило [...] далеко в поисках “утраченного времени”»¹⁷⁰. Именно такой тип нестандартного надэмпирического путешествия, «антипутешествия» воспринимает Битов: странствие оказывается не только ситуацией расширения границ познаваемой социально-природной реальности, но и метафорой трансгрессии, прорыва в универсальные онтологические сферы бытия, не всегда требующего физических перемещений, но всегда предполагающего изменение сознания.

Актуальность жанра и сюжета путешествия для русского писателя и читателя подтверждает начатый издательством «НЛО» в 2000-х гг. и продолжающийся в 2020-х выпуск

¹⁶³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 271.

¹⁶⁴ Михельсон В. А. «Путешествие» в русской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1974. С. 3.

¹⁶⁵ Там же. С. 5.

¹⁶⁶ Там же. С. 4.

¹⁶⁷ Там же. С. 15.

¹⁶⁸ Гуминский В. М. Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 3.

¹⁶⁹ Там же. С. 56.

¹⁷⁰ Там же. С. 4.

серии книг «Письма русского путешественника»¹⁷¹. Исследование семантики сюжета странствия в прозе Битова соответствует тенденции современного литературоведения, подтверждаемой фактом написания ряда диссертаций о сюжете (мотиве) путешествия в творчестве таких отечественных писателей и поэтов XIX–XXI вв., как Ф. М. Достоевский¹⁷², М. Горький¹⁷³, А. А. Блок¹⁷⁴, М. А. Волошин¹⁷⁵, В. Хлебников¹⁷⁶, В. В. Маяковский¹⁷⁷, Н. С. Гумилёв^{178, 179, 180, 181, 182}, О. Э. Мандельштам^{183, 184}, А. А. Ахматова¹⁸⁵, Б. Л. Пастернак¹⁸⁶, А. С. Кушнер¹⁸⁷, В. Б. Шкловский¹⁸⁸, И. А. Бунин^{189, 190, 191, 192}, А. П. Платонов^{193, 194}, И. С. Шмелёв^{195, 196}, Б. К. Зайцев^{197, 198, 199, 200, 201, 202, 203}, М. А. Осоргин²⁰⁴, М. М. Пришвин^{205, 206},

¹⁷¹ НЛО. Письма русского путешественника. URL: https://www.nlobooks.ru/books/pisma_russkogo_puteshestvennika/ (дата обращения: 08.06.2022).

¹⁷² Моисеев А. А. Феномен «скитальчества» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и способы его художественного воплощения: дис. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2013. 213 с.

¹⁷³ Прошунин А. В. Образ-концепт Странника в раннем творчестве М. Горького: генезис и типология: дис. ... к. филол. н. Воронеж, 2005. 238 с.

¹⁷⁴ Бекметов Р. Ф. Категория пути в художественном сознании А. А. Блока и проблема восточной литературной традиции: дис. ... к. филол. н. Казань, 2007. 262 с.

¹⁷⁵ Сухорукова Н. В. Поэтика циклических форм в книге М. А. Волошина «Годы странствий»: дис. ... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2006. 196 с.

¹⁷⁶ Пробштейн Я. Э. Мотив странствия в поэзии О. Э. Мандельштама, В. В. Хлебникова и И. А. Бродского: дис. ... к. филол. н. М., 2000. 170 с.

¹⁷⁷ Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в русской литературе 1920–1930-х годов: дис. ... д. филол. н. СПб, 2014. 577 с.

¹⁷⁸ Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилёва: дис. ... д. филол. н. М., 2009. 283 с.

¹⁷⁹ Куликова Е. Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: дис. ... д. филол. н. Новосибирск, 2012. 337 с.

¹⁸⁰ Бердоносова С. Ю. Николай Гумилёв: геософический путь поэта: дис. ... к. филол. н. Сургут, 2005. 160 с.

¹⁸¹ Полиевская А. С. Экзотический топоним в творчестве Н. С. Гумилёва: дис. ... к. филол. н. М., 2006. 157 с.

¹⁸² Дмитриева Ю. Ю. Концепт пути в творчестве Н. С. Гумилёва : дис. ... к. филол. н. М., 2018. 197 с.

¹⁸³ Куликова Е. Ю. Указ. соч.

¹⁸⁴ Пробштейн Я. Э. Указ. соч.

¹⁸⁵ Куликова Е. Ю. Указ. соч.

¹⁸⁶ Пудова А. С. Геокультурная топика в лирике Б. Л. Пастернака: дис. ... к. филол. н. Тюмень, 2011. 204 с.

¹⁸⁷ Самойленко В. А. Художественное своеобразие лирического цикла путешествий в отечественной поэзии рубежа XX–XXI вв.: дис. ... к. филол. н. Саранск, 2022. 285 с.

¹⁸⁸ Громов-Колли А. В. Проза Виктора Шкловского 1920-х гг.: дис. ... к. филол. н. Москва, 2004. 162 с.

¹⁸⁹ Степанова Н. С. Концептосфера «путь жизни» в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: дис. ... д. филол. н. М., 2016. 396 с.

¹⁹⁰ Ким Кен-Тэ. Тема Востока в творчестве И. А. Бунина : дис. ... к. филол. н. СПб., 1997. 212 с.

¹⁹¹ Латухина А. Л. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы»: проблема жанра: дис. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2004. 186 с.

¹⁹² Никитина М. В. Мотивная структура пространственно-временной организации «Окаянных дней» и «Странствий» И. А. Бунина: дис. ... к. филол. н. Архангельск, 2006. 200 с.

¹⁹³ Пастушенко Ю. Г. Мифологические основы сюжета у А. Платонова: роман «Чевенгур»: дис. ... к. филол. н. М., 1998. 175 с.

¹⁹⁴ Ласкина Н. О. Принципы организации художественного времени и пространства в прозе А. П. Платонова двадцатых годов: дис. ... к. филол. Новосибирск, 2000. 198 с.

¹⁹⁵ Степанова Н. С. Указ. соч.

¹⁹⁶ Лау Н. В. Мотив «духовного странничества» в прозе русской эмиграции: И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев: дис. ... к. филол. н. М., 2011. 201 с.

¹⁹⁷ Степанова Н. С. Указ. соч.

¹⁹⁸ Сомова С. В. Поэтика сюжета прозы Б. Зайцева: рассказы и повести 1901–1921 гг.: дис. ... к. филол. н. Самара, 1998. 152 с.

¹⁹⁹ Глушкова Н. Б. Паломнические «хождения» Б. К. Зайцева: особенности жанра: дис. ... к. филол. н. М., 1999. 197 с.

К. Г. Паустовский²⁰⁷, Г. Газданов²⁰⁸, В. В. Набоков²⁰⁹, В. С. Гроссман²¹⁰, В. П. Астафьев²¹¹, С. Д. Довлатов²¹², В. О. Пелевин²¹³, И. А. Бродский^{214, 215, 216}, Е. Б. Рейн²¹⁷, А. Г. Найман²¹⁸, Е. А. Шварц²¹⁹, О. А. Седакова²²⁰, Т. Ю. Кибиров²²¹, М. А. Амелин²²², О. А. Николаева²²³ и др., а также работ, осмысляющих разные аспекты феномена путешествия в философском^{224, 225}, социологическом^{226, 227, 228, 229}, этическом²³⁰, лингвокультурологическом^{231, 232} ключе.

Философской базой для интерпретации авторской версии сюжета путешествия в творчестве Андрея Битова стало исследование Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Тысяча плато» (1980), в

²⁰⁰ Баландина М. Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа: дис. ... к. филол. н.: Магнитогорск, 2003. 185 с.

²⁰¹ Лау Н. В. Указ. соч.

²⁰² Ревво Ю. А. Метафорические концепты «Путь», «Дорога» и «Странствие» в публицистике и прозе П. А. Сорокина и Б. К. Зайцева: дис. ... к. филол. н. Нерюнгри, 2017. 184 с.

²⁰³ Лазарев А. А. Паломнические стратегии Б. К. Зайцева периода эмиграции: дис. ... к. филол. н. Волгоград, 2021. 206 с.

²⁰⁴ Степанова Н. С. Указ. соч.

²⁰⁵ Лишова Н. И. Мотив странствий в художественном дискурсе М. М. Пришвина: дис. ... к. филол. н. Елец, 2012. 190 с.

²⁰⁶ Кнорре Е. Ю. Сюжет «пути в невидимый град» в творчестве М. М. Пришвина 1900–1930-х гг.: дис. ... к. филол. н. М., 2019. 295 с.

²⁰⁷ Савченко Т. Д. Литература путешествий о Кавказе второй половины XX века: дис. ... к. филол. н. Краснодар, 2009. 202 с.

²⁰⁸ Симонян Ю. Ф. Становление нравственно-эстетической концепции Г. Газданова в романах 1920–30-х годов: «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полёт», «Ночные дороги»: дис. ... к. филол. н. М., 2007. 196 с.

²⁰⁹ Степанова Н. С. Указ. соч.

²¹⁰ Савченко Т. Д. Указ. соч.

²¹¹ Там же.

²¹² Там же.

²¹³ Шерчалова Е. В. Художественный мир позднего В. О. Пелевина: дис. ... к. филол. н. М., 2023. 294 с.

²¹⁴ Медведева Н. Г. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции: дис. ... д. филол. н. Ижевск, 2007. 367 с.

²¹⁵ Якунов А. В. Функционально-коммуникативная организация текста в жанре эссе: на материале эссе И. А. Бродского «Путешествие в Стамбул»: дис. ... к. филол. н. Череповец, 1998. 234 с.

²¹⁶ Пробштейн Я. Э. Указ. соч.

²¹⁷ Самойленко В. А. Указ. соч.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Медведева Н. Г. Указ. соч.

²²¹ Самойленко В. А. Указ. соч.

²²² Там же.

²²³ Там же.

²²⁴ Черепанова Н. В. Путешествие как феномен культуры: дис. ... к. философ. н. Томск, 2006. 167 с.

²²⁵ Иванова А. Н. Homo Vians. Путешествия как потребность в самотрансценденции: дис. ... к. философ. н. Томск, 2018. 173 с.

²²⁶ Лысикова О. В. Социальные изменения культурных практик отечественного туризма в условиях глобализации: дис. ... д. социол. н. Саратов, 2012. 411 с.

²²⁷ Мозговой А. В. Социокультурная мотивация путешествий людей в современном обществе: дис. ... к. социол. н. Ростов-на-Дону, 2004. 128 с.

²²⁸ Чабан В. С. Социокультурная дифференциация россиян в досуговой сфере: путешествия и туризм в модернизирующемся обществе: дис. ... к. социол. н. Ростов-на-Дону, 2006. 143 с.

²²⁹ Шляков А. В. Бродяжничество как феномен культуры повседневности: дис. ... к. социол. н. Тюмень, 2009. Ростов-на-Дону, 2006. 187 с.

²³⁰ Коровин В. Ю. Нравственные основания русского странничества: дис. ... к. философ. н. Воронеж, 2009. 143 с.

²³¹ Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий»: дис. ... д. филол. н. М., 2003. 396 с.

²³² Церенова Ж. Н. Концепт «кочевье» в калмыцкой, русской и американской лингвокультурах: дис. ... к. филол. н. Волгоград, 2005. 200 с.

котором аргументированно развёрнута теория **номадологии** как проекта нового, ризоматического видения мира и образ человека как кочевника, не существующего вне движения, ориентированного на непрерывный «захват» пространства. В аспекте эстетического самообоснования романы «Оглашенные» и «Преподаватель симметрии» соответствуют номадологической концепции, в которой «мир стал хаосом, но книга остаётся образом мира»²³³.

Важной для анализа позднего творчества Битова представляется точка зрения автора работ по философии и мифологии путешествия И. Сиды, определившего «антропологический статус» Битова как «**геопозта**», «живого воплощения теории путешествий»²³⁴. По мнению Сиды, «персональный модус путешествия» Битова заключается в том, что это, как правило, «тот или иной вариант бегства»²³⁵. Антрополог представил Битова как адепта российской художественной геопозтики, ссылаясь в первую очередь на его яркую номадную биографию и в обобщённом виде – на сюжетно-нарративное содержание его текстов.

В сюжетных линиях зрелых романов Битова представлены разные **типы сюжетов о передвижении человека в мире**, выделяемые исследователями. Так, по определению Т. Рыбальченко, *бродяжничество* – это форма движения, «лишённого цели и связанного с [...] дауншифтингом», – «интенция отказа от культуры с целью обретения чистого [...] познания бытия»²³⁶; *отшельничество* – форма миграции человека, предполагающая «удаление от людей и остановку в несоциальном пространстве»²³⁷; *странничество* подразумевает «перемещения по земной юдоли в ожидании и служении небесному миру»²³⁸; *скитальчество* – уединение и поиск «возможной идеальной реальности» в земной жизни²³⁹; *блуждание* – «потерю ориентиров»²⁴⁰; *паломничество* – стремление к «сакральному месту» и «сакральному знанию»²⁴¹; *путешествие* – «познание просто *другой* реальности» и дальнейшее возвращение²⁴².

В настоящей работе дифференциация разных типов битовских сюжетов движения человека в природном, социальном и трансцендентном бытии связана с использованием соответствующих определений в анализе конкретных повествовательных фрагментов. Так, для повести «Птицы...» в большей степени актуальны понятия «странствие», «странничество»; для

²³³ Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 11.

²³⁴ Сид И. Геопозт, или По дороге на Лхасу // Битов, или Новые сведения о человеке: [сборник]. Сост. А. Бердичевская. М.: Эксмо, 2020. С. 191.

²³⁵ Там же. С. 192.

²³⁶ Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе // Вестник ТГУ. Филология. 2013. №6 (26). С. 87.

²³⁷ Там же. С. 88.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Там же. С. 88–89.

²⁴² Там же. С. 89.

повести «Человек в пейзаже» – «блуждание», «бродяжничество»; для повести «Ожидание обезьян» – «мениппея», «карнавал»; для эпилога «Последний из оглашенных» – «отшельничество», «паломничество»; для новелл романа «Преподаватель симметрии» – «кочевничество», «миссионерство», «странствие в мифы культуры». Соответствующий опыт концептуализации сюжетного материала лёг в основу определения заголовочного комплекса диссертации. С одной стороны, выбранные для глав и параграфов названия объединены фокусировкой на общем сюжете путешествия как преодоления человеком принципиально другого пространства и возвращения к себе в новом качестве; с другой стороны, в разных разделах работы на первый план выходят разные аспекты семантики сюжета: миромоделирующий потенциал геопозитической модальности (2.1, 3.5, 3.6), образ героя-странника (3.2, 3.5, 3.9), аллюзивная наполненность (2.3, 3.5, 3.7) и т.д.

И. Забогонская представила обзор особенностей интерпретации феномена *странствия* (в его связи с *путешествием*) разными исследователями в диахроническом аспекте. Так, по утверждению филолога, одним из первых к проблеме анализа культурной универсалии «странствия» обратился Д. С. Лихачёв, отождествивший его с концептом «Путь» как проявлением динамики художественного пространства²⁴³. У М. Бахтина странствие коррелировало прежде всего с понятием «хронотопа»²⁴⁴, у Ю. Лотмана (структурализм) – с религиозно-нравственными изменениями в душе человека²⁴⁵, у В. Н. Топорова (мифопоэтический подход) – с сакральным потенциалом горизонтальных и вертикальных перемещений персонажей в пространстве и во времени²⁴⁶.

О. М. Фрейденберг («археологический» метод) видела в «странствии» и сложную метафору, и жанрообразующий элемент, и сюжетный мотив «с отсылкой к обряду, мифу, материальной культуре, фольклору»²⁴⁷. В. Е. Хализев выделил «антропологический» и «онтологический» аспекты этого культурного явления, заключающиеся в отражении «надэпохальных ситуаций» «из сферы [...] стремлений человека к цели»²⁴⁸.

Культуролог И. Морозов определил странствие как возвращение человечества «к своему естеству» и выделил элементы структуры этого концепта: «перекрёсток», «остров», «выбор», оппозиции «дом/храм», «простор/межа», «тьма/просвет»²⁴⁹. С. Хоружий дефинировал странствие как «холистическое восхождение к цели, не присутствующей “в горизонте здешнего

²⁴³ Забогонская И. Л. Интерпретация понятия «странствие» в научном дискурсе // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2010. №7. С. 87.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же. С. 88.

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Там же.

бытия», к соединению с «онтологическим Иным»²⁵⁰. С точки зрения философа И. П. Смирнова, странствие и, в частности, странничество предполагает «спиритуализацию тленной плоти»²⁵¹.

Забогонская отметила вклад в разработку понятия странствия зарубежных учёных. Так, К. Мюррей сформулировал «парадигму» типов путешествий, включающую в себя инициацию, паломничество и авантюру²⁵². М. Элиаде, Дж. Кемпбелл, К. Юнг и М. Стайн интерпретировали странствие прежде всего в контексте события инициации²⁵³. Д. Дайас изучил феномен паломничества – не только как тип физического путешествия ко святым местам, но и как метафору «духовного становления в течение жизни», в процессе которого можно даже оставаться неподвижным²⁵⁴.

Общей тенденцией проанализированных Забогонской исследований является использование понятий «странствие» и «путешествие» как взаимозаменяемых, как контекстных синонимов²⁵⁵. Принимая во внимание семантическую разницу между ними, в настоящем исследовании (в т.ч. и в заголовочном комплексе работы) мы пользуемся определением «странствие» при рассмотрении тех аспектов проблематики романов Битова, которые связаны с ментальной трангрессией персонажей; термином «путешествие» – при интерпретации сюжетных линий, отражающих динамику освоения героями эмпирической реальности; понятием «кочевничество» – для описания сопровождающего битовский сюжет события раскрепощения сознания, избавления от абсолютов мышления, «корней», канонов, стереотипов. Выбор термина «странствие» в формулировке темы диссертации обуславливается сосредоточенностью на анализе, в первую очередь, не фабулы пересечения пространственных границ, а сюжета «собирания» феноменов бытия сознанием путешествующего героя, его слияния с меняющимся миром – в движении.

Забогонская приходит к выводу о том, что «каждая эпоха вносила свои смысловые “пласты”» в представление о странствии, но «главным компонентом» его значения оставалось событие «личностного изменения», «внутреннего движения человека “в себя”»²⁵⁶. Настоящее исследование выявляет особенности реализации смыслового ядра понятия «странствие» в контексте самобытного мирообраза Андрея Битова – художника, являющегося в то же время носителем культурных эпистем своего народа и своей эпохи.

Контекстный обзор теоретических концепций показывает, что в семантическом поле рассматриваемых романов органично соотносятся неоднородные по содержанию культурологические, эстетические, философские понятия, системы и принципы

²⁵⁰ Забогонская И. Л. Указ. соч. С. 89.

²⁵¹ Там же.

²⁵² Там же.

²⁵³ Там же. С. 89–90.

²⁵⁴ Там же. С. 90–91.

²⁵⁵ Там же. С. 87.

²⁵⁶ Там же. С. 91.

текстомоделирования (обнаруживаются точки соприкосновения взаимоисключающих, на первый взгляд, стратегий: номадической ризомы как варианта нелинейного, «ветвящегося» сюжета и мировоззрения; бахтинского карнавала, предполагающего существование верха и низа – и их переворачивание; моделей странничества, богоискательства, ориентированных на поиск «отца», центра, логоса, и др.). Битовская проза представляет собой синергетически открытое художественное пространство, в котором сюжет путешествия раскрывается как вариант кросс-культурной и междисциплинарной интеграции.

2 Натурфилософская семантика сюжета странствия в тетралогии «Оглашенные» (1971–2018)

«Четвёртое измерение» литературной «империи» А. Г. Битова, роман «Оглашенные» (1971–2018²⁵⁷), который сам писатель, по свидетельству И. Сурат, считал «лучшим своим делом»²⁵⁸, включает в себя четыре повести разной жанровой природы, связанные нарративом единого героя – «писателя-и-путешественника»²⁵⁹: вариацию перипатетического диалога «Птицы, или Оглашение человека» (1971, 1975), травестию ментального странствия «Человек в пейзаже» (1983), стилизацию античной мениппеи «Ожидание обезьян» (1993) и поминальное голошение-эпилог «Последний из оглашенных» (2011)²⁶⁰.

2.1 Путешествие как способ преодоления духовного и мировоззренческого кризиса в повести «Птицы, или Оглашение человека» (1971, 1975):

этология, экология, эсхатология

Повесть «Птицы, или Оглашение человека» (1971, 1975) относится к зрелому (натурфилософскому) этапу творчества Андрея Битова. Впервые она была опубликована в 1976 г. в сборнике «Дни человека» под заглавием «Птицы, или Новые сведения о человеке». В 1995 г., уже под названием «Птицы, или Оглашение человека», повесть вошла в состав романа-трилогии «Оглашенные» – как его первая часть. Текст романа был дополнен четвёртой частью в 2011 г. и опубликован как «тетраптих» в 2018 г. Как и во всём романе, в «Птицах...» повествование ведётся от первого лица. В основу истории легли реальные впечатления Битова об очередной поездке на биостанцию Зоологического института АН СССР в посёлке Рыбачий (б. Росситтен) на Куршской косе (российская Прибалтика) к другу – директору станции, орнитологу, д. б. н. (1976) В. Р. Дольнику (1938–2013), ставшему прототипом персонажа повести доктора Д.

Повесть в критике и литературоведении

Трактовки повести от 1980-х до 2020-х гг. отличались у разных критиков и литературоведов обращением к различным аспектам произведения. Л. Аннинский в конце 1980-х вписал повесть в ряд битовских путешествий, увидев в ней след экзистенциального кризиса автора, связанного с отказом от «наива» молодости. Критик назвал повесть «ностальгией» по пойманной Битовым ранее в «Уроках Армении» ясности бытия, на месте

²⁵⁷ История становления романного целого приведена в Приложении А.

²⁵⁸ Сурат И. Прощание. Битва и пушки. Жизнь как текст // Битов, или Новые сведения ... С. 53.

²⁵⁹ Сид И. Геопозт, или По дороге на Лхасу // Битов, или Новые сведения ... С. 191.

²⁶⁰ Издание романа 1995 г. включает в себя также серию игровых комментирующих авторских и литературно-критических приложений: Битов А. Г. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Изд. И. Лимбаха, 1995. 558 с.

которой к 1970-м образовалась «экологическая, гносеологическая, философская воронка»²⁶¹ – отзвук социокультурной ситуации нарастающего разочарования и скепсиса. Однако акцент Аннинского на преемственности творческих задач Битова определил краткость его анализа этой конкретной повести. Э. Ф. Тугушева в диссертации 2011 г. проанализировала произведение в аспекте динамики авторской модальности, однако рассмотрела в качестве ведущей линии не историю путешествия, а метасюжет творчества²⁶².

В 1990-е гг. Э. Чансес в одной из первых посвящённых Битову монографий («Andrei Bitov: The Ecology of Inspiration», 1993, русский перевод 2006) рассмотрела повесть как органический элемент сборника «Дни человека» 1976 г., в который, помимо повести «Птицы...», вошли роман «Роль» («Улетающий Монахов») и несколько глав романа «Пушкинский дом». Исследователь сосредоточилась на заявленном в повести вопросе о возможности понимания *Другого* и на проблеме пограничного положения человека в бытии²⁶³. Книга Чансес дала представление о битовской прозе как об «экологической», однако вскоре после её создания Битов переместил повесть «Птицы...» в роман «Оглашенные». Новый контекст определил перенос акцента с антропологической парадигмы (письмо как способ моделирования и осмысления жизненного пути человека) – на универсальную (поиск места человека в онтологии, рефлексия его способности слышать голос бытия).

В 2000-е гг. интерес к «Птицам...» не ослабел, и произведение получило новые трактовки. М. А. Гурьянова в диссертации 2008 г. о прозе Битова 1960–1970-х рассмотрела повесть точно, а также в рамках сборника «Дни человека» как «романа-черновика». Исследователь указала на эссеизм произведения, его парадоксализм и энциклопедизм, на перемежение сюжета сократических диалогов рефлексией «запутавшегося в “вечных вопросах”, не-пишущего писателя»²⁶⁴. Однако определение жанра произведения как «эссе» обусловило недостаток внимания к фабульному компоненту в структуре повести. М. Д. Андрианова, в диссертации 2011 г. проанализировавшая роман «Оглашенные» как «роман-исповедь, роман-мистерию», в повести «Птицы» выделила сюжет познания героем повести универсальных законов мироздания, образы героев как «новых перипатетиков», ставящих естественнонаучные вопросы в их связи с философией, этикой, и проблему самоидентификации: человек – «тупиковая ветвь эволюции» или созерцатель Творения?²⁶⁵ Однако фокусирование внимания сразу на четырёх главных романах Битова не позволило Андриановой остановиться подробно на сюжете странствия в первой части романа.

²⁶¹ Аннинский Л. Указ. соч. С. 26–27.

²⁶² Тугушева Э. Ф. Метапоэтика А. Г. Битова: дис. ... к. филол. н. Саратов, 2011. С. 139.

²⁶³ Чансес Э. Указ. соч.

²⁶⁴ Гурьянова М. А. Указ. соч. С. 134–137.

²⁶⁵ Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе А. Битова: дис. ... к. филол. н. СПб., 2011. С. 137–171.

Таким образом, эволюция трактовки повести «Птицы...» от 1980-х к 2020-м гг. заключалась в переходе исследовательского фокуса от генерализирующих факторов (социокультурный контекст творчества писателя, поиск доминант его поэтики в целом, анализ повести как части книг, в которые она была включена) ко всё более тонким художественным подробностям, которые, однако, не были интерпретированы как элементы целостной истории о странствии – реальном, ментальном, философском.

2.1.1 Сюжет познания как воплощение авторской рефлексии о природе человека

Фабульная основа повести – седьмой приезд героя-рассказчика на Куршскую косу: «Впервые я бежал сюда от 1968 года, как за границу». Многократность приездов позволяет сделать вывод об особом значении топоса косы для героя и даёт основание рассматривать эти поездки как вариант странничества в поисках духовного убежища. С одной стороны, путешественник ищет спасения от социально-политического кризиса: по мнению С. С. Ильина, в 1970-е годы в русской культуре началось «“странствие духа”», события «1968 г. [...] во многом определили эскапизм в действительности и [...] как тему художественного творчества»²⁶⁶. С другой стороны, цель нового приезда – поиск путей преодоления экзистенциального кризиса и выхода из мировоззренческого тупика. Кризис героя вызван и универсальными мировоззренческими причинами, связанными с осознанием антиномий существования на границе жизни и смерти, духа и материи.

Герой занимает в повести **три частные позиции**, каждая из которых связана с определёнными аспектами авторской концепции: 1) реальная, созерцательная (миметическая): фабульные события приезда, перемещения, встреч и диалогов; 2) рефлектирующая: диалоги с Д. и индивидуальные натурфилософские размышления; 3) творчески-созидательная – создание художником текста о путешествии, в котором творческое сознание преодолевает эмпиризм жизни, ищет смысл частных ситуаций и собирает из них единую целостную картину мира.

Все три позиции «снимаются» на метауровне повести, выражающем позицию автора-демиурга. Рассматривая в движении сюжета странствия актантность интрадигетического персонажа как действующего лица, мы будем пользоваться термином «писатель-путешественник», а анализируя метауровень художественного высказывания – понятиями «повествователь», «нарратор», «рассказчик».

В первой позиции рассказчик рефлексировал *фабулу* путешествия, раскрывает динамику *эмпирического пространства* как материал для будущего литературного осмысления: история его передвижений, включающая в себя приезд из Москвы на Косу, перемещения по биостанции

²⁶⁶ Ильин С. С. Странничество в позднесоветской художественной культуре: поэтика и репрезентация: дис. ... к. культуролог. М., 2013. С. 63.

(в т.ч. общение с орнитологами и птицами) и прогулки по дюнам. Событие путешествия как череды впечатлений и встреч предполагает накопление «документальных кадров», фактов, входящих в субъективный мир героя.

Вторая позиция включает философские диалоги, которые рассказчик ведёт с доктором Д. во время нахождения на биостанции, и его внутренние «разговоры» с самим собой. «Птицы...» – единственная повесть романа, которая выпадает из «мениппейного» ряда: в ней изображается беседа героя-рассказчика, профана (но не маргинала), с учёным и задаётся оригинальный философский пафос, профанируемый в последующих частях. Беседы художника с учёным можно интерпретировать и как факт реальной коммуникации – столкновение мировоззрений разных познающих субъектов, – и как метафорическое воплощение «бифуркации» сознания героя (экспликацию его личного ментального разлада), и как метафору многогранности человеческого мышления. В любом случае, это один из способов воплощения идеи *широкого внутреннего диалога*, реализуемой в художественном мире повести. Встречи героя-рассказчика с доктором Д. и Другими эксплицируют «разветвление» его сознания, пытающегося преодолеть нецелостность сознания.

Третья позиция, связанная с сюжетом написания текста о путешествии героем-писателем, реализует коллизию созидания образа мира в слове, художественного «жизнетворчества». Метасюжет как рефлексия создаваемого произведения связан с воссозданием событий прошлого как метафорического «путешествия во времени» и воплощает миромоделирующую функцию творчества: «[...] так как возврат в прошлое невозможен [...] а письмо [...] обязывает совершить это порой сентиментальное, порой драматическое путешествие, то приходится создавать минувшее [...] вновь проживать разрозненные [...] эпизоды [...]»²⁶⁷. В процессе ментальной обработки и вербализации эмпирического опыта «сентиментальный путешественник» выходит к философским обобщениям, начинает прозревать за бытом – бытие.

С одной стороны, в фабульном пространстве метасюжет организован коллизиями поиска вдохновения. На Косе автобиографический герой Битова преодолевает свой «творческий ступор»: в событии письма он пытается превозмочь несказанную, неотразимую энергетику места, но одиночные медитации на Косе открывают ему бессилие слов перед живой природой, о котором должен помнить любой художник. С другой стороны, «событие рассказывания» организует рамочную историю создания повести: близкий автору «всеведущий» повествователь пишет текст о путешествии на Куршскую косу, уже находясь в Крыму [55] и Москве. Присутствие нарративных экспликаций сюжета странствия (паратекста, метатекстуальных и

²⁶⁷ Гуреев М. Андрей Битов: Мираж сюжета. М.: Молодая гвардия, 2023. С. 125.

эссеистических вступлений и отступлений повествователя) позволяет использовать в анализе понятие «путешествие-письмо».

Наличие различных форм присутствия не отменяет внутренней цельности героя, а свидетельствует о напряжённости творческих «мытарств» героя-писателя, постоянно ищущего наиболее адекватных форм самовыражения в слове, воплощающих его смирение перед Бытием. Оформление разных позиций в структуре сюжета позволяет особым образом организовать повествование: ритмическими паузами, волнообразными сменами интонации создаётся неоднородность ландшафта текста, что позволяет наслаивать разнообразные нарративные модальности, проверяя научные, натурфилософские, художественные, религиозные идеи. Тематические и нарративные пласты тесно переплетаются. Так, сцены созерцания героем куршского пейзажа (фабульный уровень) перетекают в геопозитическое осмысление пространства Косы как однородной среды, близкой сфере чистого духа, и порождают восприятие героем Куршского пейзажа как обостряющего в человеке ощущение смертности (по модели натурфилософского отступления). Соответствие этапов развития сюжета нескольким параллельно разрабатываемым нарративным пластам уподобляет пространство текста естественному, органическому рельефу нелинейной мысли нарратора.

Процесс самоопределения рассказчика разворачивается в идеологическом пространстве трёх дискурсов: *этологическом*, *экологическом* и *эсхатологическом*. *Этология*, в определении австрийского зоолога К. Лоренца, – наука, которая смотрит на людей как на выходцев из природного мира и исходя из этого объясняет их поведение²⁶⁸. По мнению этологов, человек – носитель животных инстинктов, трансформированных эволюцией, но не отменённых окончательно. Под *экологической этикой* в современной философии понимается такая мораль, при которой проблемой человечества признаётся не только его собственное «благополучие», но и «ответственность за благо будущих людей [...] и других форм жизни»²⁶⁹. *Эсхатология* – религиозное учение «о конечных судьбах [...] сущего в “вечности”»²⁷⁰. Если этология вписывает человека в преемственность живого органического мира, то экология – в пейзаж, а эсхатология – в парадигму симметрического бытия, имеющего начало и конец.

В метасюжете повести рассказчик называет беседы с доктором Д. «разговорами двух перипатетиков» [86], отсылая к античному образу беседующих во время прогулки философов – учителя и ученика. Слово «περιπατητικός» может переводиться с древнегреческого языка или как прилагательное – «совершаемый во время прогулки», – или как существительное –

²⁶⁸ Lorenz K. On aggression / transl. by Marjorie Kerr Wilson. London; New York: Routledge, 2002. P. 7.

²⁶⁹ Новая философская энциклопедия: в 4 т. / науч.-ред. совет.: В. С. Стёпин (пред.) [и др.]. М.: Мысль, 2010. Т.4. С. 422.

²⁷⁰ Там же. С. 467.

«перипатетик (ученик или последователь Аристотеля)»²⁷¹. Такое авторское определение подчёркивает соотнесённость пространственной и аксиологической модальностей в нарративе повести. С другой стороны, семантика прогулок беседующих героев по Куршским пескам восходит и к античному образу гимнасия, где преподавал Аристотель, и к знаменитым «философическим» променадам немецкого мыслителя эпохи Просвещения И. Канта (1724–1804), жившего в находящемся в непосредственной близости от Косы Кёнигсберге (Калининграде).

Беседы с Доктором соответствуют жанру «сократических диалогов» с центральным образом «беседующего человека», для которого характерно сочетание «народной маски [...] с чертами мудреца высокого типа [...] амбивалентный образ мудрого незнания»²⁷². «Сократическая» структура диалогов героя-рассказчика с учёным, в которых первый берёт на себя роль провокатора («не понимающего» и «выспрашивающего»), обуславливает центральное место в повести **сюжета развивающейся, становящейся мысли**.

Исследователи повести рассматривали напускной дилетантизм героя как способ преодолеть стереотипы мышления учёного Д., обезоружить самоуверенное научное сознание, носителем которого он является²⁷³. На наш взгляд, цель героя-писателя – не корректировка картины мира друга-биолога, но выработка такого суждения, которое примирило бы их разные взгляды на мир, в равной степени имеющие право на существование. Способность к живому диалогу позиционирует человека как единственного представителя природного мира, пусть и обладающего противоречивой природой, подчиняющегося одновременно инстинкту, разуму и интуиции, ориентирующегося на разные идеологии (натурфилософские, социальные, политические и историко-культурные), но способного принять бытийственного Другого.

В общении с доктором и другими сотрудниками орнитологического стационара герой не высказывает собственного мнения, но вопрошает и слушает, поощряет собеседников к выражению и развитию своих мыслей.

В повести выделяются три диалога рассказчика с доктором. Первый из них начинается на биостанции (в лекционной аудитории и в лаборатории) и продолжается на куршских дюнах, он сосредоточен на зоологии, этологии и экологии как сфере научных интересов Д. и даёт представление о человеке как о «биологическом существе». Второй и третий разговоры происходят на балтийском побережье и концентрируются на загадке возникновения Вселенной, вопросе о месте человека в пейзаже бытия. К разговорам героя с доктором Д. примыкают

²⁷¹ Древнегреческо-русский словарь Дворецкого. URL: <https://classes.ru/all-greek/dictionary-greek-russian-old-term-49988.htm> (дата обращения: 15.05.2023).

²⁷² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 467.

²⁷³ Яценко С. А. Изображение научного и художественного типов сознания в «Оглашенных» Андрея Битова (к вопросу о соотношении художественной формы и проблематики) // Актуальные проблемы литературоведения и журналистики: материалы региональной конференции молодых учёных (24 марта 2000 года). Томск, 2001. С. 127–128.

ситуации его общения с персонажами-женщинами: беседа с сотрудницей Н. на биостанции; разговор с дочерью дома; завершающее повесть включение «чужого текста», написанного знакомой нарратора – школьницей Юлией.

В процессе диалогического общения герои обсуждают онтологические проблемы:

1. Доверие животного человеку как фактор доместикации. Зависимость уровня поведения животных от степени их вооружённости и наличие антропологического следа в зоологии.
2. Переживание человеком чувства времени и специфика научного мышления.
3. Переживание человеком пространства и антропный след в постижении основ мироздания.
4. Оптимистическое понимание экологии как науки будущего.

Все аспекты объединяет проблема – человек в эпоху гиперинформации.

Количество эссеистских отступлений и суммарная цифра диалогов героя с доктором и с женщинами – шесть – отсылают к античной пифагорейской философии («греческая эстетика есть эстетика шести правильных геометрических тел»²⁷⁴), образцовой для мировой культуры. За каждым из диалогов с доктором Д. следует авторефлексия героя-рассказчика – от осмысления социокультурных и этологических проблем – к натурфилософским обобщениям, что становится свидетельством укрепления его эпистемологической ориентации, упрочения мировоззренческих установок.

Персонажи рассуждают о сущности человека – «непослушное» ли он «дитя биосферы»²⁷⁵ или подобие своего Создателя, обладающее уникальной способностью «оценить совершенство» Творения «в полной мере» [76]. «Перипатетики» ищут такой ответ, который не противоречил бы контрастным направлениям современной философии. С одной стороны, это антропный принцип (термин введён Б. Картером в 1973 г.), утверждающий, что мироздание изначально было ориентировано на появление человека-созерцателя – не в метафизическом, а в синергетическом контексте, «в рамках принципов саморазвития, самоорганизации, эволюции мира»²⁷⁶. С другой стороны, это постантропоцентризм, перемещающий человека из центра мира – на его периферию²⁷⁷.

В диалогах философская позиция битовского героя – это позиция «ученика у бытия», не имеющего готовых ответов на онтологические вопросы, о чем дополнительно свидетельствует и семантика заглавий романа и повести. Согласно «Православной энциклопедии» *оглашение* (катехизация) – «период подготовки, предшествующий принятию новых членов в Церковь, то

²⁷⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Ранняя классика. С. 562.

²⁷⁵ Дольник В. Непослушное дитя биосферы. Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей. СПб.: Петроглиф, 2009. 352 с.

²⁷⁶ Черникова И. В. Философия и история науки [учеб. пособие]. Томск: Изд-во НТЛ, 2011. С. 159.

²⁷⁷ Ростова Н. Н. Проблема человека в современной философии: монография. М.: Проспект, 2023. С. 84.

есть таинству Крещения»²⁷⁸. Раннехристианские памятники свидетельствуют о том, что желающий креститься в христианство неопит должен был пройти под руководством наставника подготовку, предполагавшую восприятие «учения о двух путях [...] о пути жизни (спасения) и о пути, ведущем к духовной смерти»²⁷⁹. Во время богослужений оглашенные покидали собрание по завершении «литургии оглашенных», перед началом «литургии верных»²⁸⁰. В этом контексте герой Битова может быть осмыслен не просто как путешественник, а как паломник, стремящийся к метафизическому ориентиру, ищущий путь к спасению души, вступивший на путь духовного совершенствования. Самоидентификация героя как «оглашенного» является гранью выбранной им роли «ученика», «профана», болезненно переживающего собственное духовное несовершенство и стремящегося к абсолюту истины.

Универсальный образ открывающегося перед человеком духовного пути заявлен в предваряющем повесть «Птицы...» эпиграфе из Евангелия от Луки: «Два человека вошли в храм...» [14]. Библейский нарратив выявляет разницу **позиций** людей, приходящих в храм помолиться. Мытарь смиренно просит Бога о милости к нему, грешному, тогда как фарисей превозносит себя перед другими людьми, не имеющими возможности столь же ортодоксально исполнять религиозные ритуалы. Мораль притчи: «...всякий, возносящий себя, смирён будет, а смиряющий себя вознесён будет» (Лк. 18:14). Эпиграф отсылает к евангельской мысли о том, что «последние станут первыми, а первые последними» (Мк. 10:31): христианину следует «умалиться» и заботиться о спасении своей души. Битов, который сам крестился в 1982 году в Грузии, интерпретирует библейские стихи как идею, превращающую путешествие из физического перемещения в пространстве – в духовное развитие. Эпиграф как сильная позиция текста позволяет понять авторскую позицию всего романа – идею необходимости смирения перед волей Божией.

Примеряемая рассказчиком роль «профана», воплощающая в демонстративной «странности», близкой к юродству, семантически восходит не только к античной философской традиции (Сократ, Диоген), но и к обычаям древнерусской книжности (летописцы-монахи использовали риторические фигуры самоумаления, называли себя «недостойными рабами» и т.п.). Близкую этим идеям мораль утверждали и библейские источники – Ветхий и Новый Заветы: «...знания лишь умножают скорбь» (Еккл. 1:18); «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5:3). По мнению М. Гуреева, в творчестве Битова «“блаженство духовной нищеты” – синоним смирения [...] полной отстранённости от самого себя»²⁸¹. Приём дифференциации пансофического авторского сознания «из будущего» и интуиции ведомого,

²⁷⁸ Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М.: Православная энциклопедия. 2018. Т. LII. С. 380.

²⁷⁹ Православная энциклопедия ... Т. LII. С. 380.

²⁸⁰ Православная энциклопедия ... Т. XLI. С. 242.

²⁸¹ Гуреев М. Указ. соч. С. 124.

наивного героя-рассказчика «из прошлого» интегрирует мотив творчества в область метафизического, сопрягает жизнь и текст, представляет сюжеты странствия и рассказывания (писания) о нем как варианты понимания жизни: «Неведение же суть удел [...] блаженных [...] печаль (скорбь) и есть первопричина писательского [...] одиночества, без которых [...] невозможно вхождение в текст»²⁸².

Исповедальная семантика в сюжете метафизического странствия сопрягает уровни героя-«профана» и автора-демиурга. Хронотоп текста как логоса – «*храма*» мысли, молитвы оглашённого – подчёркивает не только морально-этическое и религиозное содержание повести, но и гносеологическую проблематику. В сюжете путешествия-письма экстенсивная стадия движения – начало пути, «*вхождение в храм*» как открытие новых форм внешней реальности – должна стать этапом к обновлению сознания героя-рассказчика, приобретению способности к интерпретации бытия – чувственной и вербальной. Таким образом, путешествие-в-мысли как способ существования открывает перспективу расширения частного сознания, преодоления ограниченности индивидуального мировосприятия.

Диалоги персонажей и индивидуальные натурфилософские размышления рассказчика рассматриваются нами как одна из существующих в повести динамических, перетекающих друг в друга нарративных форм, стоящих в одном ряду с анахроническими отсылками к прошлому, геопоэтическими описаниями, метатекстуальными аллюзиями и т.д. Сюжет имплицативного раздвоения личности, имеющий большую традицию в мировой культуре, у Битова служит решению прежде всего металитературных и философских проблем: внутренний спор героя символизирует диалогический способ мышления писателя.

Напряжённые гносеологические поиски рассказчика **начинаются** в расположенной на территории биостанции лекционной аудитории. «Учитель» (доктор Д.) рассказывает приехавшим на Косу студентам об изначально непритязательной биологической нише птицы. Своей понятной и простой природной чистотой *modus vivendi* птицы коррелирует со спецификой экологии как сферы научных интересов самого лектора – «ареала обитания» его мысли. Герой-повествователь акцентирует в рассуждениях учёного глобальную мысль о том, насколько широко разрастается изначально необходимый минимум хабитуса любого живого существа в процессе его жизни – так, что рамки отведённой ему природной ниши начинают давить.

Рассказчик обращает внимание на то, что его друг-учёный, посвятивший жизнь орнитологии, сам стал внешне – походкой и взглядом – похож на предмет своего изучения – птицу. Его замечание соотносится с рассуждениями современного философа А. В. Маркова – о том, что предмет исследования «поглощает» учёного и начинает сам определять знание о

²⁸² Гуреев М. Указ. соч. С. 135.

себе²⁸³ – и социологов науки Б. Латура и С. Вулгара, описавших быт естественнонаучных лабораторий и отметивших способность к деконструкции реальности как отличительную черту носителей научной картины мира²⁸⁴.

В своём докладе учёный деконструирует самообман имперского мышления людей, притесняющих природу «достижениями прогресса». Вслед за ним герой начинает видеть в диалоге с животным как с «Другим» возможности для расширения экзистенциального контекста жизни человека, преодоления мировоззренческих заблуждений. Такая позиция близка концепции современного французского философа, автора теории индивидуации и учения об эволюции техники Ж. Симондона, писавшего о том, «как европейская рациональность справлялась с существованием зверя, который может оказаться не менее разумен, чем человек»²⁸⁵. Восприятие героем лекции доктора Д. – инициальная точка их диалога как идейного взаимообогащения.

Если орнитологическая биостанция предстаёт единственным антропогенным локусом на Косе, одиноким цивилизационным элементом в зоне первозданного куршского пейзажа, то большая часть эпизодов философских поисков героя выносится за пределы этого научного стационара, в открытое природное пространство, «океан непознанного». Когда рассказчик и доктор Д. выходят из академической аудитории в свободный куршский пейзаж – на побережье и в лес, – их размышления получают новый поворот (буквально, как писал Ю. Лотман, «внутренняя синтагматика элементов» определяется «языком пространственного моделирования»²⁸⁶). Такая организация сюжета указывает на то, что познание автобиографическим героем философских вопросов не предполагает единственно верных ответов, так как воплощает вечное движение, углубление и разветвление мысли. Об этом свидетельствует изображение движения героя внутри пространства Косы, насыщенное многообразным культурным контекстом. Герой приходит к выводу, что смелость экологов заключается в модернизации ментального ландшафта человечества через переориентацию научного поиска на элементарные бытийные закономерности, которые преодолены только мнимо, а на самом деле лежат в основе всех жизненных процессов [32].

Во время прогулок по Косе экологическая мысль собеседников перетекает в этологическую: доктор убеждён, что одно из проявлений отдаления современного обывателя от природы – отрицание им эволюционной теории и факта происхождения человека от обезьяны. Человек игнорирует «симптомы» такого родства, проявляющиеся в его собственном поведении. Подчёркивая своё превосходство над приматами, он не подозревает, что это выявляет его

²⁸³ Марков А. В. Теории современного искусства. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 128.

²⁸⁴ Latour B. Woolgar S. Laboratory Life. The Contruction of Scientific Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1979. P. 177.

²⁸⁵ Марков А. В. Указ. соч. С. 130–131.

²⁸⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста ... С. 266.

неготовность спорить с научно доказанными фактами (ср.: «Человеку обидно, что он всеми своими корнями уходит в мир животных, и везде, где это удаётся “забыть”, он забывает с удовольствием»²⁸⁷).

Доктор Д. противопоставляет компромиссному мировоззрению человека чёткость поведенческих норм животных, пропорциональную жёсткости защиты ими границ личных охотничьих территорий: сильно вооружённые виды животных рыцарски благородны в проявлениях агрессии – не добивают признавшего своё поражение противника, а слабо вооружённые – примитивно-безжалостны. В ответ на замечание героя-повествователя о «гуманности» этой «волчьей морали» [36] доктор осаждает его и отстаивает самостояние животного мира, широту органической природы, выходящей за границы любых навязанных человеком оценок. По мысли Д., психология человека «уникальна»: животные, в отличие от людей, не способны массово уничтожать друг друга. Внутривидовая агрессия зверей не может быть рационально мотивирована, идейно обоснована: она инстинктивна и потому чиста. Однако герой-повествователь «не поспевает» за прогрессивностью идей учёного, не может столь радикально отойти от привычной ему парадигмы мышления.

Во втором диалоге на балтийском побережье собеседники обращаются уже к «вечным» проблемам мироздания – что есть человек, Вселенная. По мнению Д., человек – «биологическое существо» [41], но влияние цивилизации искажает его врождённую нравственность. Доктор симпатизирует законам животного мира и порицает двойные стандарты человеческой морали.

В отличие от героя, восторженно «взвешивающего» естественнонаучные факты на «весах» антропоцентричности, доктор Д. уверен в самоценности органического мира. Вопрос героя-«ученика» о сущности человека учёный комментирует феноменологически («Человек равен самому себе»), а вопрос о Боге – атеистически («Думаю, что его не было» [60]). Существование или несуществование Творца для него – не этическая или философская, а научная проблема, поэтому, рассуждая об этом, он обращает мысленный взор в прошлое – к загадке возникновения жизни.

Приверженность теории абиогенеза (обоснованного процесса перехода неживой материи в живую) характеризует доктора Д. как носителя научной картины мира, тогда как его собеседник, герой-повествователь, склонен к мифологизации реальности. В попытке экзистенциальной адаптации нарратор-путешественник «мечется» между полюсами религиозных и житейских взглядов на жизнь, равно удалёнными от научного мировоззрения. Его размышления одновременно о существовании Бога и о тайне производства конфет «подушечка» [60] выдают в нём «сентиментального путешественника», который в отношениях

²⁸⁷ Дольник В. Указ. соч. С. 132.

с бытием ориентируется на сохранение гармонии собственного частного мира – со всеми его бытовыми подробностями и психологическими нюансами.

Трансгредиентный, планетарный взгляд (с позиции «птицы») убеждает героя в функционировании на Земле гуманного антропного принципа, гарантирующего человеку удовлетворение его базовых потребностей: «[...] кислород разведён ровно в той мере, которую мы можем дышать [...] с грехом пополам хватает пресной воды» [61]. Его размышления соответствуют фокусу современных естественнонаучных исследований. Так, физик Л. И. Розенталь писал о том, что при увеличении массы электрона не смогли бы возникнуть звёзды типа Солнца²⁸⁸, «нестабильность дейтона разрушила бы всю цепь нуклеосинтеза»²⁸⁹ и т.д. Квантовая физика также заявляет о том, что «небольшое изменение фундаментальных постоянных [...] сводится к исчезновению одного или нескольких основных элементов Вселенной»²⁹⁰. Мельчайшее отклонение космоса от его настоящего состояния поставило бы под вопрос существование жизни на Земле. Это убеждает в провиденциальности присутствия человека в мире, в несомненности наличия в нём глобального позитивного смысла, «авторского замысла». Точные науки свидетельствуют о том, что жизнь каждого из людей санкционирована миллионом космических совпадений и глубинно связана с мельчайшими частицами материи и с целостным макрокосмосом универсума.

Волнующая героя повести экзистенциальная проблема смысла универсальна по своей сути: Вселенная даровала человеку обязательство жизни, но не объяснение того, что ему делать с ней. Человек же, в отличие от любого другого организма, по сути своей не склонен удовлетвориться «жизнью ради жизни» и стремится не только физически, но и метафизически обосновать своё бытие. Наказание за дерзкие претензии – трагичность обрётённого знания: внеэмпирический опыт открывает человеку взгляд на собственную экзистенцию как на онтологическую бездну, ничто. Повесть даёт вариант космологического прочтения экзистенциалистской категории «заброшенности-в-мир»²⁹¹. Битов показывает, что покровительство галактических явлений не гарантирует наличия в жизни человека духовного смысла. Претензии на счастье, благополучие, комфорт также осознаются как ложные, и это внушает человеку ощущение ужаса от невозможности спасения.

²⁸⁸ Розенталь Л. И. Вселенная и частицы / Новое в жизни, науке, технике. Космонавтика, астрономия. М.: Знание, 1990. № 11. С. 32.

²⁸⁹ Там же. С. 33.

²⁹⁰ Ланцев И. А. Человек в мироздании. Концептуальный подход на основе квантовой парадигмы // ISPC. 2008. №1. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-v-mirozdanii-kontseptualnyy-podhod-na-osnove-kvantovoy-paradigmy> (дата обращения: 30.06.2023).

²⁹¹ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Пер. М.: Политиздат, 1990. С. 331.

По Битову, в отдельных точках-разломах сквозь квазигармоническую оболочку сущего просвечивает его настоящее нутро, открывающее ищущему опору познающему субъекту трагическую истину: мир ничего не должен человеку, он отстранился от своего подопечного, обеспечив лишь место в пространственно-временном континууме. Такой метафизической точкой-разломом, ведущей в бездну, герою видится взгляд чайки, пойманной юннатом-энтузиастом на Косе. Её «дикий» [62] глаз причастен первозданному хаосу, он предчувствует-предвозвещает смерть всего сущего, обесценивающую попытки осознанного человеческого жизнестроительства. Для чайки утрата свободы означает гибель, что позволяет выделить экологический аспект образа, связанный с пониманием свободной воли как высшей ценности любого живого существа, этологический аспект открывает взгляд на человека как на пленника собственной экзистенции.

В этой ситуации способом освобождения становится позиция эстетического остранения, отказа от претензий к бытию (ср.: остранение как нарративный приём удивления, отчуждения)²⁹². Рассказчик использует *приём остранения*, описывая пленённую чайку как «одна-птицу», апокалиптического тетраморфа [64–65]. Однако эстетической аксиологии более близки не эсхатологические интуиции героя, а позитивное мировоззрение доктора и других сотрудников куршской биостанции, чья способность понимать *птицу как птицу*, не нарушать онтологического круговорота, возвращать бытию взятое у него восхищает героя. Геопозтолог И. Сид назвал умение битовских персонажей-учёных «органично преосуществлять природные циклы» «орнитологией духа»²⁹³. Приобщение к такой экологически ориентированной картине мира, достижение подлинного, созерцательного *остранения* – цель ментального путешествия героя-писателя.

К началу **третьей прогулки** по побережью герой-писатель, приобщившийся к образу мыслей доктора Д., переосмысляет своё амплуа дилетанта: «[...] я уже пользовался [...] преподанными мне понятиями как своими» [69]. В свою очередь, мировоззрение доктора, соблазняемого идеями товарища-гуманитария, становится более компромиссным: «Его императив слабел» [70]. Плодом ассимиляции их изначально полярных картин мира становятся неклассические исторические гипотезы. Увлечательностью и антропологическим модусом они приближаются к научно-популярному дискурсу, но опора на этологические познания доктора Д. закрепляет их рационализм.

Так, искушаемый зоолог выдвигает смелые теории о современной филателии как потомке первобытного собирательства [69], о завоеваниях Македонского как проявлении внутривидовой агрессии и о биологической избыточности этих завоеваний как причине распада его империи

²⁹² Шкловский В. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 15–16.

²⁹³ Сид И. Геопозт ... С. 194.

[70–71]. В свою очередь, герой-путешественник обретает в совместном научно-художественном мифотворчестве способ объяснения мировой истории и жизни в целом, и внутреннее «море» его философских исканий ненадолго «успокаивается и замирает» [72].

Однако внезапное обнаружение на пути «тёмно-вишнёвого [...] ящика из-под шведского пива с тремя [...] коронами» [73] задаёт новый виток его переживаний – о целесообразности присутствия в природе наносящего ей вред человека. Во время финальной прогулки «перипатетиков» антропологический вопрос преломляется уже не под космологическим или метафизическим, а под ультимативно-апокалипсическим углом. Поворот собеседников в этот момент обратно к станции указывает на то, что их дальнейший маршрут – как физический, так и ментальный – является буквальным и метафорическим «повторением пройденного», интеллектуальной и этической «контрольной работой» для героя-путешественника.

Доктор Д. сопротивляется попыткам рассказчика подвести его к обоснованию экологического смысла антропогенеза либо к констатации того, что смысла в антропогенезе не было, нет и не будет и, следовательно, самым осознанным и благородным поступком человека на Земле стало бы самовольное самоустранение. Герой-повествователь сопоставляет такую ситуацию с поведением аквариумных рыбок-самцов, экспериментально описанным Лоренцом в книге «Так называемое зло. К естественной истории агрессии» (1963). С точки зрения этологии, конфликтующие рыбки – воплощение механистически физиологической природы живого – не доброй и не злой, но лишь нацеленной на отстаивание своего «места под солнцем».

Рассказчик высказывает убеждённость в легкомыслии человека, загрязняющего Землю – свой космический дом. С точки зрения этологии, ориентированный не на сытость, а на пресыщение «*homo sapiens sapiens*» ведёт себя хуже любого своего предка и любого животного. Герой Битова апеллирует к теории английского демографа XVIII–XIX в. Т. Р. Мальтуса, предупреждавшего, что неспособность людей рационализировать процесс воспроизводства своего рода приведёт к нехватке жизненных ресурсов. Доктор возражает собеседнику, критикуя мальтузианство как устаревшую теорию, пытавшуюся «измерять пространство временем» [75].

Кульминационный момент путешествия – провокационный вопрос рассказчика о целесообразности сценария, при котором человек, провозгласивший себя «венцом творения», уничтожающий собственную биологическую нишу и приближающий не библейский, но реальный экологический Апокалипсис, покинул бы планету – например, в результате собственных экспериментов с оружием массового поражения. Д., изменяя научному подходу, оправдывает существование человека как единственного созерцателя Творения, глазами которого на себя смотрит само Бытие: «Вопрос этот лишён смысла. Тогда некому было бы посмотреть на это счастье [...] только человек способен оценить совершенство в полной мере» [76].

Доктор разделяет убеждённость современной философии в уникальности человека, выделяющегося среди других животных способностью «знать о своей смертности, любить [...] удивляться [...] познавать, опредмечивать [...] идеи [...] создавать нечто новое»²⁹⁴. Это позволяет ему видеть в человеке единственного подлинного созерцателя жизни, сотворца самого Космоса, «трансцендентального субъекта»²⁹⁵ реальности. Готовность учёного, трезво оценивающего наносимый людьми природе ущерб, простить человеку его экологические грехи – свидетельство успешного использования героем «сократического» искусства «майевтики»²⁹⁶.

В гуманистическом откровении Д. – беззаветная любовь человека к жизни, выходящая за рамки как холодного разума, так и биологических инстинктов. По Битову, выражающая себя в сложной взаимосвязи физических и метафизических факторов благосклонность к людям самого бытия взаимна. Повесть «Птицы...» даёт положительный ответ на библейский вопрос, взятый Битовым в качестве эпиграфа к параллельно писавшемуся им роману «Улетающий Монахов»: «Хочет ли человек жить и любит ли долгоденствие, чтобы видеть благо?» (Пс. 33:13). В «Птицах» каждое упоминание персонажами имени Мальтуса (чьи рациональные идеи предполагали сокращение рождаемости, лишали «потенциальных» людей перспективы жить), сопровождается «скрежетом зубов» – знаком, в Библии символизировавшим мучения грешников в аду (Мф. 8:12). Общность такого жеста подтверждает возможность трактовки образов рассказчика и доктора Д. как одного персонажа, воплощающего разные ипостаси сознания героя-писателя.

Признание доктора Д. – апогей диалогов «перипатетиков», после которого любые слова излишни. Само обсуждение права людей на жизнь доктор осознаёт как оскорбление «первозданной природы» Косы [78], а рассказчик – как грех. Однако в силу несовершенства своей природы персонажи оказываются не в силах остановиться и, возвращаясь домой, продолжают «договариваться о перспективах человечества» [77] вместо того, чтобы молчанием совпасть с тишиной дюн. В этот момент герой-повествователь приходит к принятию собственной человеческой сущности. Изначально символизировавший внутренний конфликт рассказчика ящик из-под пива – трофей инстинкта собирательства – теперь символизирует его «намерение жить» [78]. В контексте творчества Битова отсылающая к пушкинской строке формула «предположение жить» выражает представление о нераздельности конечного земного бытия художника – и метафизического бессмертия его творчества²⁹⁷.

Сцена мистического переживания в ночь после откровения доктора – последняя реплика героя-странника в «перипатетическом» диалоге. Она воплощает обновление мировоззрения

²⁹⁴ Новая философская энциклопедия ... Т.4. С. 344.

²⁹⁵ Кант И. Сочинения: в 6 т. [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. АН СССР, ИФ. М.: Мысль, 1964. Т.3. С. 367.

²⁹⁶ Новая философская энциклопедия ... Т.3. С. 475.

²⁹⁷ Предположение жить. 1836 / Сост. А. Битов. М.: Независимая газ., 1999. 917 с.

героя, уже не нуждающегося в ответной реакции собеседника (он не рассказывает доктору о своём сне). В момент ночного видения подсознание героя интерпретирует антиномию жизни-смерти в соответствии с христианской образностью: во сне атомный взрыв приобретает вид Всемирного потопа, предсмертие переживается как приближение Божьего суда, в самом себе герой признаёт «пожизненно оглашенного» [81], которого эсхатологическая ситуация подводит к первой в жизни настоящей, самозабвенной молитве. Таким образом, взаимовлияние «перипатетиков», возникшее во время их прогулок по Косе, не приводит к полной ассимиляции их картин мира.

Неслучайно последнее монологическое высказывание доктора Д. предлагает иной, рациональный вариант сотериологического сценария для человечества. Учёный позитивно мифологизирует экологию как передовую науку, заранее тревожащую коллективное сознание и предупреждающую развитие действительно безвыходной, реалистически-апокалиптической ситуации. По мнению орнитолога, предостережение свыше приходит человеку не как сверхъестественное откровение, а как результат «генетического программирования» людей самой планетой: «Раз уж Земля наша всё ещё велика [...] то не есть ли её катастрофическое уменьшение в нашем сознании [...] сигнал, включённый много раньше необратимой опасности, дабы мы успели внять» [83]. Герой-рассказчик пересказывает рассуждение Д. от первого лица (то есть отчуждается от его мысли) и выделяет в нём для себя только одну идею, согласующуюся с его собственной эстетической концепцией: «[...] представление о реальности может оказаться быстрее реальности [...]» [84]. Естественнаучный взгляд на устройство мира подтверждает открытый античной философией и воспринятый христианством образ Логоса как замысла о мире, первичного по отношению к нему.

Диалог «перипатетиков» заканчивается в наиболее результативной точке странствия: к концу повести мышление героя приближается к примирению антиномий эмпирического и интуитивистского, природного и цивилизационного, космогонического и эсхатологического характера. Борьба идей внутри рассказчика – это его индивидуальный путь преодоления онтологической дезориентации, связанной с неоднозначностью положения человека в мире, с необходимостью антроподицеи. Обозначенный в повести сценарий спасения предполагает отказ человека от амбиций доминирования над природой, приход к восприятию её как «храма», а не «мастерской».

Таким образом, в диалогах с учёным герой приходит к пониманию сущности человека как «сентиментального путешественника», призванного, подобно герою Стерна Йорику, познавать «своё» через «чужое», постигать инвариант бытия и вписываться в мир «других», преодолевая эгоцентризм, возвышаясь над собственным «я». Результатом этого духовного труда становится не открытие универсальных онтологических закономерностей (они, по Битову, неуловимы) и

даже не проникновение в тайну альтернативного миропонимания (остающуюся неразгаданной при иллюзии сближения), но возможность обновлённого осмысления собственного существования.

В повести Битова пространство философской рефлексии организует сюжет путешествия как метафору идеологического (в понимании раннего Бахтина) странствия героя, дающего ему представление о сущности человека как уникального представителя живой природы, носителя многогранного творческого сознания, для которого сам факт присутствия в мире обуславливает необходимость не только непрерывно давать ответ бытию, но и вести непрекращающийся внутренний диалог, отвечать самому себе на вечные вопросы, примирять антиномические начала своей природы.

Однако в финале повести, достигнув в индивидуальном созерцании куршского пейзажа максимально возможного на данном этапе пути духовного результата, рассказчик возвращается к формату прогулок с доктором Д. по западному берегу и наблюдает, как море вымывает поглощённый им когда-то мусор. Завершающая сцена подчёркивает, что найденные в повести ответы не следует считать окончательными. Выбрасываемые морем яркие предметы символизируют «блестящие мысли», которые нельзя «подтвердить экспериментально» [68]. На уровне автора метафорический образ воплощает постмодернистскую иронию: ища ответы на онтологические и экзистенциальные вопросы, человек должен трезво понимать, что природа постоянно вторично подбрасывает ему для познания продукты его собственной жизнедеятельности. Адогматическое мышление, принимающее неокончателность любого суждения о человеке в бытии, – главное приобретение гносеологической эволюции героя-странника. Переживаемый героем в путешествии новый духовный опыт обуславливает трансгрессию его сознания.

Индивидуальные рефлексии героя-нарратора

К середине повести рассказчик-путешественник начинает совершать не только «перипатетические» прогулки с доктором Д., но и индивидуальные созерцательные выходы на Косу. Его медитации наедине с природой воплощают способность к деятельному созерцанию и напряжённой интеллектуальной рефлексии. Пассажи натурфилософских отступлений формулируются героем-нарратором уже как бы в момент создания им данной повести и воплощают эволюцию его сознания. Текст, включающий отстранения от основной истории, набран мелким шрифтом. В сюжете путешествия такие фрагменты выполняют роль «остановок в пути», позволяющих писателю-путешественнику привлечь содержание культурной памяти, осмыслить значение происходящих событий и стратегию дальнейшего движения.

Предметом навеянной беседами с доктором самостоятельной рефлексии рассказчика становятся следующие гносеологические вопросы:

1. Подвижность эпистемологических парадигм в истории. Первое размышление – о спонтанных выходках отдельных «оригиналов» (любителей приключений), второе – о негромких подвигах настоящих «экологов» (любителей природы).

2. Границы научного и художественного познания: польза реального изучения природы не сопровождается той универсальностью моделирования мира, какой обладает художественное мышление.

3. Ограниченность человеческого знания как такового. Этот вопрос ставится в контексте рецепции творчества Н. Заболоцкого.

Под влиянием общения с биологами рассказчик-писатель начинает ориентировать собственные размышления на органическую точность естественнонаучных, прежде всего, этологических фактов. Так, в своём первом эссеистическом отступлении он отмечает морфологическую схожесть гносеологических поисков всего человечества и отдельного человека [20]. Принципиальна здесь аллюзия на биогенетический закон Геккеля-Мюллера («Онтогенез есть краткое повторение филогенеза»), история которого (закон внёс вклад в становление классического естествознания, однако был подвергнут критике и «отменён» на современном его этапе) убеждает в неконечности научной картины мира. Герой понимает, что ограниченность сциентистской парадигмы, выражающей лишь одну из возможных версий реальности, доступную в конкретный исторический момент, провоцирует эволюцию мысли как бесконечный духовный путь человечества.

По мнению героя, подвижность мировоззренческих систем в истории выступает одним из факторов самоопределения обывателя в науке. Он рассуждает о том, как экология на протяжении своего существования получала разную общественную оценку, становясь объектом экзотизации, демонизации, равнодушия, моды. Социополитический, историко-культурный и натурфилософский контексты человеческого бытия переплетались, выражая взаимосвязь цивилизации и природы. Так, голодное военное время несло в себе опасность более близкую и понятную, чем потенциальная конечность природных ресурсов (в соответствии с этологическими законами выживания). Послевоенное десятилетие дало возможность человеку удовлетворить свои органические потребности (еда, чувство безопасности), природе – восстановить ослабленные ресурсы. Только тогда для человека открылась свобода расширить границы «ареала обитания» и пользоваться дарами природы: «С какого же года на дачу стали выезжать все [...] ходить за грибами [...] ловить рыбу? [...] 55-й?» [21].

По Битову, коллективному сознанию доступно то же откровение свободы, что и индивидуальному поэтическому, – но не на уровне интуитивного мифотворческого прозрения (модернистская оптика), а в аспекте пробуждения «естественного человека» (сентименталистский взгляд). В определённые исторические периоды масса людей приобретает

способность действовать инстинктивно как один человек, а в мироощущении индивида, напротив, могут быть воплощены вехи антропогенеза. С позиции натурфилософии, такие моменты – «это и есть Время» [22].

Герой рассуждает о том, что, по аналогии с действием мутационной теории в естествознании, тенденция тяготения человека к «почве» как поиск архаической «свободы» может выражаться в гротесковых версиях экстравагантного поведения. Так, он вспоминает о волне частных эпатажных «путешествий» 1960-х – 1970-х гг., гиперболизовавших идею близости к природе, вплоть до экстремизма, эскапизма [22]. По мнению рассказчика, потеря изначальной «животной» чистоты инстинктивного поведения – не приобретение эволюции, а её упущение. Однако человеку сложно признать собственное несовершенство, и он убеждает себя в преимуществе своих изобретений, на самом деле являющихся альтернативой атрибутов быта ещё каменного века.

По Битову, вынужденная ментальная «миграция» человека на пути формирования личностной картины мира не телеологична (модель странничества, паломничества, отшельничества), а непоследовательна и путана (модель блуждания, бродяжничества, скитальничества²⁹⁸). Герой осознаёт, что даже учёные, посвятившие жизнь расширению знаний о мире, соединению разъятых граней реальности, приходят лишь к осознанию пределов знания, к пополнению «каталога» неизвестного: «Вид настоящего учёного должен быть [...] испуганным [...] Он один имеет представление о том, насколько мы ничего не знаем» [24].

В натурфилософском пассаже рассказчик противопоставляет искажающим естественный человеческий инстинкт свободы рискованным выходкам авантюристов – экстремалов и отшельников – контрастный образ натуралиста-любителя, открывающего новые горизонты гармонического сосуществования человека с миром [30]. Его жизнеутверждающий пионерский поход – свободное бескорыстное движение к истине, не претендующее на её присвоение, тривиализацию. Герой понимает, что и полученный рациональным путём научный факт, и интуитивно прозреваемая идея в равной степени дают человеку возможность приближения к истине, но не открывают её полностью [52]. По Битову, никакие варианты жизненного пути не гарантируют приобщения познающего человека к абсолюту, однако путешествие на Косу позволяет ощутить *приближение* к идеалу.

Эссеистические отступления рассказчика дают разносторонний взгляд на мир куршских орнитологов как энтузиастов науки. В пространстве Косы «дверь» в тайник природного мира учёному открывает готовность не только к интеллектуальному (прогрессивно-цивилизационному), но и к физическому («примитивному») труду (вручную выстроенные сваи для птичеловных сетей). Тем не менее, местные жители – рыбаки –

²⁹⁸ Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества ... С. 87–100.

относятся к деятелям науки снисходительно: «[...] нелепо занятие [...] учёных, получающих [...] бесплатные деньги, пока те вкалывают на сейнерах» [45]. Герой интерпретирует такой образ мыслей как свидетельство непросвещённости, но ловит и себя на прагматичной мысли о том, что, например, хитроумный прибор для изучения ориентации перелётных птиц «марковник» мог бы послужить решению какой-нибудь более глобальной проблемы. Название этого орнитологического приспособления (по имени соорудившего его учёного Марка) соотносится с семантикой *оглашения*: в христианстве Марк – евангелист, чья книга была специально предназначена для крестившихся бывших язычников.

Жизнь станции показывается через изображение её предметно-вещного мира. Чердак описывается как хаотическое скопление «хлама» [46] – «сора», из которого «растут, не ведая стыда» как научные, так и художественные открытия: герой вспоминает, что в прошлый приезд «много наработал на этом чердаке: полромана» [47]. Путешественник верит, что и сейчас погружение во внутреннюю «кухню» быта учёных развеет его творческий ступор.

Перебирая различные амплуа («грубого невежды», «ленивого писателя», «праздного созерцателя»), герой-художник доводит до пародийного модуса идею «трансгредиентности» автора²⁹⁹, не вмешивающегося в диегезис своей повести, не пишущего и вообще не совершающего каких-либо поступков внутри её художественного пространства, но усердно накапливающего детали извлекаемого бытийственного опыта, чтобы воспроизвести их на экстра-уровне – возвысить до сферы *метафизических* измерений творчества.

По Битову, «писательская леность» свидетельствует о причастности героя национальной традиции. В эссе 2013 г. этот феномен будет осмыслен Битовым как особенность русской словесности: «Не хочу писать, не могу молчать [...] воинствующий непрофессионализм. Вот, чем мне так дорога русская литература»³⁰⁰. Мыслительная работа, нацеленная не на результат, а на углубление понимания, близка абсолюту изначального идеального замысла, а потому более плодотворна, чем азартная состязательность.

Люди науки в повести – «путешественники» во времени и пространстве, находящиеся в непрерывном диалоге с иными эпохами, с далёкими землями – и вносящие свой вклад в движение общечеловеческого прогресса. Локус «будки» уехавшего в отпуск сотрудника, в которую селят рассказчика, открывает ему мироощущение учёного как *мастера*, одухотворяющего домашний быт, – не только искусно организующего территорию собственного существования (каждая вещь в будке предельно функциональна и эстетична), но и вписывающего его в онтологический контекст: «[...] стены были оклеены географическими, историческими [...] картами, на которых я нет-нет и [...] обнаруживал [...] будочку, в которой

²⁹⁹ Бахтин М. М. Автор и герой ... С. 319.

³⁰⁰ Битов А. Всё наизусть ... С. 5.

жил» [48]. Герои-орнитологи в повести проявляют близость одновременно к платоновскому типу учёного-философа и к безымянным героям романа Е. И. Замятина «Мы» (1920) – представителям сциентистской постцивилизации. Топос биостанции («станции жизни») раскрывается как философская метафора не социального существования, а экзистенциального присутствия человека в мире.

Связь скрупулёзной работы учёного «здесь и сейчас» со всемирным космосом культуры метафорически раскрывается и в эпизоде кольцевания птиц сотрудницей Н. Академический пафос работы учёного редуцируется неуместным присутствием героя-рассказчика, обнаруживающего полное невежество в области орнитологии. В этой ситуации путешественник отстраняется, чтобы осмыслить проявившуюся проблему ограниченности знания в иных контекстах. Рассуждая о связи между феноменом и его именем, герой привлекает известный ему литературный нарратив – концепцию Н. А. Заболоцкого: «“У животных нет названья. Кто им зваться повелел?» [50]. Цитируемое стихотворение «Прогулка» (1929) – эстетический манифест поэта-космиста, в ходе своей творческой эволюции отошедшего от акмеистического видения художника как «нового Адама», призванного дать имена феноменам бытия, – к натурфилософскому онемению, знаменующему трагедию самонадеянного разума, бессильного перед тайной живого.

Битов воспринимает идею ранней пост-обэриутской поэмы Заболоцкого «Птицы» (1933). Её ключевая сцена, в которой учитель и ученик препарируют голубя, обнаруживает обречённость попыток завистливого разума подвергнуть рациональному анализу сферу метафизического, но этому мешает сюжетный пуант: на эксперимент слетаются *птицы* и помогают человеку анатомировать сородича, а затем сопровождают его на вечерней прогулке, отвечают взаимностью на его отеческую ласку и, тепло с ним попрощавшись, улетают, растворяются в безмятежности вечера. Пернатые спокойно принимают смерть своего брата. Реализуется естественный способ существования как «вытеснение последующим предыдущего [...] для кратковременного торжества нового и последующего его вытеснения»³⁰¹. Представляется значимым, что в наиболее поздней авторской редакции поэмы был редуцирован изначальный прямолинейный антропоцентрический пафос её финала, воспевавшего человека как хозяина природы, который своей деятельностью приводит её к наиболее благоприятному состоянию³⁰², и заострено онейрическое переживание онтологической тишины, в которой человек отсутствует – или присутствует только в роли созерцателя-сновидца (постантропоцентрическая парадигма).

³⁰¹ Семёнова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого. URL: <http://www.newreferat.com/ref-15645-1.html> (дата обращения: 27.07.2023).

³⁰² Заболоцкий Н. А. Собр. соч. в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т.1. С. 16.

Битов обращается к сюжету поэмы Заболоцкого как к предвосхитившему постнеклассическое состояние культуры, реализовавшему эпистему антропного принципа, согласно которому натура не потворствует человеку, но и не исторгает его, покровительствует ему как медиатору симметрического бытия: «Происходит не возврат к антропоцентризму [...] а [...] осознание антропоморфизма мира [...] активности бытия»³⁰³. Так, в итоговом названии битовской повести «человек» уступает акцентную позицию «птицам», но одновременно приравнивается к ним в «оглашении» своём. Посредничество поэмы Заболоцкого открывает оригинальный источник эпистемологического дискурса в повести Битова – античный дидактический эпос (поэмы Гесиода), обозначая мифологический контекст сюжета познания – открытия бытия как метафоры миромоделирования, в котором фигура «плохого ученика», не способного назвать вещь её именем, символизирует космогоническую инверсию, симптом распада мира, понимание «века науки» как продолжения «железного века», когда «не знать [...] так же естественно, как дышать» [51].

По Битову, современному человеку – представителю суетной постиндустриальной цивилизации – «информационная перегрузка» несёт гносеологическую растерянность, и только во сне и в «сфере духа» – в изменённом состоянии сознания как «доступной однородной среде» [52] – он может приобщиться к блаженному состоянию не знающих противоречия птиц. Понимание человека как пограничного существа приближает авторскую концепцию к модернистской. В этом контексте заглавный образ «птиц» интерпретируется не только как мечта об утраченной гармонии, но и как ориентир стремления вверх, напоминающий человеку о его способности к свободе. Свободу трансгрессивного возвышения, чаемого метафизического полёта человеку открывает духовное творчество – писательство, вера, наука.

2.1.2 Мифопоэтика Куршской косы как «пейзаж сознания» рассказчика

Битов осмысляет онтологические проблемы как художник, ориентированный на «поэтику географических образов в литературе и искусстве»³⁰⁴. Геопоэт анимирует натурфакт, выявляет ранее не замеченные грани образа пространства, репрезентирующие его глубинный смысловой потенциал. Он обновляет складывающееся вокруг топоса семантическое поле и на уровне метанаррации задаёт новый дискурс, «превращая» локус в текст. Поскольку до повести Битова образ Куршской косы в искусстве был представлен преимущественно в сфере кинематографа («Схватка» (1972), «Дорогой мальчик» (1974) и др.) и только локально – в литературе (в прозе и поэзии М. Г. Родионовой, А. М. Краснова, А. П. Дарьялова и др.), Битова можно считать одним из творцов художественной мифологии Косы.

³⁰³ Черникова И. В. Указ. соч. С. 161.

³⁰⁴ Сид И. История понятия «геопоэтика» // Вестник МГЛУ. 2015. №11. С. 154.

Куршская коса – самая протяжённая из трёх кос балтийского комплекса, простирающаяся от Калининградской области до Литвы и отделяющая Куршский залив от Балтийского моря³⁰⁵. В формировании уникального ландшафта Куршской косы определяющую роль сыграло гармоническое сотворчество, совлечение природных и антропогенных факторов: будучи сотворённой эоловыми наносами, она поддерживается деятельностью человека, в частности строительством защитных авантюн³⁰⁶.

В процессе передвижений рассказчика-наблюдателя по Косе магистральная линия путешествия разветвляется на множество частных историй. Этот приём поэтики воплощает одну из центральных идей Битова: его герой обнаруживает изоморфную потребность в освоении мира через движение в пространстве как у людей (носителей массового и элитарного сознания – дачников и учёных), так и у животных (птиц – перелётных и осёдлых, зверей – по куршским дюнам снуют зайцы, неспешно ползут божьи коровки), у деревьев («танцующий лес» на Косе), песка (движущейся материи дюн), солнца, ветра, облаков и т.д. Так формируется этологическая метафора процесса эволюции как глобального путешествия человечества и всего органического мира.

Символическая архитектура топоса Косы задаётся семантикой отдельных локусов, созерцаемых и мифологизируемых нарратором:

I. Куршская биостанция, пространство которой также делится на локации:

1. Помещения полевого стационара, в которых живут учёные: «лекционная аудитория», «людская», чердак, в котором герой жил в прошлый свой приезд, будка, в которой он живёт сейчас.

2. Исследовательские приспособления орнитологов: сети для ловли птиц, «марковник» (устройство для изучения механизмов их пространственной ориентации) и др.

II. Куршский пейзаж:

3. Воздух: «воздушный океан» [14].

4. Земля: дорога от «большой земли» до станции, «танцующий лес».

5. «Огонь»: созданные ветром, раскалённые солнцем жёлтые пески – дюны.

6. Вода: омывающие Косу акватории.

Битов изображает Куршскую косу как тонкий слой биоса, подпёртый земной твердью снизу и придавленный толщей воздуха сверху, который воплощает одновременно целостность и внутренний драматизм, бурление разнонаправленных потоков: земное стихийно переплетается с

³⁰⁵ Коса – это «низкая намывная полоса суши на берегу моря или озера [...] Сложена песком, галькой, ракушей. Образуется в результате перемещения наносов волнами [...] и их аккумуляции на участке падения энергии волны» // Географический энциклопедический словарь: Понятия и термины / Гл. ред. А. Ф. Трёшников. М.: Советская энциклопедия, 1988. С. 146.

³⁰⁶ Ромина Л. В., Мякокина О. В. Природные особенности и антропогенные факторы формирования экосистем Куршской косы // Жизнь земли. 2021. Т. 43. №2. С. 248–257.

космическим, материальное и идеальное волнами находят друг на друга. Движение песчинок-атомов первоматерией воды на перекрёстке стихий, посреди «воздушного океана» [14] повторяет коллизии архаических космогонических мифов.

Указывая на парадоксальность самой возможности зарождения и самовоспроизведения жизни в пустоте, в ничто, битовский герой использует фигуру остранения, сравнивает человека с крабом, птиц – с рыбами [14–15], погружёнными, как и вся планета, в «воздушный океан» – космическое подобие «амниотической жидкости» Галактики. Рифмовка закономерностей человеческого и животного миров, воздушной и морской стихий подчёркивает тварную природу жизни на Земле: она идентифицируется как «пренатальное» состояние, а неизбежность смерти – как предопределённость нового рождения – понятого не отвлечённо-метафорически, а органически-закономерно.

Гетерогенная природа и самобытная морфология Косы – узкой длинной полосы песка между двумя водными бассейнами – позволяют герою-писателю увидеть в ней метафору жизни человека, существующего в напряжении «на границе двух сред» [15] и принадлежащего им обоим – земле и небу, плоти и духу, логосу и эросу, добру и злу, жизни и смерти, бытию и небытию. По Битову, антиномическая сущность человека определяет фатальность его разлада с самим собой. «Заброшенность-в-мир» «на границу двух сред» [15] герой битовской повести воспринимает как универсальное экзистенциальное испытание для человека, который, как странник, под бременем ответственности за себя и за мир «тяжко идёт [...] по земле [...] Как будто ему больно». «Напряжение границы» [15] – то есть априорная неустойчивость положения человека в бытии – становится для автобиографического героя стимулом духовного поиска и толчком к совершению путешествия на Куршскую косу.

Узость Косы символизирует хрупкость пойманного актом творения биотического равновесия, зыбкость человеческого существования, на мгновение материализующегося в вечности – и растворяющегося в ней. Антропоморфность центрального геопозитического образа повести соотносится с современным Битову «антропным принципом» в философии, вписывающим человека в космос³⁰⁷. Простирающаяся *вдоль*, открывающая перспективу *вверх*, редуцированная *вширь* и остановившейся во *времени*, Коса задаёт символическую вертикаль сопряжения сфер физического и сверхчувственного.

Эта двумерность воплощает семантику двоemiрия и актуализирует романтическую модель путешествия – представление о человеке как об отвергающем обиходную аксиологию страннике, противостоящем стихии жизни в поиске подлинной свободы. Сюжет странствия обнаруживает потенциал экзистенциальной метафоры: «Окончательно равны мы лишь в самом низу (прах) и на самом верху; остальное – пути» [52].

³⁰⁷ Новая философская энциклопедия ... Т.4. С. 131.

По признанию рассказчика, Коса – «единственное место» на Земле, действующее на него «воскрешающе благотворно» [16]: человек здесь может ощутить причастность тому абсолютному покою, которым в Библии был отмечен седьмой день Творения – день отдохновения Бога от дел. Отмечая, что Коса напоминает «родину, которой никогда не видел» [17], герой утверждает реальное существование метафизических измерений (в аристотелевском понимании) и возможность достижения человеком этих «истоков истоков». Герой объясняет уникальную энергетику Косы её самоцельностью и самодостаточностью: «...настолько [...] существует без тебя, что и не исторгает тебя» [17]. Это представление об «изначальной» лояльности пространства по отношению к человеку соответствует антропному принципу как одной из центральных философских идей повести: Коса может существовать без созерцателя, но способность осмысления собственной природы она получает, только отражаясь в «зеркале» человеческого сознания.

В сфере созерцательного понимания возможным оказывается если не достижение абсолютной цельности, то преодоление трагического одиночества. В прямом эссеистском лирико-аналитическом высказывании герой характеризует локус Косы как место абсолютного соответствия реальности и имени³⁰⁸. Здесь ему кажется преодолимым разрыв между явлением и называющим его словом: «овеществление понятий, осуществление словаря» [42]. В этом гуманистическом «заповеднике» [42] сглаживается «апокалипсический овраг» [41] сурового жизненного опыта, полного неясностей, противоречий. Как носитель гармонических идеалов, коррелирующих с античным мифом об утраченном «золотом веке», герой «Птиц...» болезненно ощущает разлад между мечтой об абсолюте и запутанной реальностью настоящего, в которой стихийно переплетаются земное и космическое, материальное и ментальное, эмпирическое и сверхчувственное.

Путешествие мотивирует отказ героя от утопического сознания, переход к зрелому и трезвому пониманию повседневности. Его попытки структурировать образ мира ведут к изменению восприятия топографии Косы: в начале повести герою кажется, что пейзаж соответствует абсолюту нормы, «как в учебнике» [17], однако знакомство с куршской природой рождает более объёмный, неоднозначный взгляд на неё.

Прогулки и медитации героя в природном пространстве Косы стягивают различные культурные контексты и формируют мифопоэтику Косы. Созерцая Косу во время прогулок, герой Битова приходит к восприятию её как оси зеркальной симметрии между двумя бассейнами (Западный – Балтийское море и Восточный – Куршский залив), где водная и небесная лазури перетекают друг друга и сливаются воедино. На пике *горы из песка* (оксюморон по своему

³⁰⁸ Содержание любого мифа «исчерпывается его мифологическим именем» (Ковалёва И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 93).

существо) герой (геолог, как и Битов) впервые остро ощущает *отсутствие земли под ногами*, дарующее пространству Косы и всем происходящим здесь событиям ауру иллюзорности, онейроидности, «географического небытия» [41]. Нестандартная форма Косы (протяжённость «в длину» и «в высоту» и сокращённость «в ширину») переживается путешественником как гипнотическая деформация пространственно-временных отношений. Так, на лезвии узкой полосы суши даже некрупные представители фауны кажутся ему несоразмерно огромными, как на детской зоогеографической карте, и, таким образом, преобладание зоосферы над антропологическим, цивилизационным уровнем получает зримое, материальное воплощение (постантропный принцип).

Фантазийность, онейроидность Косы открывает для путешественника возможность совершить воображаемое странствие как «представление жизни без себя»³⁰⁹. Герой мысленно перемещается в те времена, когда люди ещё не занялись обустройством Косы, интродукцией на неё животных и растений. Открывшаяся его внутреннему взгляду антиутопия «бесчеловечной» природы убеждает его в значимости присутствия созерцателя, одухотворяющего и животворящего пейзаж [53]. Помысленный сценарий *отсутствия человека* помогает герою понять новое о реальной жизни – осознать антропологический смысл своего *присутствия* в бытии. Этим объясняется редукция в итоговом варианте повести семантики *пустоты* с её дзен-буддистским следом, присутствовавшим в первых вариантах в качестве альтернативы христианству (изначально повесть завершалась коанообразной притчей об учителе, учениках и птице, изъятой впоследствии).

В восприятии героя Коса эфемерна, миражна, фантомна, мнима: это не прочная земля, а морская отмель, вышедшая из воды на одно геологическое мгновение и движимая ветром к берегу. Утопический онейроидный пространственный образ Косы, где оставленный путником на песке след сразу же замечает ветер, воплощает семантику смерти и посмертия, символизирует границу между жизнью и смертью. Семантика мортальности акцентирована написанием слова «Коса» с заглавной буквы: в славянской мифологии коса (и кости) – атрибуты персонифицированной смерти³¹⁰. Песочные насыпи с «лёгким птичьим следом» [38], со скользящими вниз «трупиками жучков» [38] и божьих коровок-паломниц, идущих вверх, к морю, но погибающих в пути, в битовской повести семантически сближаются с курганами. Как на могилах, на них растут скромные «микроцветочки» [38]. Коса ориентирует мысль героя на размышления об ожидающем душу после смерти (согласно христианским представлениям) перекрёстке Рая – Ада. С точки зрения героя, представления о преисподней как предельная реализация эстетической категории *ужасного* сформированы у человека лучше, чем

³⁰⁹ Битов А. Смерть как текст // Андрей Битов. Текст как текст ... С. 161.

³¹⁰ Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. М.: Межд. Отношения. 2012. Т.5. С. 58–71.

представления об Эдеме, так как по-настоящему уродливыми оказываются те самые вещи, которые мирно сосуществуют в повседневном быту обывателей – при *отстранённом* взгляде на них. Мысль рассказчика близка идеям экзистенциализма, в котором *«от-чего ужаса есть мир как таковой»*³¹¹.

Его рассуждение о демонических потенциях искусства, способного сфокусировать фрагмент реальности как *инобытия* и этим открыть её скрытую хоррорную сущность, опирается на имя гения Северного Возрождения И. Босха. На своём известном полотне «Сад земных наслаждений» (XVI в.) художник изобразил гибрид Рая и Ада в попытке осмыслить эти топосы как порождение единого Высшего замысла. Страшным открытием Босха стала неизбежность преобладания при таком союзе доминирующего инфернального «гена» – над апатичным элизийским. Герой Битова, чьё духовное странствие олицетворяет жизненный путь человека как процесс примирения онтологических антиномий, видит в творчестве Босха предупреждение о том, в какую чудовищную химеру может выродиться попытка буквального сопряжения полярных граней бытия.

В восприятии рассказчика топос Косы – уникальный инвариант гармонического примирения противостоящих в вечности полюсов спасения (рая) и возмездия (ада), воспринимаемый одновременно как воплощение инфернального начала – и как обособленный уголок «земли обетованной». Причастность Косы метафизическим антиномиям открывает для путешественника возможность рационализировать идею неизбежности конца – самую неотступную из человеческих дум – и смириться с ней. Бесстрашное принятие мысли о Танатосе как истинном хозяине всего живого ощущается героем как прорыв к подлинной свободе.

Размышляя о смерти, рассказчик ищет психологические рифмы в пейзаже и отправляется не на западный балтийский берег Косы, куда море вымывает человеческий мусор, а на восток, к заливу, где максимально ощущается неостановимый бег песчаного «тела» в сторону материка. Воссоединение с ним будет означать для Косы растворение в большом целом. Пережитая на восточном берегу включённость в пейзаж Косы, которую каждый миг существования приближает к небытию, даёт ему возможность прочувствовать диалектику собственного присутствия в мире как «жизнестерти».

Наблюдая «мёртвого леща» со «съеденным боком», чья «продолжающаяся смерть» кажется ему «единственной здесь жизнью», поднимает голову и видит плывущую в воздухе «умершую вчера» [66] чайку с зажатой в клюве песчинкой, символизирующей невозможность физически остановить бег времени. Однако у Битова страшный антиутопический образ ни живого ни мёртвого леща выражает концепцию жизни и смерти, близкую не христианству, а, скорее, драматической эсхатологической парадигме.

³¹¹ Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. С. 216.

Образ воскресшей к жизни птицы воплощает идею реального бессмертия – не патетического религиозного воскрешения, а естественной самовоспроизводимости органической жизни. Птицы Битова – от ручной вороны и окольцованного зяблика до «умершей вчера» чайки и неуловимых насельниц «воздушного океана» – ориентируют человека в мире и помогают смириться с неизбежностью перехода в силенциум небытия, что свидетельствует о наследовании автором идей русского космизма – утопизма – натурфилософии Фёдорова – Платонова – Заболоцкого. Отдавая предпочтение оригинальному образу птицы перед вторичным образом рыбы как ««птицы земли»»³¹², герой-повествователь открывает симметрию бытия – зеркальную не-тождественность земли и неба: в реальности птица выше, свободнее рыбы.

Итогом рефлексии становится переключение в сферу культуры и вывод о том, что язык лишь маскирует, но не определяет и не объясняет реальность: «Может быть, передо мной до горизонта простиралась рыба, а над головою была одна бездонно голубая птица? [...] Я отделился от языка, бубнящего мне, что мир есть» [66]. Катарсическое прозрение героя Битова оказывается близким школе «критики языка» (М. Фуко, Ж. Деррида), из которой выйдут основные принципы постструктурализма – философского течения последней четверти XX в., заявившего о неприятии рационально обосновывающего феномены действительности позитивного знания, о вдохновлённости бессознательным³¹³. Антидидактическое открытие героя заключается в том, что отражение мира в человеческом знании, в языке подобно неверному зеркальному отражению, которое искажает суть предмета, меняет местами правое и левое – при сохранении пиксельной точности.

По Битову, высшим замыслом не было предусмотрено посвящение человека в абсолютное знание. Созерцая летящую над Косой стаю из неизвестного количества птиц, герой-путешественник прибегает к математической метафоре и констатирует, что у человека есть представление о бесконечности числового ряда, но сам он умеет считать не дальше единицы. Разлитые в бытии намёки подсказывают герою, что истина существует, но находится в ведении одного лишь Творца. Однако закрытая для человека возможность непосредственно видеть *себя* как *себя*, напрямую созерцать свой «внутренний мир» («душу», «дух», «истинную природу») компенсируется глубоким гносеологическим смыслом путешествия: обновление вида бытия перед глазами странника даёт более полное представление о себе, чем ретроспективный взгляд, попытки вывести содержание своего «я» путём разглядывания собственного тела.

В осмыслении битовского героя-писателя орнитофауна – ключевая мифологема Косы. При всём многообразии заселяющих Косу видов орнитофауна выделяется квантитативно и

³¹² Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 430.

³¹³ Западное литературоведение XX в.: энциклопедия. М.: Интрада, 2004. С. 329.

онтически: птиц привлекает возможность совершать вдоль меридиана косы свои сезонные перелёты на «автопилоте» [44]. С одной стороны, путешествующий герой Битова обращает внимание на то, что миллионы мигрирующих птиц используют эту тянущуюся по меридиану полосу суши как перевалочный пункт для отдыха, кормёжки, гнездования. С другой стороны, взгляд автобиографического героя, ищущего этологического разрешения проблемы болезненной раздвоенности человека, падает на птиц как на обитателей безбарьерного «воздушного океана» [14], чья экзистенциальная целостность представляется герою причастной сфере абсолютного духа.

Герой сравнивает жизнь человека с существованием птицы: каждое мгновение её свободного полёта «оплачено» неизбежностью суровой повседневности и драматическим подчинением биологическим законам (борьба с паразитами, преодоление физической боли, поддержание высокой температуры тела, бесконечная охота за пищей). Как и жизнь птицы, жизнь человека протекает в непрестанной борьбе за существование и при ближайшем рассмотрении кажется возможной не благодаря, а вопреки законам мироздания. Гуреев определял самоощущение Битова в конце 1970-х – начале 1980-х гг. как близкое состоянию птицы чувство свободы и загнанности в тупик одновременно: «Расконвоированный советский странник [...] выбивается из сил, как птица, которая может жить только в движении»³¹⁴.

Выбор заглавного образа повести констатирует ограниченность человеческой картины мира, акцентирует существование в повседневности другого, более универсального и отстранённого взгляда «сверху», как бы подобного трансгredientному³¹⁵ взгляду Автора или Бога-Создателя, но максимально приближенного к человеческому бытованию, – взгляда птиц, существующих между землёй и небом. Метафорически жизнь птицы, чуждой земным заботам, смотрящей на жизнь «сверху», соответствует той роли, которую принимает на себя в бытии художник.

Образ птицы в повести Битова – символ смирения перед бытием. Герой цитирует стихи о птицах из Евангелия от Матфея: «...они не сеют, не жнут [...] Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» (Мф. 6:26), «...ни одна из них не упадёт на землю без воли Отца вашего; У вас же и волосы на голове все сочтены» (Мф. 10:29–31). В Библии образ птицы воплощает беззаветное упование на защиту Божию. По Битову, способность человека к труду, к волевому преодолению соблазнов и ответственному следованию заветам Создателя возвышает его над птицами, которые выступают носителями христианских добродетелей безотчётно, «запрограммированы» на них. В начале своего пути герой не способен уподобиться кроткой птице, довериться словам Писания, смирить номадическую тревогу верой: «Легко сказать, не

³¹⁴ Гуреев М. Указ. соч. С. 231–232.

³¹⁵ Бахтин М. М. Автор и герой ... С. 319.

бойтесь...» [15], – скептически замечает он. Однако созидательное влияние животворящего природного космоса и способность к личному духовному усилию приводят писателя-путешественника к возможности «додумать» приходящие к нему во время странствия мысли пост-фактум, в событии письма, и совершить самостоятельные геопоэтические открытия.

Герой воспринимает птиц как «учителей» и осмысляет их образ в мировом искусстве – «от Аристофана до Хичкока» [16]. Создавая текст, который «обобщал» [5] бы всё, что человек знает о птицах, повествователь чередует религиозно-исповедальный, светский, философский, культурологический нарративы. Переключение регистра позволяет ему зафиксировать эпистемологическую доминанту образа – суперпозиционное мерцание на границе между ограниченными представлениями людей о мире – и сферой непознанного. Позиция героя-нарратора как «ученика у бытия» проявляет себя в ряде ситуаций взаимодействия с различными субъектами пространства, одним из которых становится живущая на биостанции ручная ворона Клара. Общение с ней даёт рассказчику возможность переосмыслить человеческие чувства – любовь, ревность, восхищение. Уточняя свои открытия в диалоге с доктором, он получает подтверждение простых и вечных истин: «любовь есть познание» [26], «хищника надо ласкать по оружию», «только доверие вызывает любовь» [28].

Битов предвосхищает обозначившиеся в новейшей философии кибернетические представления о животных как о самостоятельных субъектах информационной среды, обладателях свободной воли. В частности, медиатеоретик А. Пшера в книге «Интернет животных» (2014) высказывал убеждение в том, что «природное должно вернуться в повседневную жизнь человека [...] чему помогут цифровые технологии», и «животные своей чувствительностью [...] обогатят [...] мир»³¹⁶. Акторно-сетевая теория современного французского социолога Б. Латура, фиксирующая индивидуальные характеры животных, предполагает взгляд на них как на «программистов», которые сами работают над своей средой – природой – как над системой³¹⁷. Образ животного (птицы) в повести – это образ «другого», помогающий человеку разрешать волнующую его мысль о своём месте в природном бытии.

Во время последнего, третьего диалога героя с доктором на дюнах, ставшего для обоих гносеологическим откровением, собеседники осознают, что ни произвольное фантазёрство, ни тяжеловесная назидательность не помогут им найти выход из увлékшего их когнитивного лабиринта, и их мыслительные тактики обновляются – становятся более компромиссными. Однако после разговора, засыпая в своей «будке», рассказчик насмешливо выискивает в русской языковой картине мира следы закреплённого в ней эгоизма, свидетельствующие об

³¹⁶ Марков А. В. Указ. соч. С. 128.

³¹⁷ Там же. С. 130.

убеждённости людей в привилегированности своего положения во Вселенной. В этот момент путешественник неосознанно отягощает общечеловеческий эгоизм индивидуальным: он мысленно отделяет себя от языкового коллектива, на самом деле являясь носителем того же самого национального сознания. Ночью вселенский Логос посылает искушаемому негуманными мыслями рассказчику апокалипсическое видение об охватившем всю землю наводнении. Сущность божественного наказания соответствует данному Битовым определению снов как «репетиции ада»³¹⁸: перед лицом смерти повествователя охватывает не столько нежелание расставаться с жизнью, сколько страх божий – осознание своей греховности, неготовности предстать перед Творцом.

Эпизод визионерства героя-нарратора был интерпретирован исследователями прежде всего в социально-историческом ключе: «видение атомного апокалипсиса как предел цензурно допустимого драматизма»³¹⁹. В сюжете ментального странствия эта сцена интерпретируется как результирующий аккорд путешествия – опыт сопряжения циклической этологической (пробуждение в представителе постиндустриальной цивилизации первобытной, животной жажды жизни) и линейной христианской (кенотическое самоумаление героя как «раба Божьего», молящего Господа о милости к нему, грешному) картин мира для изображения сознания современного человека – освобождающегося, раскрепощающегося, учащегося доверять бытию.

Оглядываясь назад, на пережитый период душевной смуты, нарратор представляет себе волнения тех дней как эпистемологическую *воронку*, подобную установленным на станции ловушкам для птиц: из них легче выбраться, чем погружаться всё ниже, но они, тем не менее, засасывают пленника (неосторожную птицу или потерявшего онтологические ориентиры человека) всё глубже. Сцена наблюдения путешественника за судьбой попавшей в один из таких приборов пернатой узницы – аллюзия на библейскую метафору: «Как птицы запутываются в силках, так сыны человеческие уловляются в бедственное время» (Еккл. 9:12). Вместе с тем, в этом эпизоде заключена идея, близкая мысли Латура о том, что «человек связан с животным страданием»³²⁰.

В финале Битов изображает гомерический хохот вороны Клары, следящей со стороны за попавшей в ловушку родственницей. Сцена опровергает устоявшееся в философии представление о том, что в природном мире чувство юмора – прерогатива одного лишь человека³²¹, и иллюстрирует дезинтегрирующую функцию смеха, о которой писал этолог Лоренц: «[...] если ты не можешь смеяться вместе с другими, то чувствуешь себя

³¹⁸ Гуреев М. Указ. соч. С. 5.

³¹⁹ Шеметова Т. Г. Поэтика прозы А. Г. Битова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2001. С. 5.

³²⁰ Марков А. В. Указ. соч. С. 129.

³²¹ Новая философская энциклопедия ... Т.4. С. 344.

посторонним»³²² (*пер. с англ. наш. – Е.Б.*). Герой-путешественник воспринимает попавшую в беду птицу как своего двойника из мира природы и не может разделить глумления вороны, не умеющей *сопереживать*. Истинное отличие человека от животного – способность возводить эмпирический факт к экзистенциальной метафоре, переживать *событие* реальности как *со-бытие*.

Таким образом, заключительный эпизод акцентирует не сходство человека и животного (этология), а разницу в их мировосприятии (гносеология). В некоторой степени такая концовка перечёркивает предпринятую писателем-путешественником попытку постичь и описать мир птиц: он остаётся для него хтоническим инобытием, *оглашающим* пришельца инфернальным хохотом. Итоговое понимание Битовым природы человека представляется близким философской лирике Ф. И. Тютчева, утверждавшей, что не дар речи, а дар *сочувствия* ориентирует человека в космическом хаосе, спасает от погружения в бездну безумия³²³. В то же время нарратор не повторяет ошибку прошлого и не обвиняет веселящуюся Клару в жестокости, что свидетельствует о преодолении антропоцентрического мышления. Главное достижение героя-странника – признание инаковости этической и эстетической природы птицы, являющееся этапом к пониманию и принятию суверенной природы Другого вообще.

Итоговая редакция текста повести завершается удлинённым многоточием. Повесть закольцовывается как подобие биологического цикла, «круга жизни»³²⁴. Стремясь к достижению совершенного, незеркального сходства текста с реальностью, писатель расширяет его миромоделирующий потенциал за счёт обращения к альтернативным источникам смысла. Таковым становится включённое чужое слово – написанный школьницей рассказ о языковых различиях между представителями разных народов, между людьми и животными [86]. Введение в повествование притчевой истории с усложнённой системой нарраторов, включающей в себя фигуры людей – ребёнка, иностранца и переводчика – и птиц, – имагологический эксперимент автора, соответствующий поискам современной гуманитарной мысли: в то время как антропология формулирует «идею о самопознании человека через обозначение собственных границ», новейшая философия интересуется «не человеком, а границей между человеком и животным, которая его создаёт»³²⁵.

Таким образом, структура, сюжет повести и его семантика воплощают путь преодоления гносеологического, духовного и творческого кризиса героя-художника: физическое соприкосновением с миром и этико-философское постижение эмпирической реальности в акте

³²² Lorenz K. Op. cit. P. 284.

³²³ Тютчев Ф. И. Полное собр. соч. и письма: В 6 т. Т.2: Стихотворения, 1850–1873. М.: Классика, 2003. С. 197.

³²⁴ В эссе о Дольнике из сборника Битова «БАГАЖЪ: книга о друзьях» была помещена картинка с травинкой, очерчивающей круг на песке, с подписью: «Курская коса. Круг жизни» // Битов А. БАГАЖЪ ... С. 157.

³²⁵ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 81.

его созерцания и в диалоге с Другим и Другими, носителями иной точки зрения на мир. Происходит расширение сознания, корректируется прежняя картина мира и рождается его новое личное понимание и принятие. Несмотря на наличие реалистической основы, на первый план выходит метафорический сюжет пути к духовному перерождению: конкретная поездка на Куршскую косу, путешествие в ландшафте переходит в путешествие в духовном измерении (поиск истины о себе и о человеке вообще), итогом которого становится провидческий сон, визионерский транс, апокалипсическая интуиция, приоткрывающая дверь к катарсису.

В общем романном сюжете повесть о Куршской косе реализует коллизию разрешения внутреннего кризиса, переживаемого героем-писателем, вступившим на путь духовных и творческих поисков и отправившимся в метафорическое «странствие». Коллизии проверки научной картины мира и открытия внерациональных форм мышления в повести предвосхищают вызовы современной социокультурной ситуации, в которой возникает «необходимость иных, отличных от научных [...] критериев разумного [...] не [...] отказ от научной рациональности, а [...] стремление найти новые метафизические основания научности»³²⁶. В ситуации эпистемологического кризиса спасением оказывается приобщение к новой, диалогической рациональности, понятой как феноменологическое откровение, синтез научного и художественного мышления.

³²⁶ Черникова И. В. Указ. соч. С. 14.

2.2 Сюжет ментальных блужданий в поисках сущности искусства и смысла бытия в повести «Человек в пейзаже» (1983)

В повести А. Битова «Человек в пейзаже» (1983), второй части романа «Оглашенные», писатель продолжает духовное странствие выбранного для исследования типа героя-творца. Обретённое героем в поездке на Косу внутреннее равновесие вновь оказывается разрушенным неостановимым потоком жизни, требует нового собирания собственной целостности, что потребовало – в соответствии с архетипом странствия инициируемой души – семантического повтора позиции героя и определения его как ученика бытия. Экзистенциальная трактовка, предполагающая понимание рефлексии героя-писателя как «заботы о бытии» – «онтологически понятого присутствия»³²⁷, – позволяет не сводить смысл повести к экологической проблематике.

В сюжете продолжающегося странствия вопрошающий герой Битова ставит целый ряд проблем, центральными из которых оказываются проблемы культуры и искусства. Кто субъект бытия – Творец или самодвижение материи – и насколько сотворённое соответствует замыслу; какой слой бытия доступен сознанию человека и чем опасен выход за границы; исполняет ли художник замысел Творца – или искушается возможностью соперничества с Ним; является ли искусство отражением доступного человеку слоя реальности – или познанием целого мироздания; гносеологический ли это инструмент – или симулякр истины?

В отличие от повествовательной структуры первой, лирико-философской части романа «Оглашенные», вторая часть, представляющая героя ищущим, мятущимся и слепо следующим за новым учителем, соответствует описанным М. Бахтиным мениппейному и авантюрному хронотопам. «Мениппея» в концепции Бахтина, метажанровый конструкт «серьёзно-смеховой» словесности, отмеченный «выворачиванием наизнанку высоких моментов мира», в котором с «исключительной смеховой фамильярностью сочетаются острая проблемность и утопическая фантастика»³²⁸. Для Битова оказывается актуален «экспериментально-провоцирующий сюжет» мениппеи, имеющий целью «испытание и разоблачение идей идеологов»³²⁹.

Сюжетная организация повести «Человек в пейзаже» отсылает и к динамичному игровому хронотопу авантюрного романа. Герой-нарратор оказывается вовлечён трикстером-авантюристом в фантасмагорическое путешествие-наваждение. Спешка, характеризующая авантюрное время («важно успеть убежать [...] догнать [...] встретиться или не встретиться и т.п.»³³⁰), у Битова реализуется в **хронотопе взаимоотражения** как проекции «скачков» сознания героев (идеи, мотивы «рвутся», преломляются друг в друге). В алетическом

³²⁷ Хайдеггер М. Бытие и время ... С. 75.

³²⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же. С. 242.

эксперименте быстрая смена локусов соответствует эклектичному перебиранию множества разных культурных кодов во имя выявления антропологических тезисов, не противоречащих ни одному из них.

В фабульной ситуации повести движение рассказчика организуется мотивом блуждания. Начальная точка пути, *заповедник*, с одной стороны, отсылает к реальному локусу (подмосковное Коломенское), с другой стороны, в окружении разрушаемого пейзажа и примет современного городского ландшафта – это проекция подсознательного беспокойства путешественника о последствиях потребительского отношения человека к природе, «окультуривания» её. Природа и цивилизация вступают в конкурентные отношения за жизненное пространство, в которых натура превосходит цивилизацию: она невозмутима, невоспроизводима, абсолютна. Но цивилизация накладывает свой отпечаток на всё, порождает гнилость, запустение, после которого первозданную чистоту местности уже не восстановить: «на смену пыльному лопуху поспевают от рождения пыльный лист» [89].

Изображение пространства дополнительно сопровождается семантикой видения, грёзы, онейроида, ландшафта подсознания автора – как модернистский образ. Современность (город вокруг заповедника) переплетается со следами прошлого (история советской «империи») и с вечностью (природная среда). Переплетение топосов прерванной природы и незавершённой, несовершенной культуры открывает невоплощённость проекта человека, претендующего на особое место в мироздании, конкурирующего с Творцом и потому обречённого на поражение. Этот мотив дополнительно усиливается семантикой локуса кладбища на холме как напоминанием человеку о его подлинном месте в природе и в вечности.

Пространственное движение героя организовано как приближение к позиции обозревателя в его единственно возможной точке, из которой открывается катарсическое видение реальности. Творческий потенциал места «просвечивает» даже сквозь суету современности, забывшей о своих органических истоках, и лучом протягивается к утраченному идеалу первозданных сил природы.

Достижение «точки» венчает встреча рассказчика с новым учителем – Павлом Петровичем, живописцем-реставратором, который пишет пейзаж с натуры на вершине холма. Путь героя до встречи с Павлом Петровичем – это перемещение от периферии художественного пространства – к его центру. В мифопоэтической концепции В. Топорова такое движение соотносимо с архаическими представлениями о «космическом теле (Первочеловеке)»³³¹ и подчинено «принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта», при котором «центр [...] отмечается алтарём, храмом, крестом»³³².

³³¹ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 253.

³³² Там же. С. 256.

Соответственно, беседа героев в «единственной точке» интерпретируется как откровение, приобщение Павлом Петровичем – жрецом искусства – рассказчика к эстетическому культу, лишённое профанирующего подтекста.

В образе Павла Петровича акцентируются два момента. С одной стороны, вдохновение, отрыв от материи, который В. Е. Александров называл «причастностью к космической синхронизации, к миру трансцендентного»³³³. С другой стороны, он «моховик» [93], что подчеркивает его включённость в земное, материальное, природное, а не метафизическое. Акт творчества предстаёт как блуждание в нераздельности метафизического и земного пространства (в отличие от романтического разделения).

Обретение двойника, как и в «Птицах...», организует повествование как пространство внутреннего диалога рассказчика: несмотря на то, что образ Павла Петровича имеет реальный прототип³³⁴, даже в рамках художественного целого повести общение героя с эпатажным философом показывается как его продолжающийся спор с самим собой. История маргинальных походов превращается в философский риторический эксперимент, откровение свободной мысли на кругах непредвзятого, интуитивного поиска истины. Мениппейный сюжет объединяет фабулы путешествия и питья. Философствования персонажей стимулированы алкоголем, однако к этому их изменённое сознание не сводится: будучи профанным объяснением русского обычая при разговорах о жизни, питье затягивает вниз, но одновременно помогает возвыситься до трансцендентного.

Структура сюжета поиска истины усложняется по сравнению с повестью о Куршской косе: высказывания Павла Петровича выстраиваются не диалектически, а как круги или петли мысли, что соотносится с заявленной у М. Хайдеггера сущности мышления как «*Ἀγγιβασιή* – приближения к чему-то [...] “вхождения-в-близость”» (Хайдеггер – со ссылкой на Гераклита)³³⁵. В других частях романа доктор Д. и Павел Петрович выступают уже не как спутники писателя-нарратора, а как его герои.

Исследователи повести предлагали разные версии семантики образов героев. Н. В. Ковтун характеризовала их сотериологически, увидев в рассказчике, вслед за А. Генисом, «миста, искателя истины»³³⁶, а в Павле Петровиче – паломника-проповедника, аллюзию на «Иоанна Крестителя [...] апостолов [...] юродивого»³³⁷. Американский славист П. Мейер заняла более скептическую позицию, обратив внимание на демонические черты образа Павла Петровича –

³³³ Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. С. 120.

³³⁴ Битов А. Г. Оглашенные: роман-странствие. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1995. С. 153.

³³⁵ Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге / Пер. с нем. М.: Высш. шк., 1991. С. 132–133.

³³⁶ Ковтун Н. В. Мастер – Пророк – Премудрость в повести А. Битова «Человек в пейзаже». Сибирский филологический журнал. 2017. №4. С. 116.

³³⁷ Там же. С. 119.

искусителя, отступника от канона, который «завидует Богу в его роли Творца»³³⁸ (*Здесь и далее перевод с англ. наш. – Е. Б.*). По Мейер, путь нарратора – ложный, его ошибка заключается в идолопоклонничестве, «неумении распознать признаки своего падения»³³⁹.

Суть взаимоотношений героев проявляется в конфигурации их эстетических и идейных позиций. Они оба творцы: герой – писатель и сценарист, Павел Петрович – живописец и реставратор икон. Он играет в сюжете повести роль инициирующего актора, обладателя устойчивого, заразительного, рельефного мировоззрения, а герой-рассказчик – роль смиренного инициируемого, носителя эволюционирующего мировоззрения и развёрнутой рефлексивной наррации, необходимой для игры писательского воображения, фантазии художника, ищущего сюжет, новое слово. И живопись, и слово направлены на *подражание* природе, но если в живописи «можно изобразить только один момент действия»³⁴⁰, то поэзия передаёт «закономерность явления в его р а з в и т и и»³⁴¹. На уровне автора-демиурга аксиология высказываемых героями суждений определяется не только содержанием идей, но и местом, в границах которого эти идеи высказываются, новые аспекты смысла возникают при возвращении к одним и тем же проблемам в разных локусах, что определяет разные повороты основных авторских тем.

На разных локусах странствия (вершина холма – овраг – недействующая церковь – трапезная (мастерская художника) ПП раскрывается в нескольких ипостасях: художника, реставратора и мыслителя. Беседы «симпосиастов» посвящаются проблемам мирового искусства. Имена художников, о которых рассуждают герои, являют версию истории развития искусства, расставляют акценты понимания мировой культуры. С одной стороны, Павел Петрович манипулятивно использует имена выдающихся художников (сцена в овраге). Так, упоминание персоналии нидерландского художника XV в. Яна ван Эйка выявляет профанность массового сознания, для которого имя мастера портретной и религиозной живописи – не более чем объект словесной игры: фамилия ван Эйк звучит как пароним фамилии другого выдающегося нидерландского художника, Антониса ван Дейка, творившего на два века позже, тоже представителя фламандской школы живописи, но работавшего в ином стиле – барокко.

С другой стороны, он выстраивает свою версию развития мирового изобразительного искусства от первобытной эпохи. В наскальной живописи Павел Петрович видит образец самодостаточной подражательности искусства: настоящий художник не рефлексировал над своим творением, не поклонялся тому, что видит, поэтому метафизической целью пейзажиста должно стать вхождение «в контакт» – бескорыстное «слепоглухонемое состояние»

³³⁸ Meyer P. The Moose of the Apocalypse: Andrej Bitov's Man in Landscape. Russian Literature. 2007. №61 (4). С. 6.

³³⁹ Там же. С. 7.

³⁴⁰ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: ИЗОГИЗ, 1933. С. 111.

³⁴¹ Там же. С. 91.

[111], подобное бытованию камня или дерева. Герой заявляет, что ненавидит «Человека» «с большой буквы», «венец Творения», который «всюду лезет, всё его, всё для него» [111]. Он осуждает человека как неблагодарного потребителя, не осознающего своего назначения в мире, что отсылает к идеям экзистенциальной философии М. Бубера: «Тот, кто изрекает изолированное Я с заглавной буквы, открывает срамоту мирового духа, униженного до духовности»³⁴².

Рассказчик уличает художника в непоследовательности, поскольку критика человека несовместима с его же пониманием человека как дитя Бога, сотворённого Им по своему «образу и подобию», тогда ПП разворачивает другой аспект своей идеи: человек способен любоваться сущностью сущего, быть собеседником своего Создателя и становиться подобным ему в акте творчества: «...зачем человек? Видеть Творение! То есть понять и постичь» [114–115]. По убеждению художника бытие слоисто. Простирающийся над физикой метафизический слой включает в себя то, что остаётся невысказанным как не подверженная материализации часть великого изначального замысла.

Процесс человеческого познания – зеркало, через которое бытие осознаёт само себя. Поэтому, по Павлу Петровичу, не человек верит в Бога, а Бог верит в человека, в то, что обретает в нём союзника. Человек не должен рефлексировать над своим бытием, художник – над своим искусством. По его мнению, наиболее совершенным даром созерцания обладают художники, однако высшее его проявление – гениальность – трагично. Гениальность интерпретируется им как спор с божественным Творением. Стремление выйти за границы отмеренного ему Вселенной слоя реальности, который «не толще живописного слоя» [126–127], наказуемы безумием. Такова судьба гениев, не удовольствовавшихся «немой догадкой, что за красотой есть что-то» [128].

Павел Петрович рассуждает о губительном влиянии человека на природу – дарованный ему Богом дом – и одновременно выражает уверенность в существовании промысла, предусмотревшего бытование в мироздании и добра, и зла. Экологическая мысль «Птиц...» получает метафизическое обоснование. В аллюзии на кульминационную сцену предыдущей повести открывается целостность сюжета о духовном странствии как об идеологическом поиске. Даже радикально развернув вектор своего ментального философского эксперимента, герой-путешественник слышит от художника-маргинала, рассуждающего об искусстве, мысль, схожую с идеями учёного-этолога. Диалогическая проверка разных граней одной концепции ориентируется на кристаллизацию истины.

В диалогах персонажей раскрывается антропологическая мысль Битова: подверженный соблазнам, лишённый покоя, сбившийся с пути современный человек, мучимый фаустианской

³⁴² Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 53.

«жаждой» запретного знания, не обретает духовных ориентиров ни в физическом, ни в метафизическом мире, ни в религии, ни в искусстве, ни в культуре, ни в философии. Художники не только не избавлены от экзистенциальной тревоги, но, напротив, более других подвержены ей как пребывающие *на границе* отмеренного Творцом человеку слоя реальности. Бытие непознаваемо до конца, оно открывает простор для взгляда человека, но сокращает перспективу для его мысли, чем обусловлена доминанта изобразительного и редукция словесного искусства в повести: «художник [...] отражает [...] но если он при этом ещё и постигает [...] то [...] идёт поперек слоя, а [...] за ним холст [...] стена с [...] верёвкой, чтобы повеситься» [127].

В разных эпохах Павел Петрович обнаруживает следы одной и той же трагедии, свершившейся с теми из художников, кто не был удовлетворён дарованной ему бытием ролью и стремился к преодолению Да-Зайн. Таковы, на его взгляд, итальянский учёный Возрождения Леонардо да Винчи, испанский маньерист Ренессанса Эль Греко, живший в Испании на рубеже XVIII–XIX вв. романтик Франсиско Гойя, нидерландский постимпрессионист XIX в. Ван Гог и французский постимпрессионист рубежа XIX–XX вв. Поль Сезанн. По убеждению Павла Петровича, «все они вышли за диапазон, за пределы изображения и ничего, кроме безумия, за этими пределами не обрели» [128], ибо «судьба гения – это космическая катастрофа» [129].

Обращаясь к эстетическим образцам Возрождения – эпохи гуманизма и зарождающейся светской культуры, – Павел Петрович выделяет Леонардо да Винчи как изобретателя уникальной техники, наиболее ярко воплотившейся в «Портрете госпожи Лизы дель Джокондо» (нач. XVI в.)³⁴³. По Павлу Петровичу, да Винчи удалось то, что не удавалось более никому: он «вписал» человека не в *пейзаж*, а в *вид*, написал натуру вместе с человеком. Даже акцент грехопадения (Джоконда как «змей в образе женщины»³⁴⁴) не отменяет акта Творения, с величием которого даже выдающаяся живопись не может состязаться.

С другой стороны, образец удавшегося устранения самонадеянного человека из вида бытия Павел Петрович находит в картине Питера Брейгеля Старшего (XVI в.) «Падение Икара». Мастер оставил на полотне только едва заметную пятку от возгордившегося персонажа мифа, вознамерившегося достигнуть Солнца, ожёгшего о него свои крылья и низвергнутого в реку. Аллегория Брейгеля указала человеку, пытающемуся выйти за границы предназначенного ему

³⁴³ Искусствоведы обращали внимание на равновесие изображённой фигуры и природы за её спиной: «[...] имперсональному психологизму отвечает космическая отвлечённость пейзажа [...] „Джоконда“ [...] символ [...] человека и природы, соединённых в одно целое» // Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2 т. М.: Искусство, 1996. С. 302.

³⁴⁴ Эпштейн М. Богословие в красках: от грехопадения до Вознесения и от Леонардо до Сальвадора Дали. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2015/3/bogoslovie-v-kraskah-ot-grehopadeniya-do-vozneseeniya-i-ot-leonardo-do-salvadora-dali.html> (дата обращения: 15.05.2023).

слоя реальности, его подлинное место ввиду безграничной космической перспективы, равнодушной к человеческим страстям.

В рецепции Павла Петровича художественным абсолютom является живопись французского постимпрессиониста рубежа XIX–XX вв. Поля Сезанна. Отношение героя к Сезанну – таинство, заставляющее его уходить от внятного комментирования («А что Сезанн? Ничего себе Сезанн» [128]), однако само появление имени французского живописца символично. Павел Петрович восхищён феноменологией художника, который выражал в своих картинах «нечто, к чему просто вниманием глаз мы не придём», «мыслил» «яблоками о чём-то»³⁴⁵.

В созерцании выраженных Сезанном длительных состояний природы обретается мировоззренческая константа, устойчивая картина мира. Павла Петровича пленяет бесстрашие художника, заглянувшего за тонкий слой реальности и представившего версию метафизического искусства в органической, максимально естественной оптике. В подражание кумиру Павел Петрович бесконечное количество раз изображает одну и ту же панораму «единственной точки», честно дорисовывая при этом на каждом холсте след своего носа – признание в неспособности выйти за границы завершённой культуры.

Возможность преодоления номадической тревоги, укоренение человека в бытии и приближение к истине открывается в ориентации на художников прошлого, сумевших «поймать» на своих полотнах экзистенциальное *присутствие*, Дазайн, без искажения его сути. Павел Петрович выделяет немецкого художника XV–XVI вв. Альбрехта Дюрера как графика, гравировавшего в той же миметической манере, в какой рисовал пещерный человек. В ксилографии «Носорог» Дюрер выразил экзистенцию живого, не написав, а *нарисовав* зверя «по клеточкам». В такой восторженной копиистике Павел Петрович видит возможность выполнения единственного данного человеку Бытием эстетического завета, заключающегося в благодарном созерцании Творения без притязаний на постижение его разумом. Исполнение этой миссии означает исполнение человеком своего назначения на земле. Наиболее совершенная интенция к бытию – перспектива непритязательного, остранённого созерцания, подобного штрихующей технике Дюрера или планетарной панораме Питера Брейгеля Старшего, преодолевающей *vanitas*.

Сцена на улице (передвижение героев) воспроизводит жанровую семантику мениппеи как сочетания стихов и прозы: Павел Петрович декламирует отрывок из иронической поэмы М. Ю. Лермонтова «Сашка» с разоблачительным пафосом, адресованным человечеству, надменно относящемуся к природе и этим приближающему конец мира. Однако, по Павлу

³⁴⁵ Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб: Азбука, 2010. С. 104–105

Петровичу, возможность спасения предопределена самим божественным промыслом: о «присутствии Бога в Творении» свидетельствует живая «нитка» [136] – взаимосвязь всего, снимающая исторический хаос.

Вторжение социального (арест рассказчика и бегство Павла Петровича) предстает как провал в «крошечный мир» (по Д. С. Лихачёву³⁴⁶), выход «с другой стороны» пейзажа: в участке рассказчик знакомится с соседом по камере, чей образ повторяет черты булгаковского Воланда – вплоть до «массивной трости» с «набалдашником (слоновой кости!)» [140]. «Поверхностная» жизнь современной Москвы редуцирует знаки трансцендентного присутствия: сатана смиренно сидит в КПЗ, материальное свидетельство фантастического приключения буднично и бескомпромиссно изымается.

Освобождение героя «воскрешает» в сюжете и Павла Петровича, необходимого для дальнейшего развития идеологического сюжета в пространстве города – «крошечного района» [143]. Павел Петрович рассказывает о своей жизни как о череде фантастических предательств: «Всякий раз он был несправедливо [...] казнён» [147]. В образе Павла Петровича аллюзии на Христа и на Иуду парадоксально сходятся для выражения идеи о принципиальной невозможности понять *другого* до конца как о защитном механизме сознания человека (о чём Битов говорил в интервью³⁴⁷).

В яблонево́м саду Павел Петрович излагает герою свою версию мифа о творении. Наиболее органичное воплощение идеи замысла Бога о человеке Павел Петрович находит в креационистском мифе древнего племени яман. Согласно мифу, Бог творил форму, а дьявол, его завистливая тень, уродливо пародировал ваяния творца. Когда сатана создал обезьяну – пародию на самого Бога, – задетый демиург брызнул на неё своей слезой и потом, и произошло чудо: обезьяна начала во всём подражать Творцу, стала человеком. В магическом мышлении дикарей Павел Петрович находит живое понимание антиномической природы человека, вольного признать своим истинным отцом Бога, а не чёрта, но не способного полностью преодолеть тёмную сторону собственной натуры.

В интерпретации Павла Петровича сопрягаются разные вариации креационизма. Индейская мифология и иудейская религия дополняют друг друга. Художник-философ признаётся, что именно благодаря мифу яман он «понял [...] первую фразу в Библии» [154]. В сознании Павла Петровича теория самопроизвольного рождения Вселенной из вакуума не противоречит учению иудеев, по которому Логос создал бытие. Величие замысла неизбежно профанируется в процессе воплощения, и это сближает художника с Богом.

³⁴⁶ Лихачёв Д. С. Бунт крошечного мира // Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 57.

³⁴⁷ Битов А. Полуписьменные сочинения. М.: Запасный выход, 2006. С. 35–36

Позиция Павла Петровича, заявляющего, что он не считает себя художником, несёт в себе не смирение, а высшую амбицию – стремление постичь и выразить первоосновы мироздания. Павел Петрович не ставит перед собой задачи художника – вписать себя в *пейзаж*; он притязает на причастность к большему – к философии, прозревающей *вид* – универсальную картину мира. Но пространство духа, так же, как и путь искусства, не является панацеей для блуждающего сознания, что реализуется в сцене спекуляции иконами. Павел Петрович – искуситель, чья функция в сюжете повести не только связана с введением визуального и философского контекстов для ищущего истину рассказчика, его функция – сеять семена сомнения на плодородной почве – как физически, физиологически, так и метафизически, вербально (сцена в доме Павла Петровича).

Спустя годы, вспоминая пережитое, рассказчик акцентирует в воспоминаниях свойственные акту блуждания сомнения «в правильности отказа от реальных способов существования»³⁴⁸, однако выражает уверенность в пользе приобретённого гносеологического опыта. Преодоление лабиринта сознания оказывается необходимым условием приближения к антропологической истине.

Таким образом, в финале повести самовольное завершение трансгрессивного сюжета странствия «пришедшим в себя» рассказчиком осложняется пониманием неистинности скептических блужданий в версиях мироустройства. Бытийная тревога не только не снимается возвращением в реальность, но и усугубляется осознанием ложности пройденного пути.

В то же время, вновь оказавшись после апокалипсических внушений Павла Петровича в эмпирике настоящего, герой принимает неразгаданность меняющегося мира, признаёт ценность его феноменов при отсутствии понимания целого. Рассказчик не обретает покой, но прозревает смысл *присутствия* в наличии Божьего замысла о человеке. Бытие постигает само себя в зеркале созданного героем-писателем текста, понятого как акт принятия жизни, как прорыв к теплоте эмпирического: «[...] я кончаю эту повесть 23 августа 1983 года с цыплёнком на правой ноге» [163]. Экзистенциальная «забота о бытии» не исчезает, но связывается с выбором существования в Здесь-Бытии.

С линией рассказчика-путешественника связано метафизическое толкование заглавной фигуры «человека в пейзаже». Как и в повести «Птицы...», сюжет расширения сознания героя-путешественника во второй части «романа-странствия» организуется не как приход к абсолютной истине учителя, а как влияние провокационного сомнения Другого. В процессе блужданий за авторитетным носителем более широкого взгляда на мир персонаж «заражается» трагизмом недостижимости гармонии бытия. Авторская модальность организует трансгрессивный сюжет как историю об осознанной ошибке – в зазоре между *отсутствием*

³⁴⁸ Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества ... С. 88.

беспокойства у героя в процессе блужданий, – и поздней оценкой пережитого, обнаруживающей *тревожные* симптомы ложности пройденного пути, о чём свидетельствуют эсхатологические мотивы повествования.

Таким образом, повесть о встрече героя-путешественника с Павлом Петровичем отображает второй этап его целостного философского странствия: если в начальной точке путешествия он пришёл к убеждённости в ограниченности научной картины мира, то на второй стадии – синтезировал экологическую мысль о бытии с представлением об искусстве как о внерациональном ресурсе человеческой культуры (метафора «пейзажа»). Название «Человек в пейзаже» обнаруживает множество вариантов толкования: человек в природном универсуме; в границах того мира, который доступен ему; картина мира, создаваемая субъектом бытия.

Сюжет ментального путешествия позволяет прикоснуться к архаическим основам понимания сущности искусства и творчества, определяющим развитие истории и культуры. Представленная версия эволюции художественных форм переходит от первобытного миметизма, с восторгом отображавшего атомистику Творения без претензий на понимание системы, – к гуманизму Ренессанса, чтобы, показав традицию, осмыслить неклассическую картину мира XX в., но не в знаковом постмодернистском искусстве, а в модернистском выходе за пределы Тут-Бытия.

Онтологическая тревога героя Битова вызвана универсальными экзистенциальными вопросами: какова расплата гения, ищущего бытие за пределами доступного («по другую сторону холста», на котором отражён пейзаж, но не полнота бытия); открыто ли человеку демиургическое соперничество с Творцом, преодоление кажущегося хаоса бытия, или человек обречён на потребление и разрушение созданного?

Дисгармония сознания путешественника порождена необъяснимостью искусства как способа познания мира: отражение ли оно доступного или познание целого мироздания; подражание Творцу, исполнение его замысла иметь зрителя – или соперничество с Ним, исправление созданного; искушение ли это – не только разгадкой, но и исправлением реальности? Сюжет странствия как блуждания во второй повести романа означает невозможность однозначного разрешения этих проблем. Тем не менее, как посильный для человека утверждается один путь – благодарное созерцание Творения, которое отвечало бы замыслам и заветам самого Творца и помогало бы Ему преодолеть своё одиночество. Вопрошание Бытия завершается для рассказчика «по-двигом» во имя первореальности – написанием собственного текста о ментальной тревоге, усиливающейся в путешествии при расширении границ познания реальности.

2.3 Повесть «Ожидание обезьян» (1993) как современная мениппея

2.3.1 Тип героя, фабула и сюжет

Повесть А. Битова «Ожидание обезьян» (1993), вошедшая в состав тетраптиха «Оглашенные» в качестве третьей части, свидетельствует об окончательном повороте писателя к игровому антропологическому аспекту изображения человека в меняющемся мире, воплощающем его продолжающиеся размышления о границах познания человеком природы и самого себя.

Поэтика повести обнаруживает ориентацию автора на семантику и стилистику жанра мениппеи, которые представляют интерес для современности: сатирический модус, (анти)утопизм, диалектика мысли, внимание к нераздельности низовых и возвышенных аспектов человеческого бытия. Интеллектуальный пафос повести скрывается и приближается к профанному читательскому сознанию при помощи приёма оживления, «фамильяризации» коллективно собираемой истины. В этом обнаруживается сознательная ориентация автора на одну из линий античной литературы: диалоги Платона (IV в. до н.э.), сатуры Мениппа (III в. до н.э.) и Варрона (I в. до н.э.), мениппея Сенеки «Сатира на императора Клавдия» (I в. н.э.), романы Петрония «Сатирикон» (предположительно I в. н.э.) и Апулея «Метаморфозы», диалоги Лукиана (II в.) и др.

Цель писательского эксперимента – выявление оснований современной культуры в её соотношении с онтологией, проверка её возможности не только определять способ существования человека, но и хранить духовную память человечества.

Повесть в критике и литературоведении

Повесть-путешествие имеет многолетнюю историю изучения, ключевые этапы которой были связаны с особенностями осмысления эстетических парадигм творчества Битова, соотношения традиций и новаторства в его текстах. Большинство существующих на данный момент исследований романа «Оглашенные» были созданы до 2012 г. (когда была впервые опубликована его финальная часть «Последний из оглашенных») и потому рассматривали повесть «Ожидание обезьян» как завершающую книгу.

И. Б. Роднянская в 1994 г. интерпретировала «Ожидание обезьян» как логическое завершение «романа-странствия», герой которого уходит от эмпирики жизни в «сверхопытное пространство-время»³⁴⁹. По мнению критика, приёмом расширения сознания для героя-путника стали писательство и питье, проявившие неочевидную близость к молитве, но содействовавшие и постижению «юмора жизни»³⁵⁰. По Роднянской, повесть Битова – личное экзистенциальное размышление автора о поединке писателя и действительности, о границах власти художника

³⁴⁹ Роднянская И. Б. Преодоление опыта ... С. 563.

³⁵⁰ Там же. С. 562.

над своим творением³⁵¹. В заглавном образе повести критик увидела метафору «ожидания вдохновения», а в её диалогической структуре – осмысление жизни человека как сотворчества «эроса и спиритуса»³⁵². Исследователь близко подошла к рассмотрению повести Битова как современной мениппеи.

Б. Аверин, автор одной из вошедших в издание «Оглашенных» 1995 г. по воле самого Битова разноголосых интерпретаций романа – «интерпретации литературоведа», – отметил в повести литературные аллюзии (Киплинг, Искандер), историко-политический «диссидентский» контекст и игровые метатекстуальные стратегии автора³⁵³. В работе 1996 г. критик обратил внимание на нетрадиционную нарративную структуру повести, отражающую современные автору культурные эпистемы – воплощение нового типа исповедальности: «[...] герой догадывается о создавшем его авторе, как человек догадывается о создавшем его Творце [...] и оба отражаются в сознании других персонажей [...] Битов [...] когда пишет от “Я”, то многое придумывает, а когда от “ОН”, то рассказывает действительно о себе»³⁵⁴. Однако рассуждения литературоведа не предполагали целенаправленного исследования в повести сюжета странствия, сопряжённого с изучением рецепции античных хронотопов, культурных архетипов, жанровых субстратов.

Т. Г. Шеметова в монографии 2001 г., системно исследовав соотношение в «Ожидании обезьян» временных и пространственных координат с художественными образами, определила жанр повествования как «летопись»³⁵⁵. По мнению литературоведа, это произведение вошло в контекст прозы Битова как поддерживающее инвариантную тему его творчества – концептуальную парадигму «Бог – пророк – герой». Филолог рассмотрела широкое контекстуальное поле «Ожидания...», по её мнению, представленное прежде всего фигурами Пушкина и Гоголя, Набокова и Вен. Ерофеева, Гёте и Оруэлла. Исследователь отметил в повести «ощущение мениппейности как стилевой доминанты повествования»³⁵⁶. Констатация факта присутствия мениппейного колорита в повести Битова побуждает к развитию этой мысли.

О. С. Мирошниченко в диссертации 2001 г. отметила, что «Ожидание обезьян» выделяется в контексте «Оглашенных» как «роман в романе», демонстрирующий большую степень самосознания в сравнении с предыдущими частями: если «и “Птицы”, и ”Человек в пейзаже” – философские повести [...] восходящие к традиции мениппеи»³⁵⁷, то «Ожидание...»

³⁵¹ Роднянская И. Б. Преодоление опыта ... С. 568–569.

³⁵² Там же. С. 563–566.

³⁵³ Аверин Б. Интерпретация Бориса Аверина // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

³⁵⁴ Аверин Б. История моего современника А. Г. Битова // Звезда. М., 1996. №1. С. 195–196.

³⁵⁵ Шеметова Т. Г. Указ. соч. С. 108.

³⁵⁶ Там же. С. 98.

³⁵⁷ Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы: на материале романов Андрея Битова: дис. ... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2001. С. 158.

вступает с ними в иронический диалог, выявляет их «“карнавальные” тенденции»³⁵⁸. По мнению учёного, условность пародийного сюжета странствия в третьей повести книги сопоставима с условностью подражаний «Сентиментальному путешествию...», вошедших в моду в первой половине XIX в., после выхода оригинального текста Л. Стерна³⁵⁹, а «мениппейная сущность как трилогии “Оглашенные”, так и “Ожидания обезьян” [...] должна быть предметом [...] обстоятельного исследования»³⁶⁰. Близким выбранному нами ракурсу изучения битовской повести представляется использование Мирошниченко категорий, введённых Бахтиным: «[...] материализация бахтинского “полилога” [...] оборачивается квазиполифонией, когда единственно действующие герои – носители языков – манифестируются как прямые двойники [...] “Автора”, а остальные [...] объявляются его так и не “дописанными” вымыслами»³⁶¹. Выводы филолога подтверждают необходимость системного исследования повести в контексте античной мениппеи.

Т. Л. Рыбальченко констатировала многогранность жанровых и образных рецепций битовского «романа-странствия» даже в рамках антично-просвещенческого контекста: «Битов возрождает и жанр философского диалога Платона, перипатетиков [...] и жанр мениппеи (питие, погружение героя и его соблазнителя Павла Петровича в изнаночный мир), и просветительскую философскую повесть Дидро, Свифта (авантюрные путешествия героя – испытание человека на его естественные сущностные качества)»³⁶².

М. Д. Андрианова в диссертации 2011 г. отмечала элементы рецепции античной литературы Битовым в романах «Улетающий Монахов» (традиция древнегреческих и древнеримских любовных эпиграмм, элегий) и «Пушкинский дом» (отсылки к «Пиру» Платона и «Пиру Трималхиона» из «Сатирикона» Петрония). По мнению исследователя, в романе «Оглашенные» традиционный сюжет странствия преобразуется в мистериальный, путешествие в пространстве символизирует поиски истины³⁶³. Исповедальный контекст даёт трактовку романа как отражающего христианское понимание пути человеческой души (хронотопы разных частей книги символизируют рай, чистилище и ад) и обнаруживает инфернальную семантику последней части, «Ожидания обезьян»³⁶⁴.

Э. Ф. Тугушева в диссертации 2011 г. интерпретировала повесть как интегрирующую текстуальное и духовное «Я» повествователя-путешественника, в конце своего пути

³⁵⁸ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 159.

³⁵⁹ Там же. С. 164.

³⁶⁰ Там же. С. 162.

³⁶¹ Там же. С. 170.

³⁶² Рыбальченко Т. Л. Проблема границы существования в прозе А. Битова и В. Набокова («Оглашенные» и «Ultima Thule») // Европейские исследования в Сибири: Материалы международной научной конференции «Американский и сибирский фронт», 6–8 февраля 2001 г. Томск, 2001. Вып.3. С. 189.

³⁶³ Андрианова М. Д. Указ. соч. С. 145.

³⁶⁴ Там же. С. 148.

достигающего единства жизни и творчества. Исследователь рассмотрела колеблющийся на грани яви и вымысла хронотоп «Ожидания обезьян» как чередование «незаповедных» и «заповедных» локусов, фиксирующее ускользающую реальность (и ирреальность) «империи»³⁶⁵. Однако как пространственные образы, так и образы персонажей-маргиналов были рассмотрены Тугушевой в фокусе писательской авторефлексии текста, а не рецепции внешнего источника – мениппеи.

Таким образом, несмотря на существование в «битоведении» ряда обстоятельных и последовательных интерпретаций указанного произведения, прочтение мениппейного сюжета как одного из элементов парадигмы ментального странствия позволяет вписать повесть в романное целое. С другой стороны, выявляемые в повести мениппейные черты – такие, как в целом не свойственные для автора «многонаселённость» маргинальными персонажами, педалирование «материально-телесного низа» (Бахтин) и намеренный систематический выход за границы языковых норм, – выделяют «Ожидание обезьян» из всех художественных произведений Битова, в том числе и из ряда его литературных путешествий.

Жанр менипповой сатиры

По нашему убеждению, стилизация Битовым античных мениппей – это результат, во-первых, творческого восприятия им историко-литературных связей, рассматривавшихся Бахтиным в нескольких жанрологических работах^{366, 367}. Повесть «Ожидание обезьян» интерпретируется как «бахтинский» текст Битова, как и более ранний роман «Пушкинский дом», обобщивший черты ментальности Бахтина в образе философа и филолога Модеста Платоновича Одоевцева («деда»), развивавшего свои культурологические идеи на кухонных «симпозионах», поддерживавших мениппейную традицию снятием границы между профанным и сакральным. Во-вторых, это результат непосредственного переосмысления Битовым античных литературных моделей авантюрно-бытового романа-путешествия и менипповой сатуры, образных систем текстов Петрония, Апулея, Лукиана, Мениппа, Варрона, Сенеки и других древних писателей. Бахтин объединил тексты названных художников под названием мениппеи и описал выявленную модель как метажанровый конструкт «серьёзно-смеховой» словесности, восходящий непосредственно к народно-карнавальной культуре³⁶⁸ и характеризующийся «выворачиванием наизнанку высоких моментов мира и мировоззрения», в котором с «исключительной смеховой фамильярностью сочетаются острая проблемность и утопическая фантастика»³⁶⁹.

Исследователи отмечали популярность бахтинской идеи карнавала (в частности,

³⁶⁵ Тугушева Э. Ф. Метапоэтика А. Г. Битова ... С. 188.

³⁶⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 447–483.

³⁶⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 115–202.

³⁶⁸ Там же. С. 126.

³⁶⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

раблезианской линии) в современной повести «Ожидание обезьян» социокультурной среде – в СССР периода застоя³⁷⁰. Несмотря на авторитетность позиции Бахтина, правомерность выделения им архжанра «мениппеи» в современном литературоведении является спорной. Даже точки зрения сторонников теории существования мениппеи как феномена литературы и философии расходятся в некоторых аспектах понимания сущности этого феномена словесности.

Так, И. П. Стрельникова давала определение жанра «менипповой сатуры» как вида «диатрибы, т.е. беседы на морально-философские темы, в которой автор обращается к публике, спорит с воображаемым противником, пересыпая свой рассказ поговорками, шутками, цитатами из поэтов»³⁷¹. Она отмечала, что «образцов менипповой сатуры не сохранилось [...] имеются лишь произведения, о которых принято говорить, что они написаны в стиле, или в жанре, менипповой сатуры (сатира Сенеки на смерть Клавдия, диатрибы Лукиана)».³⁷² В «Сатириконе» Петрония исследовательница усматривала пародию на греческий любовно-приключенческий роман с элементами менипповой сатуры – как формальными (смесь стиха и прозы, чередование бытовых, эротических, пародийно эпических и трагических сцен, стилизация разных жанров от мима до поэмы), так и содержательными (сатирический модус). В повести Битова названные элементы «оживают» не только в реминисцентной, но и в травестийной форме. «Метаморфозы» Апулея Стрельникова назвала «чистым» романом. Как мы увидим, в повести Битова близость к античному роману проявляется в любовно-авантюрном и фантастико-бытовом сюжете путешествия, в боковых повествовательных линиях и вставных новеллах.

С. И. Пискунова обращала внимание на то, что диапазон описанного Бахтиным «*двуипостасного* (серьёзно-смехового, но и – сугубо серьёзного, гротескно-остроумного) жанра»³⁷³ позволяет проследивать трансформации мениппеи как от Лукиана и Петрония, так и от Нового Завета в отношении новой европейской словесности и говорить о памяти формы (например, в прозе Ф. Рабле и М. Сервантеса, драматургии Шекспира). Новая литература немислима «вне сферы существования “человека внутреннего”, вне области развёртывания его диалога с ближним и обращённости к Истине», и потому «мениппея – жанр, открытый будущему»³⁷⁴.

Анализ повести

³⁷⁰ Интерпретация Андрея Зорина // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

³⁷¹ Стрельникова И. П. От греческого романа к римскому. Аристид. Варрон // Беркова Е. А., Стрельникова И. П., Зембатова Н. П. [и др.]. Античный роман: Сб. статей / Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1969. С. 267.

³⁷² Там же.

³⁷³ Пискунова С. И. От Пушкина до Пушкинского Дома: Очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянских культур, 2013. С. 256.

³⁷⁴ Там же. С. 257.

В основе сюжета повести – путешествия писателя в начале 1980-х – начале 1990-х гг., в последнее десятилетие существования СССР: прежде всего, по Абхазии, а также Грузии и Азербайджану, Москве и Подмосковию. Путешествие имеет сложную структуру, одним из элементов которого становятся, с одной стороны, бытовые похождения автора с «интернациональной» компанией и сцены коллективного питья («симпозионов»), сопоставимые с приключениями маргинальных героев романов Петрония и Апулея: «Мы, русские: два абхаза, два мигрела, один армянин и один грек [...] по чашкам мы делились! [...] наша компания обошла все оставшиеся кофейни [...] В каждой [...] объявлялось шампанское, нас любили» [176–182]. С другой стороны, важным миромоделирующим элементом является индивидуальная рефлексия героя-художника, его философические беседы («сократические диалоги») с самим собой, направленные на понимание истории, культуры, природы человека.

Образ пространства

По мысли Ю. Лотмана, в художественном произведении «язык пространственных отношений [...] принадлежит к первичным [...]»³⁷⁵. Герой-нарратор повести «Ожидание обезьян», путешествуя, посещает разные республики и города, меняет множество частных (конкретных, физических) локусов: квартиры (в Москве, Сухуме), дома (в Абхазии, Подмосковию), гостиницы (в Абхазии, Грузии), общественные заведения (лаборатория, рынок, ветлечебница, богадельня), дороги, шоссе (знак индустриального пейзажа), городские улицы (в поездках на такси, в финальном движении к августовским баррикадам 1991 г.), горы, море, берег (набережная), пляж, лес, река, заповедник, питомник.

Совокупность изображаемых локусов формирует эвристическую базу странствия героя, даёт целостный взгляд на советскую «империю» перестроечного периода: Москва (столица государства, административный центр), Воронеж (российская провинция, «столица Нечерноземья»), Кавказ (окраина «империи», многонациональный регион, успешно совмещающий подчинение метрополии с сохранением местных обычаев) и т.д.

Центральный топос Абхазии, бывшей в древности греческой колонией (территория Колхиды), а затем – частью Римской империи, позволяет обнаружить свидетельства культурной памяти земли: античная мифология, христианская вера, национальные предания сменяют друг друга и становятся знаком эклектики сознания современного человека.

Ключевой, аттрактивной точкой повествования, собирающей вокруг себя все нарративные линии (сюжет писательства и творчества вообще, живописание реальности уходящего союзного государства, размышление о месте человека в истории и современности), является одна из абхазских достопримечательностей – обезьяний питомник в Сухуме. Локус питомника – антропологический конструкт – с одной стороны, модель организации социалистического

³⁷⁵ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 293.

государства (в этом контексте примечательно название четырёхтомного собрания сочинений Битова – «Империя в четырёх измерениях»), с другой стороны – этологический символ колыбели человечества.

Однако в морфологии сюжета странствия аутентичность пространства, осваиваемого героем, оказывается условной, редуцированной. Так, несмотря на то что постулируемой целью поездки в Абхазию является посещение Сухумского обезьяньего питомника (модель *травелога*), на первый план аксиологически выходит *ожидание* этого посещения. Путешественник достигает питомника только во время второго своего визита в союзную республику, но и по достижении этой точки он сосредотачивается на осмыслении собственного творчества и судьбы своей родины. Оказывается, что *обезьяны* изначально являли собой не пункт назначения, а инвариантный способ присутствия в бытии (модель *экзистенциального паломничества*). Поэтому почти все топографические образы в повести Битова либо развоплощаются (пожар в гостинице, «остановленное мгновение» в питомнике, «говно и розы» [298] в квартире героя и т.д.), либо сопровождаются ментальным «бегством» (погружением в творчество, аллюзии, тексты культуры, воспоминания, конструированием метафизической сферы существования) как элементы картины мира в сознании автора. Все посещённые путешественником локусы и все встретившиеся ему люди наполовину принадлежат земной реальности, наполовину – тексту, творимому им о ней.

Образ героя

Образ героя-повествователя повести – путешествующего писателя – «расщепляется» на фигуры четырёх персонажей, представленных как «я», «он», ДД и ПП. Для обозначения аутентичной субъектной цельности героя – при всём его нарративно моделируемом «расслоении» – в настоящей главе используются синтетические конструкции «я-он», «я-он-герой», «я-он-автор».

С одной стороны, ипостаси «я» и «он» – персонификации культурной и инстинктивной граней человеческой личности. Коллизия внутренней борьбы «природного» и «окультуренного» в человеке изображается как вариант мениппейного «морально-психологического экспериментирования»³⁷⁶. Неавторитетный рассказчик, близкий автору, ведёт повествование от первого лица, с позиции цивилизованного, осознанного, положительного «я»; он носитель как фабульного, так и метатекстуального слова. Напротив, «он» укоренён в сфере бессознательного, иррационального, «обезьяньего» и наделён не словом, но жестом; образ *его* генетически восходит к типу сентименталистского «естественного человека» (Л. Толстой), но воссоздаёт его на новом, постмодернистском витке развития культуры

³⁷⁶ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 131.

С другой стороны, мифологема творчества как борьбы аполлонического и дионисийского начал эксплицирует проходящую через весь роман авторефлексивную коллизию «взаимоотношений» двух ипостасей одной личности. Продолжая известную линию мировой литературы (от романа Апулея «Метаморфозы», II в., до повести В. Набокова «Соглядатай», 1929, и романа Ю. Трифонова «Время и место», 1981), в повести Битова сознание художника анализирует само себя. Так осмысливается феномен существования писателя на границе чувственного погружения в жизнь – и рефлексивного отстранения от бытийной эмпирики, воспринимаемой как материал для творчества.

Эксперимент Битова с удвоением героя как размышление о психологии пишущего основывался, во-первых, на кризисном самоощущении самого писателя («Я не центрован, я растекаюсь» – слова Битова по свидетельству О. Николаевой³⁷⁷). Во-вторых, в более широком контексте нарративный эксперимент может быть истолкован как символ размышления о бинарном восприятии человеком мира, предполагающем выделение универсальных дихотомий (Я – он, ДД – ПП, я – Другой, сын – отец, двойники в реальности и в прошлом, жизнь и искусство, мир – и его отражение в зеркале, фарисей – мытарь, тварь – гад, Западный и Восточный типы цивилизации и т.д.). В то же время, по Битову, приближение субъекта к истине о мире возможно только при выходе из изоляции, на пересечении нескольких (как минимум, двух) точек зрения.

Приём «разветвления» авторского «я» в повести может быть рассмотрен в мениппейном контексте. На это обращали внимание некоторые исследователи. Так, по мнению О. С. Мирошниченко, ключевой функцией героя-двойника *его* «в его шутовском мениппейно-пьяном бытии» является «карнавальное “развенчание” рефлектера “Я”»³⁷⁸. Замеченная «мениппейность» повествования требует дополнительной интерпретации, в центр которой должен встать эксплицируемый Битовым феномен сакрализации профанного и профанации сакрального, представляющий «я» астенической пародией на полнокровного *него*, а не наоборот.

Раздвоение повествовательной инстанции открывает возможность «наблюдения с [...] необычной точки зрения»³⁷⁹, ведущую к открытию изначальной органической целостности человеческой натуры, в процессе социализации редуцируемой цивилизационными условностями. Такой акцент анализа согласуется с контекстом современной философии. Так, Ж. Симондон находил в основе инстинкта – природный порядок, а в основе сознания – хаос

³⁷⁷ Николаева О. Брат мой Битов // Дружба народов. №7. 2021. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2021/7/brat-moj-bitov.html> (дата обращения: 09.11.2023).

³⁷⁸ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 171.

³⁷⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 131.

субъективности³⁸⁰.

В то же время, в структуре образа героя выделяются ипостаси ПП и ДД (Павел Петрович и доктор Д.). Персонажи из предыдущих частей «Оглашенных» в разные моменты сюжета изображаются либо как стихийно выделяющиеся из сознания автора элементы его ментального «Я», либо как самостоятельные герои, с которыми повествователь может вступать в диалог в реальном или виртуальном отношении. Доктор из «Птиц...» и художник из «Человека в пейзаже» ведут друг с другом житейско-философские беседы, семантическая структура которых восходит к античному жанру «сократических диалогов», в котором Бахтин видел литературный источник менипповой сатиры³⁸¹.

Представленные в повести преимущественно в части «П. Корова» воображаемые разговоры ДД и ПП интерпретируются как медиальная фаза странствия, герменевтический «очаг» тем и образов предшествующей и последующей частей. Аллитерация «перипатетических» бесед «Птиц...», в которой «учитель», ДД, адепт науки, оказывается «учеником» ПП, человека искусства, отражает внутренний спор рассказчика-писателя с самим собой, автодвойничество, имеющее целью упорядочение полученного им ранее опыта общения с обоими персонажами – идеологами-мифотворцами.

Бахтин, характеризуя повествовательную модальность мениппеи как «диалогическое отношение к себе самому (чреватое раздвоением личности)»³⁸², приводил в качестве примера мениппову сатуру Варрона «Бимаркус», герой которой, Марк, обещал написать филологический труд, но не выполнил своего обещания; второй Марк – его двойник – мучил его напоминаниями, провоцируя комический диалог между человеком и его совестью. Обращаясь к истокам литературных форм, Битов превращает идею диалогического отношения автора к своему тексту в сюжетную метафору странствия.

Авторский метатекстуальный и аллюзивный уровень

В повествовательной структуре повести уровень **автора-творца** – металитературный пласт, связанный а) с ситуацией творчества как экзистенциальным переживанием, с раскрытием авторских тем вечного и временного, живого и мёртвого, хаоса и гармонии и т.д.; б) с рецепцией иных текстов культуры, таких, как литературные миры художников-предшественников, христианская картина мира и восточная циклическая модель бытия. Отсылки к сюжетам древнегреческой и древнеримской мифологии и пришедшей им на смену ранней христианской религии возникают не только в «абхазских», но и в «московской» части повести, описывающей жизнь «я»-автора после путешествия в Абхазию и осмысляющей опыт совершённой поездки.

³⁸⁰ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 73.

³⁸¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 468.

³⁸² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 132.

Разворачивающаяся параллельно с сюжетом реального путешествия метатекстуальная линия повести воплощается в мотиве письма как способа, с одной стороны, деконструкции мира, обнажения ирреальной действительности, с другой стороны – преодоления пустоты, открывающейся за распадающимся бытием. Путешествие предстаёт не самоцелью героя, а приёмом «оплодотворения» текста: «[...] все места, в которые я любил заточать себя [...] пали одною и той же смертью: однажды вошли в текст» [324]. Соответствующая проблематика сосредотачивается в части «III. Огонь», в название которой вынесен «элемент, символизирующий как созидательные, так и разрушительные силы»³⁸³. Членение этой главы, в свою очередь, ещё на три раздела порождает смысловую структуру, отражающую параллельный процесс расщепления мира – и рождения текста.

В структуру «ментального странствия» встраивается рецептивный след писателей, чьи тексты мифологизировали осваиваемую героем-странником территорию, живописали античный мир, историческую Колхиду и современную Абхазию. Аллюзии на творчество авторов античных мениппей и современных писателей О. Чиладзе и Ф. Искандера встают в один ряд с отмеченными ранее исследователями автопародиями³⁸⁴ Битова и отсылками к Пушкину и Вен. Ерофееву³⁸⁵, Набокову, Гоголю и Гёте³⁸⁶, Оруэллу и Амальрику³⁸⁷.

Общая характеристика фабулы и сюжета

Авторский эксперимент с повествовательной модальностью проявляется в прерывистости структуры повести, в искажениях границ времени и пространства. Фантазмагорические наложения хронотопов друг на друга стилизуют мениппейную многоплановость, предполагавшую свободу перемещений героев на земле, на небе и в преисподней.

В первой части «**I. Конь**» («земля») на фоне игр двоящегося сознания «я» проступает бытописательная модель физического путешествия героя с друзьями по Абхазии в августе-сентябре 1983 г., совершаемого пешком и на транспорте (на автобусе, на автомобилях). Завершив работу над текстом (якобы повестью «Человек в пейзаже», предыдущей частью романа), герой-писатель едет из села Тамыш в столицу Сухум. В составе разномастной компании он посещает локусы с советским колоритом: сухумскую набережную с кофейнями, дачу Л. Берии в Гагре, гостиницу «Абхазия», научную лабораторию, богатое абхазское село, когда-то посещённое Н. Хрущёвым, пансионат на черноморском побережье. Поездку сопровождают сатирико-бытовые «симпозионы», в которых сквозь «анекдоты о национальностях» прорывается риторический пафос решения общечеловеческих проблем.

³⁸³ Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. С. 246.

³⁸⁴ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 170.

³⁸⁵ Аверин Б. Интерпретация Бориса Аверина // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

³⁸⁶ Шеметова Т. Г. Указ. соч. С. 89–128.

³⁸⁷ Роднянская И. Б. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий ... С. 554.

В части «**II. Корова**» («небо») авантюрная фабула приостанавливается, философская линия получает развитие в спорах героев-идеологов – персонажей, гомологически варьируемых в разных частях романа в качестве граней сознания авторского «я», – ДД («Доктора Д.») из повести «Птицы...» и ПП («Павла Петровича») из повести «Человек в пейзаже». «Сократические диалоги» учёного и художника используют античное риторическое искусство «майевтики» для постановки вопроса о пределах социальной и экзистенциальной свободы *homo privatus*. Топос реликтовой рощи на берегу Чёрного моря, по которому прогуливаются герои, символически обобщает черты архаического океана Панталассы, из которого вышло всё живое, и христианского райского сада с древом познания Добра и Зла. Раскрывается зыбкость границы между человеком и животным, между природной общностью индивидов и социальными образованиями – для проверки дарвинистской и креационистской версий происхождения человека.

«Сократическая» глава знаменует замедление (но не остановку) движения героя-путешественника, позволяющее ему сосредоточиться, с одной стороны, на проговаривании и осмыслении проблематики, намеченной в первой части (антропологической, культурологической, социоисторической), с другой стороны – на формулировке тех тем, которые будут рассмотрены с разных ракурсов в части «**III. Огонь**» (экзистенциальных, исповедальных, метафизических, антроподицейских). Внутренняя энергия путешественника, в начале повести реализовывавшаяся в турбулентном передвижении по пересечённой местности, трансформируется, принимая формат компилятивной языковой игры, напряжённого «всматривания» в словесные формулы, в их сокрытый смысл. Диалектическая расшифровка устойчивых лингвокультурных метафор облекается в «сократическую иронию»³⁸⁸. Раскрепощению сознания, преодолению прагматического мышления способствует поддерживаемое героями состояние алкогольного и наркотического опьянения как доступный способ травестирования культуры, «карнавализации» бытия.

Часть «**III. Огонь**», в свою очередь, делится на три раздела. Захватив сознание героя-нарратора, традиции синкретического мифологического мышления обнаруживают себя в системе хронотопических рокировок. Универсальный эпический масштаб путешествия, близкий опыту античных романов и мениппей, сообщает сюжету игры авторского воображения качество «предельной мирозерцательности»³⁸⁹.

«Московская» глава «1. Кот» («преисподняя») рассматривается как «экспериментально-провоцирующий сюжет» (по Бахтину, имеющий целью «испытание и

³⁸⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 468.

³⁸⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 130.

разоблачение идей идеологов»³⁹⁰), показывающий жизнь в СССР инакомыслящего писателя. Действие происходит сразу после путешествия героя-рассказчика в Абхазию, осенью 1983 г. Пребывающий в состоянии изменённого сознания опальный писатель общается с посетителями в стилистике мениппейного жанра «разговоров в царстве мёртвых» (отсылка к сборнику диалогов Лукиана). Сцены спиритического сеанса с метафорическим пересечением реки Леты и визионерской встречи героя с братом (прототип героя – брат писателя, журналист-международник, «возвращенец» О. Г. Битов) функционально соотносятся с мениппейными хронотопами «альтернативных миров» и «многомерного времени»: фантастика «путешествия» раскрывается как метафора ментального пограничья героя-художника, «остранения» от жизненного потока.

В начале главы «2. Приближение О... (The Monkey Link)» действие повести хронотопически переносится в Баку (Азербайджан), на побережье Каспийского моря, где герой участвует в съёмках фильма в качестве актёра. Описание кинематографического закулисья отсылает к опыту самого Битова, сыгравшего одну из ролей в картине С. Соловьёва «Чужая белая и рябой» (1986). Ощувив «истощение места» [324], повествователь-путешественник перебирается в Тифлис (Тбилиси, Грузия). Здесь в гостинице «Абхазия» он пытается писать повесть «Ожидание обезьян» о поездке к Сухумскому обезьяньему питомнику (в реальности ещё не состоявшейся).

Герой посещает Джвари, пишет эссе «Родина, или Могила» (новелла с таким названием войдёт в книгу Битова «Грузинский альбом») и доклад для участия в «круглом столе» о феномене грузинского романа. Не дождавшись конференции, он сбегает из столицы вместе со своим товарищем-грузином (прототип – Резо Габриадзе), отправившись на автомобиле в Кутаис. По пути, неожиданно для самих себя, друзья натываются на «последний неснесённый» [331] памятник Сталину в Гори. Чтобы «очиститься» [331], они посещают православный монастырь Моцамета близ Кутаиси, где нарратор-путешественник был крещён десять лет назад.

Не застав своего крёстного отца архимандрита Торнике, герой переписывает себе на память из лежащей у него на столе Библии притчу о фарисее и мытаре. В этот момент он загорается идеей писать параллельно с повестью «Ожидание обезьян» (или вместо неё) роман «Солдаты Империи». Однако следящие за неблагонадёжным автором агенты имперской власти стремятся помешать ему перенести замысел на бумагу, реализовав его в жизни, и везут писателя непосредственно в обезьяний питомник. По пути компания посещает Команы Сухумские с разрушенной церковью и богадельней, священным источником и домом престарелых и, наконец, достигает цели. Как и ожидал нарратор, обещанная ему встреча оказывается мистификацией: обезьян в питомнике не видно. Однако посреди разыгрываемой

³⁹⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

провокаторами бутафории герою открывается истинное, катарсическое видение бытия как *оглашения*. Самозабвенно отдавшись молитве, подобно библейскому *мытарю*, герой совпадает с моментом Творения: в первозданной тишине он слышит абсолютный звук, анимирующий натуру, зачинающий жизнь не только органической, но и духовной природы.

В третьей главе третьей части романа, «3. Петух», герой, находясь на даче в Подмосковье, уже из 1991 г. осмысляет перестроечное время как последовавший за мгновением озарения затяжной духовный кризис на фоне изменений в жизни общества и отражающем её языке. Он вспоминает, что долгожданная встреча с обезьянами в роще в реальности оказалась прозаической, подводящей повествователя к одним лишь этологическим выводам о том, насколько недалеко люди ушли от своих предков; однако в сфере словесного творчества воспоминание о наблюдении за приматами вдохновляет повествователя на словесный креатив, сочинение семантически нагруженных каламбуров.

Обречённость «пробудившихся» было писательских потенций героя, ранее подавленных нагрянувшей «гласностью», аллегорически воплощается в сюжете утраты «я»-нарратором рукописи его повести «Ожидание обезьян» при пожаре в сухумской гостинице «Абхазия», символизирующем начало конца для Советского Союза. В диалоге с «*ним*» герой выясняет, что в альтернативной социополитическим событиям реальности – пространстве духовного творчества – вина за крушение «империи» лежит на нём – на писателе, описавшем и тем самым «закрепившем» её быт и бытие. Рукопись оказывается спасена «*им*» из пожара – ценой распада реальности, навсегда замершей в «поймавшем» её тексте.

Августовский путч 1991 г. настигает героя на подмосковной даче и побуждает ехать в столицу. Там рассказчик встречает Павла Петровича и под его влиянием присоединяется к жесту строительства противотанковых баррикад, а также переключается с собственных суетных переживаний – на беспокойство об ангелах, по воле Божьей не смыкающих глаз над мятежной Россией. Здесь, дома, путешественник наконец согласует противоборствующие начала собственной природы и обретает чаемую целостность, прозревает единый логос, зарождающийся в Другом и артикулируемый «я»: «Он подумал или я сказал?» [397].

В свете авторефлексивного пафоса последних двух главок повести первые три предстают как процесс сбора фактического материала для последующего объяснения творчества – не в техническом, психологическом или нарративном, а в онтологическом смысле, в аспекте судьбы художника, сопрягающего бытие и небытие

Структура повести Битова сопоставима со структурой сохранившихся фрагментов латинского «Сатирикона». В первой части прения «я» и «*его*» восходят к ссорам Энколпия с Алкиллом, поездка компании советских граждан по Абхазии – к плутовским скитаниям петрониевых маргиналов по нероновской империи, финальное раскрепощение героя – к

завершающей сцене оргии в гостинице. Во второй части «симпозион» ПП и ДД не этически, но стилистически отсылает к Трималхионову пиру (вплоть до рецепции отдельных деталей, таких, как использование народного языка или образ свиньи). Третья часть, как и в римском произведении, ставит метапроблему искусства, поднимает морскую, военную, цивилизационную темы.

Выявление неоднородного мениппейного субстрата в «Ожидании обезьян» позволяет интерпретировать сюжет движения персонажа в потоке профанной реальности и его стихийных попыток словесного оформления понимания им этой реальности для реконструкции авторской концепции человека и бытия. Семантика сюжета странствия раскроется в **последовательном аналитическом филолого-культурологическом комментарии.**

2.3.2 Пир героев-двойников как путь к духовной метаморфозе в сюжете «I. Конь»

Несмотря на присутствие конкретных дат и локусов, сюжетная хроника трёхчастной повести Битова представляется близкой «семиотической» концепции времени, при которой оно «направлено в противоположную сторону» (как отмечала Т. Шеметова со ссылкой на В. Руднева³⁹¹), а модель пространства обнаруживает черты классической трёхпланной структуры мениппеи, в которой свобода от жизненного правдоподобия³⁹² (перенос действия и диалогов «с земли на Олимп и в преисподнюю») помогала достичь философского универсализма³⁹³. Условность сюжетного континуума повести была отмечена исследователями (так, И. Роднянская оценивала его как «личное, вне- и сверхопытное пространство-время»³⁹⁴), но не была проанализирована в свете рецепции античных мениппей. В части «I. Конь» присутствие названий конкретных локусов (населённых пунктов Абхазии) не обуславливает реалистичности поэтики, но лишь позволяет метафорически идентифицировать место действия как «землю» – стартовую точку героя перед его дальнейшим ментальным перемещением «в преисподнюю» и «на небо», сообщаям сюжету странствия рефлексивную всеохватность мениппеи³⁹⁵.

Точное указание хронологического диапазона событий, происходящих в первой части (23–24 августа 1983 года, «в течение суток» [185]), не упрощает общей многомерности образа времени – его действительной исключённости из живой истории, «карнавальности», которая, по Бахтину, предполагает подчинённость своим особым законам, метаморфозам³⁹⁶. Так,

³⁹¹ Шеметова Т. Г. Указ. соч. С. 99.

³⁹² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 129.

³⁹³ Там же. С. 131.

³⁹⁴ Роднянская И. Б. Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий ... С. 563.

³⁹⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 131.

³⁹⁶ Там же. С. 198.

помимо упоминания конца лета, в повествование входит метафорическая «осень» [204] – символ душевного неуютта героя-номада, гонимого писателя, ищущего в путешествии спасения от социальных и личных проблем. В первой части повести метафорическое «межсезонье» создаёт атмосферу неустойчивости, беспокойной устремлённости куда-то вперёд, к ещё неясной цели и представляется близким поэтике мениппеи, в которой, по мнению Бахтина, «прения зимы и лета» бывают исполнены «пафосом [...] весёлой относительности, не позволяющим мысли остановиться»³⁹⁷.

Один из элементов сложной рецептивной структуры – стилизация жанра любовно-авантюрного путешествия с сатирическим модусом, к которому принадлежат романы «Сатирикон» Петрония и «Метаморфозы» Апулея. Исследователи давали интерпретацию «Сатирикону» как «серии пародий на различные жанры, вставленные в сюжетную рамку пародии на роман»³⁹⁸, и «Метаморфозам» как «пародии на идеалистический роман (мотив странствования, любовные интриги, сцены суда, попытки самоубийства)»³⁹⁹. В свою очередь, повесть Битова пародирует латинскую сюжетную модель петляющего движения героя-путешественника, имеющего мотивы и цель, но постоянно отклоняющегося от них под влиянием соблазнов и ментальных «переключений».

Герой современной мениппеи Битова, в отличие от персонажей Петрония, – не бродяга-ритор, использующий ораторские навыки для рыночного плутовства, привлечения спонсоров и обольщения любовников и любовниц. Он писатель, только что окончивший работу над очередным произведением. Однако, подобно Энкалпию, в первом сохранившемся фрагменте «Сатирикона» поддающемуся инстинктам, оставляющему своего ораторствующего учителя и отправляющемуся на поиски своего любовника-«братца», я-автор Битова начинает движение к обезьянам с прерывания творческой аскезы за письменным столом и авантюрной погони за непослушным двойником, устремившимся к новому сюжету в состоянии полной физиологической готовности [164]. Поэтика фрагментарности не только аллюзивно обыгрывает факт неполной сохранности античного текста, но и воплощает дискретность событийного потока, редуцирующего мотивационную составляющую жизненного пути существующего в нём человека.

Действие повести начинается в точке окончания героем-писателем предыдущей части романа «Оглашенные» – «Человек в пейзаже». Момент освобождения от только что завершённого текста застаёт нарратора-путешественника в деревне Тамыш Республики Абхазия, в одном из частных домов.

Расположенное вблизи черноморского побережья село **Тамыш** – родина товарища Битова,

³⁹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 149.

³⁹⁸ Стрельникова И. П. Сатирико-бытовой роман. Петроний // Античный роман ... С. 331.

³⁹⁹ Стрельникова И. П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман ... С. 337.

абхазского писателя и поэта Даура Зантарии, к 1983 г. известного автора произведений с ярким национально-историческим колоритом (книга стихотворений 1976 г., рассказы из сборников «Набережная» (1981) и «Нар улбаит» (1984), впоследствии написавшего свой главный роман «Золотое колесо» (1997; художественный метод – магический реализм). В «Ожидании обезьян» Зантария выведен в качестве героя-спутника (что было замечено исследователями⁴⁰⁰). В этой роли он продолжает линию персонажей ранних путешествий Битова – проводников по национальным космосам Армении (прототип – Г. Матевосян) и Грузии (Р. Габриадзе).

Название деревни может быть переведено с абхазского языка по-разному: как «место для игры» (и тогда оно акцентирует постмодернистскую поэтику повести – в сочетании с органической эстетикой), «неурожайное место» (такой вариант указывает на ключевую коллизию мучительного поиска вдохновения), «запруда, бассейн»⁴⁰¹ (вода, напротив, – символ плодородия, духовной пищи⁴⁰²). Переплетение интерпретаций подготавливает многогранность осуществления сюжета творчества, писательства, путешествия-письма, прежде всего, в аспекте мифологизации, сакрализации феномена текста.

В перспективе рецепции культуры Абхазии как исторически христианского региона локус «кухни» / «курятника» в доме отца Даура, где художник «рождает» своё произведение, воплощён как отсылка к образу рождественского хлева-вертепа, в котором, согласно христианским источникам, родился младенец Иисус. Образ абхазки мамы Нателлы (от лат. *natus* «рождённый») включается в ассоциативный фон как аллюзия на образ Богородицы. Таким образом, акт творчества обнаруживает семантику «Божьего Провидения»⁴⁰³ [163]. Инициальный локус повести воплощает убеждённость героя в целесообразности всего сущего, в т.ч. и собственного письма. В то же время, в ситуации вторжения животных в «творческую лабораторию» повествователя присутствует элемент свойственной мениппее «фамильяризации мира»⁴⁰⁴: органическая жизнь вторгается в «святилище духа», и герой-повествователь устремляется ей навстречу, выходя в пространство абхазского двора.

Образ нарратора раздваивается. «Он»-ипостась упивается свободой от текста, обретённой после месяца аскезы за писательским столом. «Я» рефлексировывает варварские выходки «его», отражающие материально-телесные желания художника как человека. Наррация фокусируется на освещении особенностей уклада местных жителей – абхазских селян, разочарованных тем, что пришелец-путешественник, прибывший в Тамыш в поисках покоя и вдохновения, не соблюдает обычай организации приветственного пира. Волеизъявление коллектива абхазских

⁴⁰⁰ Кораблёва Н. В. Роман А. Битова «Оглашенные» в зеркале геопоэтики // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2016. № 2(26). С. 110.

⁴⁰¹ Кварчия В. Е. Историческая и современная топонимия Абхазии (Историко-этимологическое исследование). Сухум: Академия, 2006. С. 246.

⁴⁰² Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 43–44.

⁴⁰³ Там же. С. 182–183.

⁴⁰⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 139.

крестьян открывает герою мир самобытной абхазской народной культуры с её оригинальными ритуалами и обычаями.

Образы второстепенных персонажей повести восходят к идеям Бахтина о двойничестве как проявлении дихотомического мышления, сопрягающего бытие и небытие, – одной из категорий *карнавала* как синкретической формы непосредственного, непринуждённого контакта человека с миром, свободного от рациональной иерархии⁴⁰⁵. Так в кругозор рассказчика входят сосед Нателлы Аслан, у которого есть брат-близнец Астамур, и деревенский маргинал Сенёк, легенда трущоб абхазской деревни: «[...] Сенёк (это был летовавший в селе бич) забухал на кладбище с безутешными» [167]. Если с братьями связана семантика двойственности единого (братья – одно и то же лицо, именуемое нарратором в т.ч. и «Аслан-Неаслан», «Тот или иной Неаслан» [181], «Антиаслан» [193], «Толиаслан» [189]), то образ Сенька вводит в сюжет мениппейное профанирование «самого “смерти таинства”»⁴⁰⁶.

Двоение маргинального персонажа и профанирование смерти – элементы мениппейной многослойной картины мира, в которой каждый элемент имеет свою пародию, «тень». По Ж. Делёзу, мир двойников – раскрепощённый мир, где каждый является либо сообщником, либо жертвой⁴⁰⁷. Ментальная раскованность необходима начинающему свой путь герою-страннику для интеграции нового культурного пространства в собственное сознание и создания оригинального мифа о нём. Первые же встречи нарратора-странника на территории Абхазии подготавливают к восприятию топоса как карнавалового пространства авторских философских, а не этнографических обобщений. Не только «я» и «он», но и все другие персонажи входят в повествование не как самостоятельные фигуры, но как отражающиеся друг в друге части единого авторского миромоделирования.

Черты мениппейной символики (близость точек социального закрепощения – и духовного откровения как «полюсов двуединого образа»⁴⁰⁸) обнаруживает и модель топоса: неподалёку от деревни соседствуют **тюрьма и христианский храм** [167] как знаки сопредельности доброго и злого, низменного и возвышенного в жизни человека. Тюрьма, из которой легко бежать, олицетворяет неокончателность, открытость судьбы человека при любом общественном статусе (мениппейное «обесценивание всех внешних положений человека в жизни»⁴⁰⁹). Локус «христианского храма, построенного [...] императором Юстинианом [...] последние шестьдесят лет [...] не действовавшего» [167] воплощает космический универсализм слепой судьбы. История здания, пережившего смену империй и идеологий и сохранившего не свою функцию, но своё значение, свидетельствует о «в е с ё л о й о т н о с и т е л ь н о с т и всякого строя и

⁴⁰⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 138–142.

⁴⁰⁶ Там же. С. 156.

⁴⁰⁷ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 57–58.

⁴⁰⁸ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 199.

⁴⁰⁹ Там же. С. 134–135.

порядка»⁴¹⁰ – релятивизме времени, произвольности смены культурных эпистем, цикличности цивилизационного развития.

Семантика топоса деревни со всеми входящими в неё пространственными и предметными образами флоры («асапарель», «агазон», кукуруза) и фауны («супружеская пара свиней» [168], птицы, корова) архетипически восходит к мениппейной метафизической модели взаимоотношений человека с миром, включающей в себя три этапа странствия души на пути к ускользающей от неё истине: свинья как символ невежества⁴¹¹, птица как воплощение мудрости и высшего знания⁴¹², корова как карнавальный «двуединый образ» – знак синтеза небесного и земного⁴¹³, возвращения «домой».

От Чёрного моря крестьянские дворы (на крайнем из которых стояла печь – воплощение огня) отделяет чёрная же полоса грязи с лежащим на ней чёрным буйволом (быком). Один из первых анималистических образов повести сигнализирует о размытии границы между физическим и метафизическим мирами: «Будучи переходной зоной между стихиями огня и воды, бык означал преодоление противоположностей»⁴¹⁴. Воплощаясь в органических, «деревенских» образах, двойственность мира и человека открывает себя путешественнику не как трагический разлом, а как непрерывный онтологический закон, а структурная организованность мира соотносится с мифологическими представлениями кавказских народов о «среднем слое» Вселенной: «Верхний мир населяют божества, птицы и фантастические существа, *средний – люди, животные и растения*, нижний мир – это мир усопших хтонических существ»⁴¹⁵ (*курсив наш – Е. Б.*).

Таким образом, с первых шагов путешественника по Абхазии новая страна позиционируется как пространство ментального и нарративного эксперимента. Герой-странник находит новую, ранее не входившую в сюжет романа форму примирения жизненных антиномий, гармонизации своего раздваивающегося сознания в *карнавальном мироощущении*.

Поездка героя из Тамыша к друзьям в столицу Сухум позволяет актуализировать тему писательства. Я-он-автор упоминает собственные белые «брюки-штаны-джинсы», полученные им от снаряжавшей его в путешествие «прекрасной дамы». Акцентированный цвет предмета одежды – антиномия по отношению к фокусированному нарратором ранее образу чёрного быка в грязи у моря. Мениппейно травестированная аллегория отображает противопоставление искры рефлексивного, творческого логоса немоте первозданной тьмы.

⁴¹⁰ Там же. С. 140.

⁴¹¹ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 326.

⁴¹² Там же. С. 295.

⁴¹³ Там же. С. 161–162.

⁴¹⁴ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 83.

⁴¹⁵ Мифы народов мира ... С. 494.

Метафора писательства как «продажи последних штанов» [172–173] раскрывает потенциальный авантюризм и агрессию художника, крадущего сюжеты у самой жизни. В словесном творчестве обнаруживается семантика «органического сочетания философского диалога, высокой символики, авантурной фантастики и трущобного натурализма»⁴¹⁶, что позволяет говорить о целенаправленном использовании Битовым бахтинских идей.

Маргинальный образ бесштанного писателя – переосмысление ситуации творчества как «обнажения» перед читателем, открытия ему своего уникального способа миропонимания – соотносится с художественной миссией мениппеи, которую Бахтин видел в постановке «голых “последних вопросов” с этико-практическим уклоном»⁴¹⁷. «Перевернутый» образ «брюк-джинсов» близок бахтинскому видению мениппеи: «[...] образы карнавала двуедины, они объединяют в себе [...] лицо и зад [...] надевание [...] штанов на голову»⁴¹⁸. Элемент одежды героя-писателя символизирует его творческие потенции, напрягаемые в момент начала нового текста с чистого листа, а также состояние вдохновения и игровой свободы выстраивания нарратива.

Топос двоящегося бытия расширяется по приезде героя-нарратора в **Сухум** – бывшую греческую колонию Диоскурия, само название которой, по одной из версий, означало «близнецы»⁴¹⁹. В курортном городе флегматичное «я» более не может сдерживать порывистого «его» (сцены питья и коллективных трапез). Питье раскрепощает сознание героя (в мыслях появляется обценная лексика), что позволяет ввести в сюжет повести рефлекссию социального (размышления о феномене социалистической «империи», наследницы Рима как геополитически, так и идейно).

Во-первых, судьба местных туристических локусов, попадающих в фокус зрения путешественника, отражает реальные и мифологические перипетии и противоречия советской истории. Так, гостиница «Абхазия», якобы построенная здесь для проведения конференции стран-союзниц в завершение Второй мировой войны, в итоге состоявшейся в Ялте, полностью сгорит в 1985 г. при пожаре неизвестного генезиса. В начале 1990-х закроется популярное кафе «Амра». Ностальгическая нота в описании беззаботных прогулок по когда-то лучшим достопримечательностям республики отражает кризис национальной и экзистенциальной идентичности человека в распадающейся социополитической и культурной реальности.

Во-вторых, непринуждённая атмосфера формирующегося вокруг Я-он-автора интернационального коллектива друзей-приятелей – наполовину реальных, наполовину вымышленных им «солдат Империи», каждого со своим «коньком», – демонстрирует не

⁴¹⁶ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 130.

⁴¹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 131.

⁴¹⁸ Там же. С. 142.

⁴¹⁹ Трубочёв О. Н. Indoarica в Северном Причерноморье // Этимология. 1979. Под ред. Ж. Ж. Варбот, Л. А. Гиндина, Г. А. Климова, В. А. Меркуловой, В. Н. Топорова, О. Н. Трубочева. М.: Наука, 1981. С. 116.

институциональное, а истинное дружеское единство людей – маргинальных поодиночке, но жизнеспособных вместе, – распад которого станет очевиден к концу повести. На глазах русского путешественника полугрузин-полуабхаз Марксэн, абхаз Миллион Помидоров, прибившийся к группе безымянный англичанин с украинцем Драгамашенкой и другие персонажи находят *общий язык* буквально и метафорически.

Церемония посещения пёстрым коллективом прибрежных кофеен степенью ритуализованности («балет» [177]) и философической проблематикой ведущихся в процессе разговоров (о константах мировой истории и национальности Христа) соотносится с жанром симпозиона с мениппейными ролями персонажей-участников. Так, образ органично вписывающегося в компанию вора в законе – «благородного мафиози» [180], – будучи функционально близким карнавальному типу «благородного разбойника»⁴²⁰, в преддверии «лихих девяностых» отражает тенденцию мениппеи к изображению «нарождающихся социальных типов в различных слоях общества»⁴²¹.

Сюжет авантурных походов накладывается на кумулятивную последовательность абхазских локусов, воплощающих разные грани антропологической концепции автора. Так, в полном парадоксов **доме Марксэна** они знакомятся со сложной судьбой человека, вобравшей в себя исторический космос «империи». Слепой от рождения персонаж побеждает собственную судьбу, становится полиматом: стрелком-рекордсменом в отставке, врачом-терапевтом и философом-пацифистом. Не имеющий на руках оружия чемпион хвастается перед гостями авангардной коллекцией книг: «Камю и Борхес! знали б вы... кто первым прочтёт вас в России!» [183]. Если Бахтин описывал мениппею как форму, тесно связанную с живой современностью и этим отличающуюся от жанра романа, в который «можно войти самому», произведя «замену собственной жизни запойным чтением»⁴²², то именно таким, мениппейным, а не романическим, типом увлечённости характеризуется книголюбие Марксэна: он не эскапируется от реальности, принимает в ней деятельное участие. Чтение рекордсменом в отставке Камю и Борхеса символизирует присутствие в герое экзистенциальных и метафизических исканий, «разнобой между внешним и внутренним человеком»⁴²³. Жизненный путь спортсмена-слепца свидетельствует об узости любого «объясняющего» жизнь штампа, о том, что «все существующие одежды тесны [...] на человеке»⁴²⁴.

По убеждению Бахтина, такая «избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения»⁴²⁵. У Битова герой-рассказчик в

⁴²⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁴²¹ Там же. С. 134.

⁴²² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 475.

⁴²³ Там же. С. 480.

⁴²⁴ Там же.

⁴²⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 480.

собственном высказывании задаёт аксиологический модус повествования о своём новом знакомом, фокусируясь на деталях его жизни и быта. Так, нарратив о трофейной рукоятке пистолета [185] – единственном свидетельстве побед, оставленном Марксэну «щедрой» властью, – не только соотносится с более поздним описанием черепа обезьяны в повести, но и стилизован под живописание христианской реликвии – Туринской плащаницы в одной из ранних новелл романа «Преподаватель симметрии». Модальность авторского фокуса проводит транскультурную параллель, сближая феномены мастерства частного человека, общей эволюции жизни на Земле и религиозных представлений о миссии божества.

В многослойной структуре путешествия за пластом философского размышления о звучании оригинального человеческого голоса в большой истории следует лирическая стадия воспоминания – личного «сентиментального» переживания рассказчика, рефлексии след событий прошлого в частном сознании и в пейзаже бытия. Так, двигаясь вместе с кинематографистами **вдоль реки Вода**, символизирующей «неумолимое течение времени»⁴²⁶, герой осознаёт, что был здесь в детстве на стройке с отцом-архитектором, когда тот был ещё молодым, здоровым и сильным, а затем вспоминает случай, когда он мыл в ванной своего уже пожилого и немощного отца и тот «остался в трусах, пояснив [...] что сын не должен видеть срама отца своего» [186]. Библейская аллюзия (Быт. 9:22–25) раскрывает ретроспекцию личных отношений сына с отцом как универсальную метафору отношений человека с миром, с Богом. Утверждается релевантность ветхозаветной этики частной повседневности современного человека, вместе с жизнью получающего обязательство уважения к ней и к своим родителям как её источнику. По Битову, люди уходят из мира не бесследно, если самой своей жизнью утверждают высокую мораль, дающую потомкам ценностный ориентир в стремительно меняющемся мире.

Форма общения персонажей в следующей локации, где они останавливаются, – в селе близ Сухума, где вырос Л. П. Берия (предположительно, **Мерхеул**), – структурно близка симпозиону: возле бывшего дома руководителя НКВД группа досужих мужчин возлежит на лужайке с шампанским и ведёт светскую беседу. Традиционному греческому пиру соответствует амбивалентное профанно-философское содержание беседы «симпосиастов», чьи рассуждения о скандальной жизни чиновника, который при жизни Сталина обеспечивал его жестокий режим, а после смерти генсека сам был репрессирован, вскрывают сущность большой истории не как онтологического закона, а как релятивной земной человеческой жизни, исполненной страстей и случайностей, ситуационных инверсий. Тематика разговора сатирична, злободневна⁴²⁷: для 1980-х гг. – времени деструкции советских мифов – была характерна

⁴²⁶ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 93.

⁴²⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 134.

демонизация образа Берии. Как и в случае граждан древнегреческого полиса, для представителей разных республик советской «империи» такая застольная беседа служит «механизмом формирования чувства *коллективной общности*»⁴²⁸, которое в истории соединяется с проблемой национальной идентичности (разговор Даура и мафиози на абхазском языке о конфликтах с абазинами), включающей и проблему языка как инструмента коммуникации.

С образом англичанина, прибывшего в Союз с целью посещения сухумского обезьяньего питомника, в повесть входит языковая игра на русском и английском (сцена в **гостинице «Абхазия»**), свободой и непринуждённостью коррелирующая с симпозионом как древнегреческим обрядом, в котором «слово [...] предстаёт в качестве лёгкого [...] общения друзей, специально собравшихся для получения [...] удовольствия от совместного времяпровождения»⁴²⁹. В этот момент особенно проявляет себя характерное для симпозиона обильное использование участниками жестикуляции, мимики, визуальных форм общения⁴³⁰: «Мы захохотали, и англичанин не понял над чем [...] обводя рукою [...] номер [...] мечтательно завёл глаза» [191–192].

Присутствие англичанина (то ли простака, то ли действительно шпиона, от которого необходимо охранять информационные ресурсы родины) даёт остранный взгляд на быт и бытие социалистической «империи» как на фантасмагорический лабиринт бескрайних пространств с калейдоскопом «странных» людей, мыслящих нелогично и общающихся исключительно иносказаниями-каламбурами. В стилистике мениппейных мытарств исполнен рассказ иностранца о случившемся с ним по ошибке пребывании в российской провинции: вместо Сухума его сначала отправили на студенческую практику в Воронеж. «Между строк» этой трагикомической истории читается история о бдительности советских структур, не допускающих чужака то ли до самого питомника, то ли до стратегически важного государственного объекта, мимо которого, по легенде, пролегает дорога к нему.

Включающийся в нарративную географию путешествия **Воронеж**, с одной стороны, предстаёт в исповеди интуриста «городом третьей категории» [178], концентрирующим черты советской периферии – порождённые голодом и войнами, прошедшимися по центральной части России в XX в., неустроенность, косность, захолустность, переходящие в карнавальный «трущобный натурализм»⁴³¹. С другой стороны, город, неофициально известный как «столица Черноземья», в повествовании англичанина представлен как студенческий, научный центр. Переплетение коллизий продовольственного и интеллектуального плодородия сближает локус с

⁴²⁸ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Визуальная антропология и коммуникация: философский взгляд. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. С. 211.

⁴²⁹ Там же. С. 213.

⁴³⁰ Там же. С. 209.

⁴³¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 130.

описанным Бахтиным раблезианским мотивом материально-телесного низа в его тесной связи с гуманизмом и Просвещением⁴³².

Обезьяны как анималистические двойники человека впервые появляются в детективном контексте: сопровождающий англичанина сотрудник питомника Драгамашенка одновременно служит в КГБ, о чём начинают догадываться герои. В мировой культуре обезьяна – «животное с [...] противоречивым [...] смыслом», которое «почитали в Древнем Египте, Африке, Индии и Китае», но не приняли в христианстве, отождествив «с пороком [...] и дьявольскими ересями»⁴³³. Из «положительных» черт приматов антропоцентризм воспринял прежде всего их «мудрую осторожность», «любопытность и болтливость»⁴³⁴.

В искусстве обезьяна, чьи «способности [...] имитировать человеческое поведение широко использовались для высмеивания тщеславия и глупости», воплотила «образ художника-эпигона»⁴³⁵. Это позволяет истолковать семантику названия повести как знак предчувствия Битовым наступления эпохи постмодерна, посткультуры – знаковости, вторичности, симулятивности. В такой метатекстуальной «матрёшке» персонаж предстаёт «обезьяной» автора, литература – «обезьяной» жизни, человек – «обезьяной» Бога.

Невменяемое состояние перепившего англичанина сюжетно мотивирует приглашение Драгамашенкой героя-путешественника в биолaborаторию для выступления там в качестве «интересного человека» вместо иностранца, не вписывающегося в советскую реальность и постоянно выпадающего из неё в сон и в болезнь. В качестве благодарности за выступление украинец предлагает посетить обезьяний питомник. Так, рождающийся в этот момент у я-он-автора замысел повести об обезьянах оказывается результатом череды случайностей, что характерно для серьёзно-смеховой словесности⁴³⁶.

В сознании повествователя фабула реальной поездки в лабораторию провоцирует размышление о сюжете будущей повести, открывающее для него топос ментального странствия, параллельного эмпирическому путешествию. Рассказчик метафорически сравнивает приближение события письма и муки творчества с беременностью, родами [195], привлекая раблезианскую образность, воплощающую коллизию познания самой сути жизни, её нутра.

Топос «аудитории-лаборатории» Драгамашенки в сюжете путешествия ставит «фаустианский» вопрос о результативности применения «пробирочных» опытов для удовлетворения свойственной человеку духовной жажды познания. Намёки на то, что в учреждении проводятся закрытые исследования, «связанные с человеком» [231], соседствуют в

⁴³² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 101.

⁴³³ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 242–243.

⁴³⁴ Там же. С. 243.

⁴³⁵ Там же.

⁴³⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 468.

тексте повести со скептическими комментариями по поводу возможности таких опытов: «Не колется, потому что нету ничего или потому что и нечего?» [231].

Противоречие заложено в иррациональности поведения персонажей в пространстве, название которого предписывает «слушать» и «трудиться», а не кутить и разглагольствовать. Даур, представляя гостя слушателям – семи сотрудницам-биологам, – внезапно запинаясь и замолкает, словно остановленный метафизическими силами. Сам «лектор» *я-он* претерпевает иную неудачу – заговаривается и невольно воспроизводит мениппейное скандальное выступление, «неуместное» из-за «резкого нарушения этикета»⁴³⁷. Предмет избыточных рефлексий героя – «разноголосая современность»⁴³⁸ «империи»: «Россия, колхоз, номады, нейтронная бомба [...] ареал, Европа, тундра [...] Калифорния... “Жаль Аляску!”» [200–201].

Выступление героя построено на карнавальных провокациях, парадоксах и оксюморонах. Так, рассказчик защищает свинью, видя в ней «царя зверей» [201] – «наиболее совершенное существо в природоподобной системе крестьянского двора», инструмент «безотходности производства» [200]. После лекции к рассказчику приходит осознание, что его сотериологическая теория неидеальна, так как продукты жизнедеятельности самой свиньи, в свою очередь, никак не перерабатываются [204].) Эта точка зрения коррелирует с наделением образа свиньи в культуре семантикой «ненасытности [...] похоти [...] невежества, но и материнства, плодовитости»⁴³⁹, и, в частности, с идеями философа Г. Гачева⁴⁴⁰, бывшего одним из реальных собеседников Битова в его путешествии в Абхазию в 1983 г.⁴⁴¹

В то же время, натуралистическая образность речи героя стилизует сатирико-бытовой сюжет «Сатирикона». Так, образ свиньи, у Битова временно становящийся знаком экологически и философски совершенного мироустройства, в романе Петрония символизировал царивший за трималхионовым пиршественным столом парад безвкусицы. Вдохновлённость утопических речей парадоксалиста Павла Петровича коллективно-советской чачей, выполняющей функцию сопровождавшего античный симпозион разбавленного вина, подчёркивает демократическую корпоративность новой «империи».

Провокационная лекция о свинье, модус исполнения которой фантазийно колеблется между голосами Павла Петровича и авторского «я», предстаёт как концентрированная стилизация мениппейных «сцен скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей»⁴⁴², в которых нарушение предсказуемости течения событий обнажает противоречивость бытия.

Кроме свиньи, мифологический, метафизический потенциал в речи докладчика обретают

⁴³⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 132.

⁴³⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 468.

⁴³⁹ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 325.

⁴⁴⁰ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 276.

⁴⁴¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ. Интеллектуальные путешествия из России в Грузию, Азербайджан и Армению. М.: Издательский сервис, 2002. С. 58.

⁴⁴² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 132.

и другие явления материального мира – нефть, представляемая им как экспликация божественного промысла, и такой отличающий человека от других животных феномен его анатомии как девственная плева – символ «духовности»⁴⁴³, «души (*анимы*)»⁴⁴⁴. Однако, только-только войдя во вкус «просвещения» аудитории и уже приготовившись объяснить законы мироздания, герой-нарратор замолкает на полуслове так же, как ранее Даур. Эпизод акцентирует границу между волей профанного я-он-персонажа-нарратора и не тождественного ему биографического автора – подлинного создателя сюжетной этики.

Метатекстуальная игра с читательским ожиданием, ирония и гносеологический скепсис, направленные на опровержение претензий человека на постижение природы вещей, сближают Битова-автора с В. Набоковым («Ultima Thule», 1939). В то же время, нелогичность, обрывочность речей обоих персонажей – знак мениппеи как жанра, вышедшего не из академической риторики, а из народно-карнавальной культуры⁴⁴⁵. Момент потери ими обоими ораторского таланта в решающий момент соотносится с ситуацией романа Петрония «Сатирикон», в которой главный герой Энколпий был также лишён своей «силы» в «кульминационную минуту» богом плодородия Приапом.

Как и в античном романе, протагонист которого был наказан за оскорбление божества, в современной мениппее персонажи расплачиваются за своё высокомерие. По Битову, поведение человека мотивировано самой его амбивалентной сущностью, синтезирующей природное и культурное (социальное) начало: герой-путешественник терпит поражение, так как пытается казаться одновременно и «мачо», и «интеллектуалом». Троение сознания повествователя, частично сохраняющего своё «я», частично превращающегося в ПП (Павла Петровича) и в ДД (Доктора Д.), указывает на его стремление к истине не монологической, неготовой, разноголосой⁴⁴⁶.

В качестве гонорара за выступление Драгамащенко дарит повествователю и Дауру по обезьяньему черепу. В мировой культуре череп – «знак, предупреждающий об опасности», «символ смерти», но в то же время и «интеллекта, духа, жизненной энергии»⁴⁴⁷. Головная кость примата, с которой герой продолжает своё путешествие, воплощает волнующие его проблемы: эволюционные (гибель одних видов ради жизни других), экзистенциальные (возможность преодоления границы между жизнью и смертью в духе, в творчестве, в памяти), эсхатологические (предчувствие экологического кризиса, неизбежность конца света).

Особо фокусированный я-им шатающийся и выпадающий из окаменевшей челюсти животного зуб воплощает беззащитность любого существа перед законами природы –

⁴⁴³ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 72.

⁴⁴⁴ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 139.

⁴⁴⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 124.

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 408–409.

принципом смены старого новым и неизбежностью смерти. Образ ассоциативно отсылает к названию романа «Обезьяна приходит за своим черепом» (1958) Ю. О. Домбровского – автора, имя которого Битов упомянет позднее в эпилоге «Последний из оглашенных». Аллюзия выявляет диалог двух художников. Если у советского писателя-археолога наступление обезьяны олицетворяло не только наращивание идеологии фашизма в XX в., но и голос антропологии, напоминающий пошедшему по ложному пути человеку о равенстве рас, то и у Битова под личиной ожидаемой обезьяны может скрываться не только «грядущий хам» (по Д. С. Мережковскому), но и иная, новая форма жизни, мобильная и витальная, способная управлять карнавальной реальностью.

В сюжет странствия входит пространство **гор** – топос не только индивидуальной философской рефлексии, но и коллективных онтологических прозрений, и абсолютного чувственного раскрепощения. Фабульно – путешественники поднимаются в **безымянное абхазское село** на званый обед в богатом доме местной администрации. Сюжетно – это движение в горах – знак приближения героя-повествователя к духовной метаморфозе, которая раскрывается в **несколько этапов**. Концептуально каждый из них соответствует определённой стадии погружения путешественника не только в культурно-исторический колорит Абхазии и советской «империи» в целом, но и в надэмпирический космос вневременных и внепространственных онтологических закономерностей. Геопозитическая ориентация восходит к процессу определения человеком своего места в бытии и натурфилософской синхронизации с его ритмами, метафорой которой станет превращение в «коня», в «тритона».

На **первом, «подготовительном» этапе** совершающейся ментальной трансгрессии героя в числе других гостей поят домашней чашей и знакомят с историей особняка. Как оказывается, материальное благополучие дома (в т.ч. наличие великолепного сада, двора) объясняется тем, что когда-то в нём останавливался Н. Хрущёв. Голос истории, входящий в жизнь поместья, позволяет воспринимать этот локус как метафору существования «империи» в последние её годы.

Организованное абхазцами застолье во многом сближается с классическим симпозионом, основанным на подчинении органическому ритму, естественному природному «*порядку (cosmos)*»⁴⁴⁸. Так, если античный пир был «пространством [...] мужской коммуникации, и женщины, если и допускались, то лишь ради услаждения мужчин»⁴⁴⁹, то и в современной Абхазии герой-нарратор наблюдает, как мужчины – домохозяева – разделяют трапезу с посетителями, пока женщины – депутаты различных инстанций – накрывают для них стол, при этом распределяя функции «по возрасту, а не по званию» [211].

⁴⁴⁸ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 211.

⁴⁴⁹ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 216.

Домашнему миру абхазских горцев повышение социальной активности женщин в XX в. не принесло радикального пересмотра традиционных бытовых ролей, но открыло новые возможности для эффективного совместного труда во имя общего блага. В то же время, рассказчик видит, что достаток местных жителей – следствие удалённости и независимости от бытовых проблем долинных деревень, обозначенных в начале путешествия на примере Тамыша (бедность, пьянство, маргинализация) и понимаемых как результат необдуманной политики государства в сфере сельского хозяйства.

Второй этап сюжета о движении рассказчика к метафизической инициации – знакомство с принявшим его домом изнутри, являющее антитезу увиденному во дворе. Оказывается, что, создавая видимость минимального благополучия на первом этаже своего дома, абхазцы направляют все силы на создание подлинного достатка на втором этаже – на котором никто не живёт, куда не приглашают даже гостей. Внутреннее устройство жилища ориентируется на создание показной идиллии, а не на онтологически оправданную достойную жизнь здесь и сейчас: «Ради чего всё. Не хуже, чем у людей» [211].

В контексте библейских отсылок двоемыслие жителей, посвящающих свои труды не улучшению реальности, а стяжательству ради стяжательства, означает метафорическое «фарисейство», тогда как безыскусная, но непринуждённая жизнь тамышцев – аллегорическое «мытарство». Нарратор замечает, что в одной из комнат верхнего этажа пол выстлан хурмой^{450 451}. Такая особенность интерьера отражает амбициозность живущих в доме, их стремление к воплощению идеала некоего нереализуемого, надмирного изобилия, «карнавальной утопии»⁴⁵².

На **третьем этапе** ментальной трансформации повествователь возвращается в топос дворового пира. Следуя традиции античных симпозионов, в которых на первый план ценностно выходили приятная беседа и хороший алкоголь⁴⁵³, рассказчик не упоминает «продовольственную» составляющую празднества (только абстрактную «закуску»), сосредоточиваясь на «питийном» его компоненте, а также на содержании беседы и порождаемых ею философских рефлексий. Участники поднимают тосты «за народы», «за землю», «за предков», дающие чувство целостности советской «империи» (уже приближающейся к распаду), создаваемое здесь, как и в случае древнегреческих пиров, «не посредством идеологических лозунгов, а [...] с помощью [...] визуально-соматического

⁴⁵⁰ В древнегреч. яз. название этого растения звучало как «δεόστυρος» и означало «пшеница бога» ZEYΣ // Древнегреческо-русский словарь Дворецкого. URL: <https://classes.ru/all-greek/dictionary-greek-russian-old-term-28213.htm> (дата обращения: 01.08.2024).

⁴⁵¹ ΠΥΡΟΣ // Древнегреческо-русский словарь Дворецкого. URL: <https://classes.ru/all-greek/dictionary-greek-russian-old-term-55159.htm> (дата обращения: 01.08.2024).

⁴⁵² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 141.

⁴⁵³ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 217.

единения»⁴⁵⁴.

Искреннее восхищение *я-его* чачей, вином, новыми знакомыми, так умно и непринуждённо ведущими разговор, всем абхазским народом, умеющим хранить себя и свои традиции, и даже отеческой опекой не теряющих из виду опального писателя государственных органов («как тут не полюбить Советскую Власть!» [211]) порождает характерное для симпозиа «удовольствие от визуального, акустического, тактильного, обонятельного восприятия [...] вплоть до эротического контакта, разбавленного пластической красотой логоса»⁴⁵⁵. Если оригинальные симпозионы характеризовались *«спонтанным порядком»*, за которым следил *«симпосиарх»*, формировавший «оптимальную для гармоничного общения атмосферу»⁴⁵⁶, то и в современном застолье герой-странник находит космогоническую патриархальную органику: «Он сидит во главе стола, мой отец, – благословляет. Передаёт бразды правления своему сыну» [210].

Дружное интернациональное застолье обнаруживает естественное тяготение народа к единению, противостояние разобщению, несомому цивилизационным слоем с его проблемами избыточного потребления, социальных и национальных стереотипов, сепаратизма, войн, в т.ч. холодных, и т.п.

В то же время, отходя от канонов симпозиа как исключительно *«совместного действия»*⁴⁵⁷, нарратор среди всеобщего веселья погружается в пространство индивидуальных размышлений, интерпретации истории и обычаев Абхазии. Так, вопреки здравому смыслу, среди местных мужчин считается постыдным во время коллективных возлияний выйти из-за стола по нужде. В отличие от случая с образцовым верхним этажом, мотивированного «имперским» снобизмом современных абхазцев (настоящим), ритуал непрерывных возлияний восходит к архаическим представлениям кавказских народов о мужской чести и силе (к прошлому).

Успешное преодоление последней традиции героем-путешественником, благодаря своему ораторскому таланту сумевшему выйти из-за стола вовремя и не потерять при этом уважения в глазах товарищей по досугу, только подтверждает близость сцены симпозиону, в котором правила допускают «возможность их нарушения»⁴⁵⁸. Декларативность, кажимость проникают в пиршественное действо как свидетельства кризиса советской «империи», предваряющего её уход.

В битовском нарративе об укладе жизни абхазских селян обнаруживается рецепция произведений Ф. А. Искандера – яркого советского писателя, чьё творчество запечатлело

⁴⁵⁴ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 211.

⁴⁵⁵ Там же. С. 216.

⁴⁵⁶ Там же. С. 212.

⁴⁵⁷ Там же. С. 209.

⁴⁵⁸ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 209.

основы абхазской национальной идентичности. По мнению исследователей, главный роман писателя «Сандро из Чегема» (1966–1989) проявил значительную близость мениппее⁴⁵⁹. Сцена финального «симпосиона» в части «I. Конь» содержит прямую отсылку на изображение «валтасаровского» сталинского пира в эпосе Искандера [210].

Следуя за предшественником, современный писатель иронически фиксирует симптомы постепенного распада национального предания. Если у Искандера действие происходило в 1/2 XX в., когда советская власть ещё только устанавливалась, но уже были очевидны знаки вторжения суетной социальной истории в эпическое природное время, то у Битова микрокосмос частного мира абхазской семьи отражает кризис уже зрелой советской ментальности – в таких её проявлениях, как покорность казённой машине имперской власти, стремление к созданию внешнего эффекта и пособничество идеологическим противоречиям. Однако от социально-исторической проблематики Битов выходит к общечеловеческой. Литературные аллюзии иллюстрируют философские закономерности. Так, обряд симопсиона характеризует человека прежде всего как биопсихосоциальное существо, которое, выйдя из природного мира, уже не может просто утолять свой голод, но нуждается в ритуальности как связывании тела и смысла, в **мистерности** как способе упорядочивания хаоса своей субъективности⁴⁶⁰.

Подобно «сентиментальному путешественнику», в странствиях вспоминая свою родину и по-новому открывавшему самого себя, битовский герой-писатель, глядя на богатое абхазское село, вспоминает свою, русскую бедную исчезнувшую деревню Турлыково, символизирующую бедственное положение сельского хозяйства в его родной республике. Охватывающая путешественника после минутного увлечения чужим счастьем «скорбь патриота» [207], подчёркивающая мениппейный контраст «роскоши и нищеты»⁴⁶¹, является **четвёртым этапом** на пути к мифотворческому откровению. Ввод в нарратив топоса памяти как антитезы реальности настоящего позволяет охватить полярные полюса «империи» для восхождения к инварианту универсальной онтологической картины мира.

С одной стороны, диссонанс между изобилием абхазской деревни и скудостью российской продиктован разницей климата. Обнаруживая источник национальных экзистенциальных моделей во влиянии природы на принципы существования, повествователь оказывается близок Г. Гачеву, видевшему в культуре «прилаженность [...] народа [...] к тому варианту ПРИРОДЫ, который ему дан»⁴⁶². Как для противостояния суровому климату, так и для восприятия даримого натурой изобилия люди стремятся к объединению, одним из

⁴⁵⁹ Иванова Н. Б. Смех против страха, или Фазиль Искандер. М.: Сов. писатель, 1990. С. 238–304.

⁴⁶⁰ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 41.

⁴⁶¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 133.

⁴⁶² Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 29.

проявлений которого являются застолья.

С другой стороны, в нарративе о путешествии по «империи» заостряется исторический фактор. В СССР 1960–1970-х гг. такие небольшие и небогатые деревни, как Турлыково, наделялись статусом «неперспективных» и подлежали ликвидации, предполагавшей переселение жителей в более крупные населённые пункты. Будучи физически уничтоженным, скромное и богобоязненное село продолжает жить в памяти рассказчика, символизируя противостояние частного времени – социальному. Наличие имени у нищего Турлыкова, в отличие от безымянной абхазской деревни, позволяет видеть в сопоставлении двух деревень движение героя-странника «домой» – к истинной, не декларативной онтологии.

С мечты рассказчика о возвращении в Турлыково начинается **пятый этап** развёртывания транзитивного метаморфического сюжета – встреча с конём, появляющимся во дворе абхазского дома в ознаменование расширения картины мира героя, обретения им аксиологического ориентира – не божественного, но натурфилософского абсолюта. Яблоневый сад, в котором конь материализуется как мечта путешественника об окончательной целостности восприятия мира, являет собой подлинный «рай на земле» – в отличие от богатого, но нежизнеспособного «второго этажа» поместья. Объёмная семантика образа, вынесенного в название первой части повести, раскрывается в многообразии культурных контекстов.

Во-первых, «христианство [...] связывает коня с победой [...] мужеством и великодушием»⁴⁶³. В контексте мениппейного сюжета путешествия образ коня как финальный аккорд первого этапа странствий может быть интерпретирован как аллегория победы человека над собой – принятия того тёмного, низового начала в себе («он») и в окружающих, которое порицается христианством («первородный грех»), но утверждается карнавалом. В «Книге, глаголемой “Златоуст”» – толковании «Притчи о мытаре и фарисее» (Лк.), аллюзиями на которую полна повесть, – образы двух коней символизируют конфронтирующие субъективности в душе каждого человека: «[...] впряже фарисей два коня [...] един [...] пост [...] а другий [...] гордость [...] и разбися конная колесница, и погипе самомнимый всадник [...] Впряже бо и мытарь два коня: един [...] лихоимство [...] а другий [...] смирение [...] И спасе всадника смиренная надежда»⁴⁶⁴. В контексте «Притчи...», являющей, по мнению русского религиозного философа Г. П. Федотова, «самой известной проповедью в Древней Руси»⁴⁶⁵, образ коня воплощает ежедневный выбор каждого человека между следованием страстям – и их «стреноживанием» – и отражает представление о дихотомичной природе человека, свойственное русскому национальному сознанию.

Во-вторых, образ коня интерпретируется как отсылка к текстам З. Фрейда, который

⁴⁶³ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 202.

⁴⁶⁴ Цит. по: Федотов Г. П. Собр. соч. в 12 т. Т. XI. Ч. II. М.: Мартис, 2004. С. 81.

⁴⁶⁵ Там же.

описывал структуру личности как состоящую из трёх частей: *Я* (центр принятия решений), *Сверх-Я* (культурные стандарты поведения) и *Оно* (инстинкты; у Битова – «он»). Во имя гармонизации общего состояния личности *Я* должно ставить себя по отношению к *Оно* в позицию всадника на коне: не принуждать животное идти туда, куда оно категорически не хочет (так как заставить его всё равно не получится), но при этом создавать видимость доминирования и контроля⁴⁶⁶. Битов переосмысляет фрейдовскую концепцию, создавая новый миф о человеке, в котором рядом с биологическим, психическим и социальными элементами структуры личности встаёт насущность представления об Абсолюте, существующем в бытии и придающем ему смысл.

В-третьих, образ скакового коня метафорически указывает на природу современного человека как «номада». Архаическим кочевникам конь позволял не только оставаться мобильными, но и сохранять связь с почвой. Заворожённость скакуном предстает как этологическое исследование истоков собственной экзистенции: человек подсознательно испытывает симпатию к лошади как к своему «лучшему другу» (после собаки), исторически ставшему его первым «автомобилем» и дававшему ему возможность заселить степь. Эволюционное изменение «функционала» коня, в современности имеющего эстетическое, а не только прагматическое значение («он был не для надобности» [218]), декларирует достижение человеком высокого уровня цивилизационного развития (оно будет поставлено под вопрос эвтаназным убийством коня, которое произойдёт после того, как он сломает ногу, о чём станет известно в финале повести). Таким образом, созерцаемый героем конь воплощает и его стремление к бытийной органике, и ощущение животного начала в себе как инстинкта жизни, и влияние культуры как самоограничения во имя самосохранения.

Стимулированная встречей с конём «анархическая» ипостась путешественника преодолевает «интеллигентную» часть (герой следует ритуалу хозяев-абхазов и залпом выпивает рог вина), что сближает этот акт с обретением мифологического «рога изобилия»⁴⁶⁷. Эпизод открывает новую рецептивную подробность образа *его*: он носит сандалии, как мифический Гермес, что роднит *его* с богом хитрости, олицетворяющим плодородие, склонным к воровству, озорничавшим, умеющим оказаться в нужное время в нужном месте и т.д.

В противоположность своему двойнику, «я»-грань путешественника демонстрирует близость древнегреческому Аполлону – предрасположенностью к занятиям искусством, этикой, разумностью, порядочностью и т.д. Соответственно, сцены полемики *я*- и *он*-ипостасей героя-путешественника ассоциативно восходят к «Разговорам богов» Лукиана, таким, как сцена «Гефест и Аполлон», в которой степенный бог Солнца – покровитель муз и морали –

⁴⁶⁶ Фрейд З. Труды разных лет / пер. с нем. Тбилиси: Мерани, 1991. Кн.1. С. 363.

⁴⁶⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 142.

изумляется оборотливости младенца Гермеса, будущего хранителя плутов и ораторов. Сознание современного человека наследует тот спор противоположных начал, который был зафиксирован древними мифами и мениппеями.

На обратной **дороге в Сухум** он-ипостась чувствует близость пансионата, в котором живёт заприимеченная им ранее сотрудница аудитории-лаборатории, сбегает, самостоятельно «превращаясь» в очаровавшего его «коня», воссоединяется с девушкой, мифологизируемой его хмельным сознанием, и вместе с ней предаётся вакханалии **на берегу моря**. Мифологическое превращение знаменует **шестой, финальный этап** инициации героя – феноменологическое обновление его сознания. Применяя к себе модель существования животного (символизирующего всё живое и саму жизнь), человек обнажает естественное начало в себе, открывает нового себя. Семантика антропо-анималистического образа раскрывается в системе аллюзий на античную культуру и литературу.

Во-первых, сцена на пляже стилизует поэтику древнегреческого романа, по мнению Э. Роде, состоявшего «из эротической фабулы и массы фантастических приключений на суше и на море»⁴⁶⁸ (*пер. с нем. наш – Е.Б.*). Раскрепощение сознания героя ассоциируется с мистическим и оргиастическим эллинистическими культами, с карнавальными празднествами, такими, как дионисии. Знаки принадлежности *его* к фаллическому культу, дионисийской стихии травестийно снижаются, отражая свойственную мениппее претензию на освещение «мира и всего самого священного в нём – в зоне грубого контакта»⁴⁶⁹. Инициация он-ипостаси героя-путешественника воскрешает мироощущение эллина как модальность особой, беспрецедентной в мировой истории пластичности, открытости полноте бытия, натурфилософичности, восприятия жизни как праздника, являющуюся «прививкой свободы» для беспокойной современности.

Во-вторых, финал первой части повести рецепирует древнеримские романы – «Сатирикон» Петрония и «Метаморфозы» Апулея. По мнению исследователей, лошадь в античности была посвящена Приапу⁴⁷⁰. Анималистическая трансформация героя свидетельствует о покровительствовании *ему* фаллического божества, в то время как у Петрония оно, напротив, преследовало разгневавших его авантюристов. От романа Апулея заимствуется общий фантастико-бытовой сюжет превращения человека в представителя семейства лошадиных (осёл, конь) – вариант архаического топоса метаморфоз как онтологического закона текущего бытия. Для героя Битова, в отличие от персонажа Апулея, метаморфоза не является наказанием, но не является и оглашением. Однако, как и в латинском романе, физическое видоизменение оказывается шагом к духовному перерождению, стимулом

⁴⁶⁸ Rohde E. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876. P. XI.

⁴⁶⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 131.

⁴⁷⁰ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 249.

к путешествию, завершающемуся посвящением, приобщением к культу (жречество у Апулея, визионерство у Битова).

В эпоху постмодерна Битов воспринимает зафиксированный римской литературой вариант пограничного мироощущения, поставившего прямой вопрос о бытии в синхронизации социального и природного начал. Современность представляется «новой античностью», сближающейся со своим эпистемологическим оригиналом возвращением к адогматическому, либеральному мышлению, допускающему сосуществование ризомы разных идей (философий). Принцип игрового отношения к миру сегодня реактуализирует миф не как продукт творчества субъекта-демиурга, а как свойство самого бытия, хаотического, релятивного, стихийного, сопротивляющегося исходящим от сознания созерцателя попыткам систематизации. Востребованность сюжета всеобщего оборотничества в постмодернизме (например, у В. Пелевина) объясняется охватившим человека кризисом идентичности, связанным с коллизией поиска границы между человеком-скриптором и миром-текстом, с нарративизацией жизненного опыта, редукцией гуманистической актантности.

В-третьих, завершающая ситуация части «Конь» восходит непосредственно к бахтинской теории карнавала как отрешения от цивилизационных условностей, иерархий – и мениппеи как литературного жанра, наиболее ярко выразившего соответствующее мироощущение. По Бахтину, «на эротических оргиях тайных культов», «в лупанариях» и «на базарных площадях», происходят «приключения правды на земле», испытания идеи, не боящейся «никакой жизненной грязи»⁴⁷¹, в данном случае – идеи эскалации биологического начала в природе человека.

Античный миф реинтерпретируется Битовым путём интеграции его в дискурс современной массовой культуры, перевода на «низкий язык современности»⁴⁷²: «[...] это ОН именно меня [...] ловкий, как Джеймс Бонд [...] они плещутся [...] фосфоресцируя [...] белыми задницами» [221]. Оригинальные пласты стилизованной мифологической эротики перемежаются сленгом и речевыми штампами – мениппейными «кошунствами [...] связанными с производительной силой земли и тела»⁴⁷³, разворачивающими контрастную поэтику «сатуры». Эклектическая детализация финальной сцены коррелирует с поэтикой контрастов в романах Петрония и Апулея, разбавлявших «романические» любовные сцены «отрезвляющими» пародийными линиями.

Профанация сакрального воплощает свойственное для мениппеи «травестирование [...] высоких образов национального мифа»⁴⁷⁴. Написание финальной фразы «[...] в Грецию, в

⁴⁷¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 130.

⁴⁷² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 464.

⁴⁷³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 139.

⁴⁷⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 464.

Медитеранию, в Рим!» [222] в журнальной версии 1993 г. как «[...] в Грецию, в Медитеранию, в Рим!»⁴⁷⁵ олицетворяет «фамильяризирующий» контакт современности с культурой Античности⁴⁷⁶ («terra» возводится к корню «-таран-») для свободного исследования точек социокультурного соприкосновения двух эпох. Сближение персонажей с оксюморонными типами «очищающегося грешника» и «добродетельной гетеры»⁴⁷⁷ выявляет веру автора в катарсический потенциал сегодняшнего дня.

Индивидуальный анархический бунт героя рассматривается как суггестия той «внеисторической частицы [...] человеческого существа», которая, по М. Элиаде, «хранит [...] отпечаток памяти о [...] более полном [...] существовании»⁴⁷⁸. Ситуация психосоматического преобразования реализует утопию погружения в подсознательное как источник, который, будучи «поэтичней [...] философичней [...] чем сознательная жизнь», населён «не одними только чудищами: там скрываются также боги [...] герои и феи [...] они помогают человеку [...] завершить своё посвящение»⁴⁷⁹. Неосознанное воспроизводство олицетворяющим дорефлективное сознание *и* цивилизационных архетипов подтверждает мысль культуролога о зыбкости границы между натурой и культурой, об их органическом переплетении.

В контексте повести мифотворческое самоосвобождение героя-путешественника – первый из пяти вариантов финалов глав, каждый из которых знаменует трансгрессию его сознания, выход за границы исторического и социального бытия. Такая структура понимается как контравариант поэмы Данте «Божественная комедия» – архетипа духовного странствия, в котором каждую кантику венчало обращение к подлинному абсолюту («stella»). В неклассической парадигме культуры трансцендентальный контакт замещается вариантами «параметафизических» состояний (опьянение в части 2, выезд за границу в части 3.1), по градации ведущими к подлинному откровению (молитва мытаря – 3.2), интуиция боговдохновения (3.3).

Фабульная схема «деревня – пляж – город – деревня – пляж» формирует кольцевую структуру первой части повести, актуальную и для двух последующих глав, и для повести в целом. Сюжет духовного странствия стилизует миф о вечном возвращении⁴⁸⁰, описанный Элиаде как зафиксированная архаическими верованиями (истоками культуры) закономерность между потребностью человека творить – и его стремлением к воспроизводству акта

⁴⁷⁵ Битов А. Г. Ожидание обезьян // Новый Мир. 1993. №10. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1993/10/ozhidanie-obezyan.html (дата обращения: 05.08.2024).

⁴⁷⁶ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 139.

⁴⁷⁷ Там же. С. 133.

⁴⁷⁸ Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Пер. с фр. М.: Ладомир, 2000. С. 130.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Элиаде М. Указ. соч. 414 с.

божественного Творения⁴⁸¹. Топос текстопорождения вписывается в органический космос бытия. В свою очередь, гедонический экстаз «коня-тритона» функционально повторяет акт писательства как утверждения и преобразования реальности.

Уходя в самозабвенный «симпозион», он-персонаж непечатно «отпускает» весь окружающий его пляжный мир как фантазмагорию эклектических деталей, среди которых троекратно упоминаются «голоса» собравшихся на шум «отдыхающих». Рельефная подробность обращает на себя внимание как аллюзия на роман В. Набокова «Приглашение на казнь» (1936), главный герой которого, казнимый художник Цинциннат, также разрушает бутафорный, игрушечный мир «реальности», отрицая её условности как «казнь», и уходит в абсолют свободы, к зовущим его метафизическим «голосам». Отсылка позволяет интерпретировать ситуацию экзистенциального развоплощения в финале каждой главы повести как метафору выхода из творческого акта, исследование границы между бытием и небытием, на которой живёт художник и каждый человек. Мифологизация бытия оказывается стратегией *непрозрачности* – неисчезновения, спасения.

Ещё один пласт семантики повторяющегося в финале каждой части «метатекстуального метемпсихоза» героя – mortalный, на который обращали внимание исследователи: «[...] сосуществование “Он” и “Я” [...] ассоциируется с состоянием “клинической смерти” автора»⁴⁸². Позиция метафорической гибели тела рассказчика (доказывающей непреложность его существования как *голоса*) – один из наиболее очевидных аспектов сближения повести с поэмой Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». М. Липовецкий писал о парадоксальном финале советской мениппеи – убийстве рассказчика ангелами – как о противостоящем постмодернистской концепции «смерти автора»⁴⁸³: по мнению литературоведа, гибель Венички противопоставила его релятивному миру, оказавшись в нём «единственно возможной прочной [...] категорией»⁴⁸⁴. Герой Битова также умирает от главы к главе, чтобы в финале обратиться к Богу (в т.ч. буквально, употребив вокатив) и этим утвердить вечность своей души и своего голоса.

2.3.3 Функции сократического диалога в главе «II. Корова»

Вторая часть повести – стадия философской рефлексии, концептуализирующей эмпирические открытия первой части. Сознание *я-он*-героя, после мифотворческого экстаза оставшегося лежать на пляже в алкогольном беспамятстве, раздваивается на ДД и ПП и продолжает самостоятельное «ментальное странствие».

⁴⁸¹ Там же. С. 38.

⁴⁸² Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 169.

⁴⁸³ Интерпретация Марка Липовецкого // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

⁴⁸⁴ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература ... Т.2. С. 401.

Мирообраз второй главы рождается на стыке рецепций сразу нескольких античных жанров. Во-первых, утверждение диалогической природы истины, открывающей себя не индивидуальному опыту, но совместному поиску двух мыслителей, отсылает к структуре **сократического диалога**⁴⁸⁵. Эвристический пафос беседы персонажей закрепляется каноническим для майевтических дискуссий обсуждением социокультурных и философских проблем в системе синкриз и анакриз, с акцентом на противоречиях и парадоксах.

Во-вторых, изображение продолжающегося ментального «раздвоения личности»⁴⁸⁶ героя как варианта «морально-психологического экспериментирования»⁴⁸⁷ воплощает диалогическое отношение к самому себе как художника, так и человека вообще, характерное для **мениппеи**. В соответствии с амбивалентностью серьёзно-смехового жанра гносеологическая драма развивается в форме советского «кухонного разговора». Языковые игры персонажей ведут к метафизическим областям бытия, скрывающимся за насущной реальностью, становятся их попыткой заглянуть за границу идентифицируемого мира.

В-третьих, обильные возлияния ПП и ДД приближают их беседу к формату **симпосиона**, разыгрываемого преимущественно на ходу, за исключением сцены, когда персонажи останавливаются и возлежат на берегу моря. Карнавальная природа их разговора наследует древнегреческому пиру в таких чертах, как «непринуждённость и фамильярность [...] откровенность [...] эксцентричность [...] сочетание в слове хвалы и брани, серьёзного и смешного»⁴⁸⁸. На пути к манящей путешественников алетейе их сознание без отрыва от бутылки балансирует между каламбурно-анекдотическим иносказанием и самозабвенной исповедальностью.

В-четвёртых, сущность коммуникации доктора и философа как метафорической беседы одного человека – героя-путешественника – с самим собой указывает на жанровый субстрат **солилоквиума**. Определяя значение такого «монолога» в истории философии, Бахтин приводил мнение Антисфена, одного из учеников Сократа, считавшего «способность диалогически общаться с самим собою» высшим достижением философии⁴⁸⁹. Солилоквиум битовского странника эксплицирует раскрепощение его «в н у т р е н н е г о ч е л о в е к а» во имя той «чистоты самосознания»⁴⁹⁰, которая, в отличие от неполной и предвзятой оценки извне, одна только и способна дать человеку целостное представление о себе самом.

Помимо жанрового полиморфизма, свойственная ПП «языковая инициативность» сближает его с мениппейными героями-идеологами: Сократом, Эпикуром, Диогеном,

⁴⁸⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 124.

⁴⁸⁶ Там же. С. 132.

⁴⁸⁷ Там же. С. 131.

⁴⁸⁸ Там же. С. 136.

⁴⁸⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 135.

⁴⁹⁰ Там же. С. 136.

Мениппом⁴⁹¹. Выбор преимущественно риторических форм раскрытия образов «симпосиастов» обнаруживает ориентацию писателя и на конкретный философский источник – написанный в 385–380 гг. до н. э. платоновский диалог «Пир» («Συμπόσιον»), в число персонажей которого входили доктор Эриксимах и комедиограф Аристофан.

Подобно Эриксимаху, признававшему возможность функционирования в человеческом обществе только тех видов отношений, которые объективно существуют в природе, и объяснявшему силу Эроса в категориях натурализма, ДД в своём перипатетическом высказывании стремится ограничить антропологию законами естества и борется с просыпающимся в нем интересом к «человеческому» (духовному) как таковому. ПП же тяготеет к образу Аристофана, из выдуманного им самим антропогонического анекдота развивавшего концепцию разлитого в космосе закона любви. Вооружившись проповедью Творения против выдвигаемых ДД положений теории эволюции, ПП ловит его на противоречиях.

Идеологические позиции собеседников обобщают две основные линии понимания человека, выделенные в культуре со времён античности Ж. Симондоном. ПП выступает как апологет сократической, гуманистической традиции, исторически продолженной Платоном, софистами, стоиками, христианами, Декартом. В то же время ДД олицетворяет аристотелевскую школу – биологическую, эволюционную, понимающую человека как тело среди прочих тел животных, для которого мышление является лишь естественной органической функцией, – школу, продолженную досократиками, философами Возрождения, Ф. Ассизским, Дж. Бруно⁴⁹².

Во второй части повести исходный локус движения героя-странника – **круглая бухта** (предположительно, Пицундская) на абхазском побережье Чёрного моря близ реликтовой рощи – выступает как точка пересечения четырёх первоначал как натурфилософски, так и экзистенциально (образ героя-путешественника интегрирует дихотомии и я-его, и ДД-ПП). Частный реальноподобный хронотоп проявляет мениппейную «мистериальность» как символически универсальный, «беспределный», эсхатологичный⁴⁹³.

Важнейший источник геопоэтической мифологизации топоса Абхазии – античное прошлое земли, хранящей след исторической Колхиды – территории колхов, затем греков, затем римлян. По мнению Гачева, память земли определила основу идентичности Абхазии как страны, которая «чувствует себя [...] как Колхиду [...] *конец* странствия тех же аргонавтов, приход к цели»⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 480–481.

⁴⁹² Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 71.

⁴⁹³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 201.

⁴⁹⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 264.

Лежащее на пляже после вчерашнего «превращения в коня» тело *я-его* входит в повествование с выразительной художественной деталью – уже не двумя, а одной надетой сандалией [222], являющейся аллюзией на образ героя древнегреческих мифов Ясона⁴⁹⁵. Герой-нарратор на протяжении повести идентифицирует себя с Ясоном (Язоном) как героем покорившего его романа О. Чиладзе «Шёл по дороге человек» (1973).

Мифологические аллюзии задают культурный контекст сюжета странствия-письма: писательство, поиск истины идентифицируется как подвиг, метафорическая погоня за золотым руном; маргинальные персонажи-спутники – «солдаты Империи» – отождествляются с героями-аргонавтами; Абхазия оборачивается древней Колхидой (по убеждению ПП, «время – мертво» [272]); завершение текста интерпретируется как символический выход к морю («Таласса»), спасение, бессмертие.

Последовательность деталей-символов сообщает повествованию аллегоричность, притчевость. Сюжет развивается одновременно в мифологическом, религиозном, философском регистрах. В бухте персонажи обмениваются мыслями о границе между жизнью и смертью, осознанном и бессознательном. На размышления о бытийных проблемах их вдохновляет близкое море – «во многих культурах [...] источник жизни [...] образ [...] возрождения [...] познания [...] подсознания»⁴⁹⁶. Круглая форма бухты – знак «совершенства», символизирующий материнское лоно⁴⁹⁷. Пробуждение *я-он*-героя после предшествующей ему вакхической оргии («зачатия») в органической природной «утробе» и ментальное раздвоение – символ инициации, нового рождения – становления человека зрелого, мыслящего, спрашивающего, ведущего внутренний спор.

Найдя точки соприкосновения, ДД и ПП выходят из бухты и идут **вдоль моря по направлению к роще**. Выход из круглой бухты на косу символизирует испытанное каждым взрослым человеком состояние перехода из гармоничного, уравновешенного мира детства – к неудовлетворённому поиску ответов на вечные вопросы, к абстрактному мышлению – ко взрослой жизни. Восходящее в этот момент Солнце – символ воскресения»⁴⁹⁸ – оттеняет размышления персонажей о физических и метафизических истоках бытия, балансирующие между этологическими фактами и древними мифами.

Честно обдумывая цель своего приезда, ДД осознаёт, что обезьяны интересуют его не как самоцель, а в гносеологическом антропологическом аспекте – как символ реконструкции биологического элемента человеческой природы, свободного от культурных приращений. Местная акватория также волнует его лишь с позиции таящегося в ней серного слоя,

⁴⁹⁵ Мифы народов мира ... С. 1141.

⁴⁹⁶ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 227–228.

⁴⁹⁷ Там же. С. 176–177.

⁴⁹⁸ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 462.

представляющего опасность для людей. Образ восходящего в этот момент кажущегося чёрным солнца в алхимии является знаком «бессознательного нерабочего состояния»⁴⁹⁹. Такой пейзаж отражает внутреннюю метаморфозу персонажа, отпускающего свою социальную роль (учёный, начальник) и приходящего к феноменологической независимости («птица», человек). Переплетение в сознании ДД образов солнца и луны – светил, в мифах разных народов воспринимаемых как «два небесных глаза на концах мировой оси»⁵⁰⁰, – свидетельствует о кризисе его картины мира. Переживания доктора оказываются близки идеям философа П. Флоренского: «[...] наука только разжигает жажду знания [...] не успокаивая воспалённого ума»⁵⁰¹.

Этолог начинает сомневаться в абсолютизме рациональных форм мышления. В этот момент он обнаруживает **мёртвого дельфина**. Рыбоподобное млекопитающее, название которого этимологически восходит к древнегреческому *δελφύς* «матка», в культуре является символом спасения, любви и «Христа Спасителя», а раненый дельфин – «эмблемой жертвы Христовой»⁵⁰². В контексте главы образ несёт сразу несколько значений. Во-первых, мёртвый дельфин на побережье олицетворяет экологическую опасность. Разрушительная деятельность человека привела к сбою этологических механизмов: самоубийство особи уже ничем не оправдывается. Жизнь на земле самоустраниется, ощущая невозможность спасения. Во-вторых, сцена является олицетворением определившей становление модернизма и постмодернизма культурной эпистемы XX в. «Бог умер» (Ф. Ницше, М. Хайдеггер). Новые социокультурные условия приходят к человеку как испытание, не позволяют себя игнорировать.

В-третьих, дельфин-самоубийца символизирует выбор смерти как проявление свободы, доступное каждому существу. Такая трактовка сближается с экзистенциалистским пониманием суицида как свободы бороться с абсурдом бытия. Поступок дельфинёнка сопоставим с финальным событием романа Чиладзе «Шёл по дороге человек», в котором один из персонажей-детей, Ухеиро-младший, на самодельных крыльях прыгает с храма и разбивается насмерть. Такой жест – и протест против авторитарного режима, установившегося в городе после смены власти, и утверждение человеческого достоинства, и знак непоколебимой веры в бессмертие души, покорность зову иного мира. Если стремление ребёнка можно трактовать как желание летать, как птица, то порыв животного интерпретируется как мечта жить на земле, подобно человеку. В повести «Ожидание обезьян» лейтмотив погибающих животных связан с идеей конца всего живого (эсхатология).

С точки зрения И. Сиды, Битов восходит от «зоопозтики» (термин Ж. Дерриды) к

⁴⁹⁹ Там же. С. 463.

⁵⁰⁰ Там же. С. 462.

⁵⁰¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. Т.1. С. 11.

⁵⁰² Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 74–75.

«зоософии» как антропологическому модусу зоогеографии, обращающему исследователя к образам животных с целью выяснить их «высшее значение» для человека⁵⁰³. Именно отношения между человеком и животным, которым посвящена первая часть разговора ДД и ПП, по мнению Дж. Агамбена, одни только позволяют понять, что такое человек⁵⁰⁴. Фаунистические образы у Битова отражают процесс анимализации человека и гуманизации животных в современной культуре: «Животные – это планеты на нашей земле: каждое – представитель [...] другого состава стихий»⁵⁰⁵. С. Франклин и Х. Ритво, фиксируя «animal turn» современной гуманитаристики, рассматривали животных как потенциальных творцов истории⁵⁰⁶. Исследование границы между миром людей и царством животных в повести Битова направлено на самоинтерпретацию человека.

Растительные образы в сюжете повести (пицундские реликтовые сосны) олицетворяют метафизическую вертикаль смыслов, пересечение которой с горизонтальной береговой линией задаёт хронотопическую ось координат в сюжете ментального странствия и определяет идейную многогранность диалогов героев. В некоторых культурах сосны высаживали вокруг могил как символ бессмертия⁵⁰⁷. Обрамляющие побережье как метафорическое «кладбище жизни» с мёртвыми животными реликтовые сосны, которые, по словам ПП, «вполне могли видеть первых христиан» [252], выражают мифологическую динамику прежде всего временного (инфинитивного) измерения путешествия.

Здесь ПП предпринимает этологическое ментальное путешествие к истокам жизни – индивидуальной (образ ребёнка) и общеэволюционной (археогенетика) – и убеждает ДД, что жизнь нуждается в преобразовании с позиций экологической этики. Собеседники обращаются к образам животных и растений как «нечеловеческих *Других*» (по Ж.-М. Шефферу⁵⁰⁸), стараются дать им такую интерпретацию, которая не противоречила бы заложенному в их существовании объективному смыслу. Рефлексия персонажей о сфинксе, кентавре и русалке [244–245], о том, что в них «человеческое», а что нет, и где пролегает эта граница, восходит к поиску нечеловеческой субъективности, которая одна только позволила бы онтологически уравнивать человека с миром⁵⁰⁹. Так, интерес ПП к Фениксу [242–243], с одной стороны, соотносится с двуединством карнавала («п а ф о с [...] с м е р т и и о б н о в л е н и я»⁵¹⁰). С другой стороны, нарративизация образа огнептицы соответствует тенденциям современной

⁵⁰³ Сид И. Геопозт ... С. 194.

⁵⁰⁴ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 82.

⁵⁰⁵ Гачев Г. Русский Эрос. URL: <https://philologos.narod.ru/texts/gachev-eros.htm> (дата обращения: 07.08.2024).

⁵⁰⁶ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 68.

⁵⁰⁷ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 354.

⁵⁰⁸ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 26.

⁵⁰⁹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 6.

⁵¹⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 140.

философской мысли. Так, Ф. Дескола писал о том, что граница между культурой и природой не универсальна, но человек является единственным существом, принуждённым жить в мире собственных *описаний*⁵¹¹.

Философы отмечали, что, подобно тому, как атеизм существует, паразитируя на теизме, постгуманизм слишком пристрастен к теме человека⁵¹². Так и в образном мире романа Битова возникают, с одной стороны, птицы и обезьяны («постгуманизм»), с другой – Феникс и кентавр («антропоморфизм»). Мысль писателя соотносится с открытиями современной русской философии, которая противопоставляет постгуманизму посткосмизм, настаивает на том, что истина – не в редукции человека, а в расширении его, выводе за собственные пределы, трансцендировании⁵¹³.

Близким современной философии оказывается прочтение Битовым идущей от Апулея темы анималистических метаморфоз как индикатора человеческого в человеке. Актуальность поставленного ПП вопроса об идентичности человека и межвидовых границах сегодня подтверждается проведением инновационных научных экспериментов (ксенотрансплантация, получение эмбриона от трёх родителей, биоарт и т.п.).

Если ДД пытается отстаивать приоритет органической жизни (птица «жить, то есть жрать, хочет, вот и витает» [245]), то ПП в ответ формулирует мысль о смерти как несущей подлинную целостность однородной среды, по сравнению с которой жизнь «рассыпана, как горох» [242]. Теория ПП соотносима с религиозными концепциями, воспринимающими смерть как неотъемлемую стадию существования души, приближающую её к бессмертию⁵¹⁴, однако при этом его утверждение о «первозданной ночи», «тьме» как наиболее естественном и реальном состоянии для любого существа самобытно и неканонично. По мнению философа-самоучки, в смерти человек не ощущает напряжения границы, «сам становится средой»; свет есть «абсолютная [...] чернота для самого себя» [241]. ПП как мыслитель видится представителем новой антропологии: примерно с 1920-х гг. понимание человека исключительно как образа и подобия Божия сменилось пониманием человека как *зияния*⁵¹⁵.

Подобно греческому симпозиону, пляжная трапеза персонажей на краю реликтовой рощи сочетает в себе «лёгкость [...] трансгрессивность [...] экстатичность» с «обсуждением серьёзных [...] тем»⁵¹⁶. Так, от размышлений над феноменом самопожертвования в христианстве они переходят к осмыслению проявлений жертвенности в живой природе. ДД формулирует концепцию самоотвержения как органического бессмертия [239]. Персонажи

⁵¹¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 44.

⁵¹² Там же. С. 7.

⁵¹³ Там же.

⁵¹⁴ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 342–343.

⁵¹⁵ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 80.

⁵¹⁶ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 214.

погружаются в этимологию в её связи с культурологией в попытке идейно синтезировать креационизм и эволюционизм («Творец не сотворил [...] всё на земле, кое над чем поработала и эволюция» [249]). ПП интерпретирует эволюцию как дьявола, завидующего Творцу [249].

В ходе беседы ПП упоминает свои далёкие путешествия (в пустыню, на Камчатку), опыт попадания в тюрьму и в немецкий плен [253]. Воспоминания художника расширяют реалистический хронотоп и акцентируют его мениппейное амплуа многоопытного авантюриста-приключенца, непритязательного исследователя жизни. Знакомство с ремёслами «змеелова» и «рыболова», воспоминания о жизни в пустыне мотивируют христологические аллюзии образа ПП, претендующего на статус религиозного философа, творящего «миф» о себе. В пылу разговора художник вновь, как и в предыдущей повести, переходит на прозиметрию, с эпическим размахом рассказывая о своём тюремном прошлом в мениппейном ироикомическом стиле⁵¹⁷. Отталкиваясь от пенитенциарной аллюзии, он указывает доктору на близость сакральной реликтовой рощи, что меняет угол зрения и открывает ДД возможность увидеть чудо природы.

Наблюдение древних деревьев, с одной стороны, подтверждает ДД его этологические интуиции (настоящее и будущее человечества определяется его прошлым), с другой стороны – обращает к вопросу веры, оглушает растерянностью: «[...] а вдруг мы ещё ранние христиане?..» [253]. От обмена мнениями о человеке в границах животного мира герои переходят к обсуждению причин и возможных решений глобальных мировых проблем (войны, атомное оружие, экология). Мениппейность сцены определяет синтез «философского универсализма и предельной мирозерцательности»⁵¹⁸ с парафренической игрой сознания, искажённого наркотическим опьянением.

Постановка героями «последних вопросов»⁵¹⁹ воссоздаёт мениппейную ориентацию на эсхатологию, на предчувствие конца, кажущееся парадоксальным в контексте античной истории и предельно актуальным – в современной героям социокультурной ситуации (конец «империи»). Диалог ДД и ПП воспроизводит бурлескную идею сближения «смерть – смех [...] – пир»⁵²⁰, отражающего единение полярных граней многообразного мира. Усилия ПП по произнесению слова, которое оказывается не «смертью» и не «смехом», а «сметаной», обнажают пародийность его мышления, «приземление» алетических поисков, смещение акцента в сторону профанно-бытовой атрибутики. Патологическая смешливость персонажей мотивирует близкий народной культуре «амбивалентный смех – весёлый и уничтожающий

⁵¹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁵¹⁸ Там же. С. 130.

⁵¹⁹ Там же.

⁵²⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 157.

одновременно»⁵²¹.

В фокусе трансгredientного нарратора символический топос моря, побережья, роши в этот момент оборачивается метафорическим «цирком с клоунами» [255]. В культуре клоун имеет менеппейный потенциал как «наследник традиции, включающей в себя [...] простаков или притворяющихся простаками [...] буффов (странствующих комедиантов)»; амбивалентные образы клоунов с древности воспринимались как «инверсии королей»⁵²². В отождествлении мудрых философов, озабоченных спасением мира, с шутами проявляется мениппейное оборотничество, открывающее возможность проговаривания серьёзных вещей в завуалированной форме.

Дальнейшее перемещение героев **(на север мимо роши)** предстаёт как метафора выхода на новый уровень мышления, гносеологического отрезвления. Беседа тематически спускается «с небес на землю», к обсуждению прозаических аспектов жизни (выбор профессии) и собственной прогулки (куда и зачем они теперь, уже достигнув роши, идут). ПП называет себя учеником Григория Сковороды [258] (1722–1794) – украинского поэта и философа, синтезировавшего мистику и рационализм, отошедшего от схоластики к персоналистски понятному платонизму. Отсылки к его идеям («Путь – [...] постижение [...] своего “внутреннего человека”»⁵²³) дополняют сюжет духовного странствия, актуализируют представление о синтезе античной философии и христианства. Рассуждения ПП о возможности устройства жизни в России с позиций «профориентационной» концепции Сковороды вводят в повествование обещанные для мениппеи Бахтиным «элементы с о ц и а л ь н о й у т о п и и [...] в форме [...] путешествий в неведомые страны»⁵²⁴.

ДД размышляет о единой цели человечества, понимаемой им как поворот военной агрессии отдельных государств в безопасное русло, решение проблем перенаселённости и экологии. Его мысли отсылают к идеям Н. Фёдорова, считавшего, что «общим делом» человечества должна стать победа над смертью. Вектор мениппейной утопии в диалоге персонажей объединяет таких разных мыслителей, как Сковорода и Фёдоров. Так в карнавальном мирообразе сходятся идеи, которые «не вступали никогда в реальный диалогический контакт»⁵²⁵ (этология, экология, эсхатология и религиозная философия).

В нарративе автора сопоставление побережья с «кухней» [261] стилизует «непринуждённость и фамильярность»⁵²⁶, с которой симпозион прикасается к глубинным проблемам бытия. Майевтическая беседа достигает кульминации, когда персонажи меняются

⁵²¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 464.

⁵²² Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 145.

⁵²³ Новая философская энциклопедия ... Т.3. С. 563.

⁵²⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁵²⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 126.

⁵²⁶ Там же. С. 136.

ролями: «ученик» ДД накапливает достаточно знаний для того, чтобы самостоятельно задавать ПП антропологические загадки, воплощая «амбивалентный образ мудрого незнания»⁵²⁷. Теперь уже оба «симпосиаста» используют приёмы сократического диалога, общими усилиями пробиваясь к искомой истине. Во-первых, это приём синкризы – сопоставления различных точек зрения, «слов-мнений» на определённый предмет⁵²⁸ (самая древняя профессия – «воин», «охотник» или «музейный работник»? [264]). Во-вторых, приём анакризы – провоцирования собеседника, побуждения его к высказыванию своего мнения до конца, стимулирование слова – словом же⁵²⁹ («– Хорошо, подсказываю [...] Сдаётся?» [266]). Обыгрывается характерное для симпосионов «сочетание в слове хвалы и брани»⁵³⁰, дающее объёмный антиномический взгляд на любое суждение:

«– Нет людей – одни критики, мать их...

– Дорогой Павел Петрович! – прослезился ДД» [267–268].

Такая многогранность повествовательной модальности формирует полноту взгляда на человека, вбирающую в себя и естественный интерес, и гуманистическую лояльность, и оправданную неприязнь, на которой ловят друг друга персонажи и в которой признавался и сам Битов [401].

«Слияние» доктора и художника, когда они достигают герменевтической синхронности и идут «обнявшись, почти как один человек» [268], интерпретируется как метафорическое воплощение самовосприятия субъекта в античном пире, в котором отношения между участниками «*соматически ощущались во всей полноте своего телесного айтесиса*», люди «представали коллективным телом»⁵³¹. При этом вместо закончившегося алкоголя персонажей пьянит возрождаемая их консолидированным сознанием карнавальная «утопическая фантастика»⁵³² – план спасения человечества, предполагающий демилитаризацию, ориентацию на экологическую этику.

Разрабатываемый ПП проект алкоголизации России (во имя её культурного и промышленного возрождения) представляет собой мениппейную «жизнетворческую» идею⁵³³. Замысел художника отсылает и к утопической сцене «пьяной» революции в поэме «Москва – Петушки» – мениппейной предтече «Ожидания обезьян».

Сцена, в которой ПП приводит ДД к **мёртвой корове** на побережье, лежащей на границе двух санаториев, ни один из которых не убирает труп, визуализирует характерный для мениппеи экспериментальный сюжетный ход – создание «и с к л ю ч и т е л ь н о й ситуации,

⁵²⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 467.

⁵²⁸ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 125.

⁵²⁹ Там же.

⁵³⁰ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 209.

⁵³¹ Там же. С. 215.

⁵³² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

⁵³³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 126.

очищающей [...] от [...] жизненного автоматизма [...] заставляющей [...] раскрывать глубинные пласты [...] мысли»⁵³⁴. Локус границы двух противоборствующих санаториев воссоздаёт мениппейную «пороговую ситуацию»⁵³⁵, иллюстрирует «границу вечной жизни и смерти» [272].

В соответствии с канонем мениппеи, в которой «испытание идеи» является одновременно «испытанием представляющего её человека»⁵³⁶, экзистенциальная опустошённость ДД, теряющегося от зрелища мёртвой коровы, мотивирует его духовную инициацию. Его видение мира остраивается, становится натуралистичным [273]. Некогда устойчивая картина мира учёного, давшая трещину уже в «Птицах...», окончательно разрушается. Новый образ мыслей, который ему предстоит выработать, должен быть основан на принятии абсурда и непознаваемости бытия. ПП даёт ДД исходный тезис для создания адогматической картины мира: «время – мертво [...] взрыв и хаос – вот исходная модель» [273–273].

В культуре корова – символ «космических сил, сотворивших мир»⁵³⁷. Если мёртвый дельфинёнок на пути героев воплощал «тезис» – свет – пространство – экзистенциальную коллизию – «*будущее*» (*ребёнка*) – возможность бессмертия души, то мёртвая корова являет собой «антитезис» – тьму – время – онтологический (космический) кризис – «*прошлое*» (*мать*) – непреклонность органического цикла жизни и смерти, трагизм которого не снимается перспективой воскрешения. Смерть коровы становится промежуточным этапом на пути к кульминационному «синтезу» – финальной точке развёртывания пространственно-временного континуума – «смерти» человека («*настоящего*»).

В ситуации, когда ДД и ПП «покидают море» [273], отступая от взятой на нём в ходе беседы философской высоты, и идут **вглубь материка** в стремлении найти новый источник алкоголя, отсылка к стихотворению А. С. Пушкина «К морю» (1824) обещает «перенесение» персонажами свободного рефлексивного «морского» опыта в их «дольную» жизнь в будущем. Как стилизация вставных новелл «Сатирикона» и «Метаморфоз» с их эротическим и авантюрным элементом⁵³⁸ интерпретируется рассказываемая ПП в этот момент история об обнаружении в этих краях отлично сохранившегося тела древнего человека, заканчивающаяся фарсово: ценная находка была разорена стихией советской бюрократии. На уровне образной системы уничтоженный исторический артефакт – пародийный «двойник» мёртвой коровы (культуры). Подробность о расхищении элементов одеяния «витязя в тигровой шкуре» воспроизводит выделенную Бахтиным в мениппее «комическую операцию расчленения»⁵³⁹.

⁵³⁴ Там же.

⁵³⁵ Там же.

⁵³⁶ Там же.

⁵³⁷ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 161.

⁵³⁸ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 133.

⁵³⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 467.

Исчезновение в числе прочего «мужского хозяйства» [275] «витязя» – карнавальная отсылка к идее «производительной силы земли»⁵⁴⁰, редуцируемой неорганизованной современностью.

В описываемом ПП «международном скандале» [275] вокруг археологического вандализма просматривается утрированный карнавальный скандал⁵⁴¹. С одной стороны, фантасмагорический сюжет деконструирует национальные мифы: «В Тбилиси было произведено дознание. Он бы сознался и что он Шота, и что он Автандил [...] Что он не абхаз, он бы сознался точно» [275]. С другой стороны, провокационное столкновение культурных пластов порождает тот самый синтез архаики, классики и современности, который, по мнению Гачева, один способен отразить национальное целое⁵⁴² – в данном случае, позднесоветское. ПП раскрывает ДД абсурд того мира, в котором ему предстоит жить без иллюзий.

Пространственно-временное искажение (вопреки топографической логике, дорога от моря необъяснимым образом возвращает персонажей в **Сухум**) не только подтверждает этот абсурд, но и позиционируется как «победа над пространством» [276]. Товарищей вновь охватывает поток профанной эмпирической реальности, мениппейного бытового сумбура. Так, в гостинице «Абхазия» ПП и ДД встречаются с Драгамащенко и режиссёром Серсовым и узнают окончание истории иностранца – чужака, пытавшегося, но так и не сумевшего приспособиться к жизни по законам конвенционального абсурда и исторгнутого советско-абхазским космосом: «На англичанина ночью [...] обвалилась с потолка фанера [...] вместе с крысой и с кошкой [...] был [...] эвакуирован с [...] признаками белой горячки» [277–278].

Странствие персонажей в главе «II. Корова» – путь «с небес на землю»: переходя от побережья с мёртвыми животными как метафорического «кладбища жизни», где можно было умозрительно решать экзистенциальные проблемы, – на реальное кладбище, к реальной смерти друга (смерть Санька), они испытывают настоящую, живую боль. Под влиянием чувства скорби по ушедшему навсегда человеку – единственной истинной ценности, которой должно измерять все бытийные вопросы, – дифференциация сознания героя-путешественника на «я», «он», ДД и ПП колеблется, точки зрения персонажей перемешиваются, эксплицируется позиция единого романного героя-странника, совмещающего в себе все эти грани. Так, ДД «порывается в соседний санаторий» [280], где ранее кутил «он» (Эрос пробуждается в оттолкновении от Танатоса). Сознание путешественника «отключается» и «перезагружается».

Финальное трансгредирование нарратива, фокусировка на лежащем над могилой бессознательном «теле», разговаривающем с «душой» и с Богом, – вариант общего для финалов всех глав повести смертоподобного состояния выхода из реальности. Последний этап трансцендирования – разговор «бутылки с травкой» [280] – сигнализирует о достижении

⁵⁴⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 139.

⁵⁴¹ Там же. С. 132.

⁵⁴² Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 31.

катарсиса как мениппейного «кайфа». Бутылка и травка – символ существующей в бытии альтернативы повседневному способу существования, перспективы выхода за границы привычной картины мира, «изменения сознания». Разговор тела, а не души, с Богом символизирует продуктивность «материально-телесного низа»⁵⁴³. Потеря сознания, коматозный сон – очередная стадия посвящения «оглашенного», ведущая к «обновлению».

2.3.4 «Разговоры в царстве мёртвых» («III. Огонь», «1. Кот»)

В название третьей части повести вынесен амбивалентный образ, многоуровневый символизм которого акцентирует несколько аспектов сюжета странствия. Рифмуясь с заглавием первой части, название третьей указывает на натурфилософскую цельность, завершённость бытия (рифма ««Конь – огонь»»⁵⁴⁴). Будучи символом Крещения⁵⁴⁵, первостихия огня метафорически знаменует свершение таинства присоединения героя-оглашённого к стану верных. Бахтин указывал на очистительные функции огня как укротителя тьмы и хаоса: «На европейских карнавалах [...] фигурировало [...] сооружение, называвшееся “адом”, в конце карнавала этот “ад” торжественно сжигался»⁵⁴⁶. Если погасить на карнавале чью-то свечу означало «убить» его⁵⁴⁷, то часть «Огонь» предстаёт как продолжение пути к духовному перерождению, стихийному восстановлению витальных онтологических сил.

В фабуле первой из трёх главок третьего раздела герой-путешественник возвращается из Абхазии в столицу «империи» Москву и в своей квартире переживает личностный и творческий кризис, борясь с бытовыми и экзистенциальными трудностями (идеологический диктат, безработица, нищета, слежка, нездоровье, болезнь кота, одиночество). Общение с маргинальными посетителями, влекомыми «растущей славой» [283] писателя, отражает и его востребованность, и его внутреннюю пустоту. Похоронив своего умершего от неизвестной болезни кота, герой с помощью друга-гипнотизёра совершает визионерское путешествие в «Италию» («иной мир»), где его душа встречается с душой брата, на тот момент являвшегося «невозвращенцем». Дойдя до состояния, в котором уже нет разницы между отчаянием и надеждой [318], герой по приглашению знакомого режиссёра улетает в Азербайджан.

В название главы вынесен образ, имеющий сакральное значение в мировой культуре: в некоторых религиях кот изображался на иконах как «помощник солнца, отрывающий голову загробной змее»⁵⁴⁸. В контексте повести домашний хищник по кличке Тишка символизирует скромную борьбу героя за право существовать («Бороться!» [291]). Такую интерпретацию

⁵⁴³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле ... С. 419.

⁵⁴⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 277.

⁵⁴⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. М.: Академический проект, 2020. С. 420.

⁵⁴⁶ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 142.

⁵⁴⁷ Там же.

⁵⁴⁸ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 166.

подтверждает эссеистское высказывание автора в четвёртой части романа «Последний из оглашенных»: «[...] никогда не стану я хвастаться своей *«борьбой»*, своей альтернативной позицией в Советском Союзе [...] не умел ничего делать исподтишка (из-под какого *Тишка?*.. странное выражение [...])» [401] (*курсив наш. – Е.Б.*). Кот помогает герою в его поисках гармонии с самим собой и с миром, понимаемой как состояние беззвучия, тьмы, небытия («...прежде всего, именно желание исчезнуть владело мною всю мою „сознательную жизнь“»⁵⁴⁹).

Ряд примет времени в повествовании создаёт картину жизни в России периода позднего застоя, соответствующую реальным историческим событиям: «В моду входил СПИД [...] Слава моя росла [...] Как раз был сбит корейский лайнер [...] открылась Международная книжная ярмарка» [282–283]⁵⁵⁰. Предпринимая «путешествие во времени» из 1993 г. в 1983, уже зная о конце советской «империи», автор использует временную дистанцию для осмысления способствовавших ему социально-исторических проблем⁵⁵¹.

Образы *«других»*⁵⁵² – навещающих осевшего дома героя-повествователя посетителей и нескольких новых знакомых, обрётённых им в немногочисленных «вылазках» в свет, – отсылают к разным топосам России и зарубежья и вдохновляют его на мифотворческие «ментальные странствия». Во-первых, герой общается с согражданами – москвичами и провинциалами. Череду персонажей на грани социальной типологии и парада бытовых чудачеств создаёт целостную панораму подлинной жизни советской «империи» на пространстве от Мурманска до Таджикистана и от Грузии до Урала, наполовину реалистической, наполовину фантазийно-мифологической, вобравшей в себя тюрьмы, войны, болезни, маргиналии, экзистенциальный и бытовой абсурд.

Во-вторых, в сюжет вводятся разные варианты присутствия зарубежья в жизни позднесоветского интеллигента: 1) версия с эмиграцией априори исключается героем, не представляющим своей жизни вне исконной, родной культурной среды (эссе Битова «Эмиграция как оскорбление» (2001): «Необсуждаемость жизни, почвы, своих... наверно, это форма веры. Веры первобытной»⁵⁵³; 2) повествователь, живя в Москве, общается с приезжими иностранцами (шведским издателем [283], другом-грузином [285], американским профессором [298]), образы которых репрезентируют как своеобразие национальных характеров, так и

⁵⁴⁹ Битов А. Империя в четырёх измерениях: Измерение III. Путешествие из России. СПб.: Амфора, 2009. С. 368.

⁵⁵⁰ Публикация романа «Пушкинский дом» в 1978 г. за границей положила начало андеграундной «славы» и официального цензурного запрета писателя, продлившегося до перестройки; в 1983 г. учёные Франции и США открыли вирус, вызывающий СПИД; в августе-сентябре 1983 в Москве проводилась Международная книжная ярмарка, 1 сентября произошла катастрофа Boeing 747 над Сахалином.

⁵⁵¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 181.

⁵⁵² Бахтин М. М. Автор и герой ... С. 50.

⁵⁵³ Битов А. Эмиграция как оскорбление

широту антропологического инварианта человеческой натуры; 3) у ищущего заработок опального писателя возникает перспектива поездки в Грузию на литературный симпозиум («симпосион»), однако в итоге ему в этом отказывают; 4) в финале главы рассказчик отрешается от повседневности и отправляется в Азербайджан для участия в съёмках фильма («Холливуд из эвривеа» [319]).

В-третьих, рассказчик предпринимает «ментальные странствия»: в Колхиду (на территорию Абхазии, в античности бывшую колонией Греции), в Грузию (в воспоминании о крещении в монастыре Моцамета), в Афганистан (сочувствуя рассказу воевавшего там ветерана), в Италию (на историческую землю Римской империи, но не в столицу, а в Венецию) и др. Воображаемые путешествия героя открывают свободу его творческого сознания, расширяют «пейзаж» индивидуального бытия.

Такая включённость героя в большой хронотопический контекст является чертой диалогического жанра, в котором человек «даже в самых [...] интимных сферах своей духовной жизни, не может обойтись без д р у г о г о сознания [...]»⁵⁵⁴. Моделирование карнавального эклектического пространства интерпретируется как описанное Бахтиным метафорическое «изображение п р е и с п о д н е й»⁵⁵⁵, наследующее изображению «земли» и «неба» в предыдущих частях. Структура сюжета, при которой череда визитёров эксплицирует сокрытые грани собственной личности рассказчика, актуализирует идеи экзистенциалистов (Ж.-П. Сартр: «[...] ад – это Другие»⁵⁵⁶), уточняющие природу реализма Битова.

Квартира героя-странника сама становится объектом «паломничества», центром притяжения для посетителей из разных точек мира, в т.ч. начинающих писателей, и превращается в «достоевскую» скандальную гостиную, карнавальную площадь⁵⁵⁷, куда народ стекается, чтобы быть выслушанным. Необходимый множеству людей герой-повествователь выполняет роль мениппейного «мессии», нового Мышкина. Рождающаяся в таком пространстве интерактивная коммуникация отражает сущность карнавала как «зрелища [...] без разделения на исполнителей и зрителей», которое «не созерцают», но в котором «ж и в у т»⁵⁵⁸. Провоцируемые общением с разными людьми аксиологические «колебания» сюжета, переходы тезиса в антитезис, сакрального в профанное и обратно оказываются ответом на заданный рассказчиком в самом начале главы вопрос «кто я такой» [281].

Бытовая «маета» героя символизирует его духовные искания, «мытарства», дополняющие ряд аллюзий повести на одноимённую библейскую притчу. В христианской литературе мытарства существуют как истории о преодолении покинувшей тело душой препятствий,

⁵⁵⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 201.

⁵⁵⁵ Там же. С. 131.

⁵⁵⁶ Сартр Ж.-П. Пьесы. [Кн. 1]. / Пер. с фр. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 556.

⁵⁵⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 198.

⁵⁵⁸ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 138.

чинимых бесами, о покаянии в грехах и искуплении их добрыми делами при содействии ангелов; финалом мытарства становится достижение душой рая или же низвержение её во ад⁵⁵⁹. В части «Кот» рецепция житийного жанра открывает сакральный и инфернальный потенциал поступков героя-обывателя в контексте бытовых страстей и повседневных пороков, из которых складывается исповедь души современного человека.

Начало главы живописует убогий быт писателя, «тамиздавшегося» и попавшего в затяжную немилость руководства, в авторитарной Москве, контрастирующей с раскованной Абхазией. Топос дома, закреплённый в культуре как «пространство, где человек находится в безопасности [...] куда мы возвращаемся из любых странствий»⁵⁶⁰, предстаёт как апология грязи и беспорядка, уязвимое место, пронизанное деструктивными веяниями. Неопрятная обстановка квартиры нарратора – проекция его внутреннего мира, увязнувшего в мелких пороках и нуждающегося в очищении (в контексте религиозных мытарств). С другой стороны, микрокосм дома отражает гнетущую атмосферу страны, истощённой идеологическим диктатом.

В замкнутом пространстве житейской обыденности, вне топоса реального путешествия большое сознание героя-странника продолжает искать источник ментальной экспансии и обретает его в кошмарах, галлюцинациях, визионерстве. В качестве своих реальных перспектив рассказчик рассматривает такие маргиналии, как сумасшествие, эмиграция («бродяжничество») [282], «эйдс» и тюрьма [283], но в итоге «выбирает» мениппейную стратегию диалогического отношения к своему «я» и экзистенциальной борьбы. В продолжающемся когнитивном раздвоении «он» воплощает смелость борьбы за своё творчество, а «я» – тактику пассивной рефлексии.

Экспрессионистский тоpos развоплощающейся реальности персонифицируется в образах непрошенных визитёров – сюрреалистических фигур из «зазеркалья». Столичному жителю кажется, будто его квартиру штурмом берут провинциалы. Карнавальная стихия огня в руках пришельцев модернизируется, тиражируется, прозаизируется: «Электричество жгут и веселятся» [282]. С другой стороны, образ «метастазирующей» российской провинции символизирует новый этап самосознания «маленького человека», освобождающегося от иллюзий о своём месте в мире. Так, А. Арьев указывал на экзистенциальную «периферийность» не только современного человека, только кажущегося самому себе прогрессивным и «продвинутым», но и самого бытия: «[...] мир онтологически [...] провинциален [...] чем [...] грандиознее наши представления о Вселенной [...] тем “провинциальнее” представляется

⁵⁵⁹ Православная энциклопедия ... Т. XLVIII. С. 135.

⁵⁶⁰ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы ... С. 159.

земная жизнь каждого из нас»⁵⁶¹.

Норовящий пролезть в квартиру через окно «ватник» – образ, допускающий множество разных интерпретаций. Исконно русский предмет одежды – метонимия не дающей себя игнорировать советской действительности. Во времена СССР советизм «ватник» мог характеризовать как оппозиционера, заключённого, так и работягу, массового человека. В то же время, персонаж отсылает к гротескным фигурам повести-путешествия Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»: «Один такой тупой-тупой и в телогрейке»⁵⁶². Аллюзия сближает тексты писателей-современников как изображающие экзистенциальный кризис русского интеллигента – человека культуры, страдающего от одиночества в авторитарном государстве, в жестоком по отношению к художнику мире. В финале повести «в ватниках» [396] герою явятся ангелы в небе над Красной площадью, образ которых также включён в диалог с Ерофеевым.

С историко-культурной точки зрения 1983 г. – время, когда Битов не мог публиковать в СССР новые произведения, но был хорошо известен своими ранними повестями и разошедшейся в самиздате сложной игровой прозой. Вмешательство власти не препятствовало, но, парадоксальным образом, содействовало контакту писателя со своим читателем – не массовым, но «сокровенным», в период застоя как никогда готовым к восприятию аналитических текстов. В то же время, автобиографический герой с досадой понимает, что большинство посетителей, в т.ч. молодых писателей, идут к нему не как к одарённому автору, а как к обладателю модного запрещённого имени.

Последовательность нанизанных друг на друга карнавальных ситуаций общения опального писателя с визитёрами в парализованном страхе государстве отсылает к мениппейному жанру «разговоров в царстве мёртвых», представленному одним из сборников диалогов Лукиана⁵⁶³. Переживания рассказчика, страдающего от невозможности по-настоящему помогать людям, коррелируют с судьбой Венички, рассматривающейся исследователями как трагедия творческой личности, осознающей свою ненужность: «Художнику совестно, что он не может сделать жизнь лучше»⁵⁶⁴.

Акцентированный нарратором в интерьере квартиры бюст Наполеона является противоположным «ватнику» эстетическим полюсом в размышлениях героя о месте художника в современном мире. На перекрёстке миссий «слуги народа» и романтического демиурга собственной вселенной герой выбирает третий, компромиссный путь – выживание, продиктованное верностью принципам. Фокусируемая в самом начале главы статуэтка

⁵⁶¹ Арьев А. Рассуждение об анютиных глазках // М. Айзенберг, В. Аксёнов, А. Арьев, А. Битов, М. Зайчик, А. Найман, В. Попов, Л. Улицкая. В Израиль и обратно. Путешествие во времени и пространстве. М.: Вагриус, 2004. С. 424.

⁵⁶² Ерофеев Вен. Указ. соч. С. 28.

⁵⁶³ Шульц С. А. Жанровая традиция «диалогов мёртвых» в рассказе Достоевского «Бобок» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 5. С. 26–30.

⁵⁶⁴ Интерпретация Вячеслава Курицына // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

французского полководца представляет собой аллереорию сразу нескольких грехов, описанных в христианских сказаниях о мытарствах души: зависти, гордости, убийства, ереси (идолопоклонства). Выбрасывая изваяние из своего дома, я-«он» демонстрирует готовность к духовному очищению.

Первым «другим» на пути героя становится реальный посетитель его квартиры – молодой писатель по прозвищу Глаз (прототип – Л. А. Габышев), услышавший об опальном коллеге «по “голосам”» [284]. Глаз представляет на суд авторитетного художника автобиографический роман о жизни в колонии для несовершеннолетних, имеющий прототипом реальную книгу Габышева «Одлян, или Воздух свободы» (1983). Пенитенциарный сюжет оказывается первостепенным в определении природы «империи», преследующей советского человека с самого детства.

Вторым «другим» на пути героя становится следующая посетительница его квартиры – «она», «прекрасная дама» (прототип – третья жена Битова Н. М. Герасимова). Страстным темпераментом «она» совпадает с ипостасью «он», словно притягиваясь к ней. Женский персонаж ассоциативно восходит и к образу «д е в у ш к и», «е ё» из поэмы Ерофеева – «белёсой дьяволицы», любовницы Венички.

Третьим «другим» в квартиру приходит грузинский товарищ писателя (прототип – Резо Габриадзе). Выделяющаяся художественная деталь его образа – андрогинность («Он продолжал перерождаться в женщину» [285]), указывающая на достижение им той цели, к которой герой-рассказчик стремился с самого начала повествования, – духовной целостности, упраздняющей телесные различия во имя духовного равенства. Друг привозит нарратору с родины переводную книгу «Жестяное руно победы», прототипически восходящую к первой части романа Отара Чиладзе «Шёл по дороге человек» (1973). «Бессильная зависть» [286], «страх влияния» (по Х. Блуму⁵⁶⁵), испытываемый я-«им» к одарённому коллеге, оказывается его очередным мытарским грехом. Пытаясь справиться с порочным чувством, нарратор мысленно деконструирует и демифологизирует «нобелевское» [286] повествование «древнегрузинского грека», иронически пародирует его «эпическую целостность». Ревнивое «сотворчество» писателя проявляется в том, что он выбирает только один из мотивов оригинального текста и интерпретирует его совершенно по-своему. В трактовке я-«его» мифологический Язон предстаёт травестированным «рыцарем», а не ничтожным трусом, каковым он был у Чиладзе. Переосмысление, присваивание образа выдаёт высшую степень восхищения.

Представляющий аргонатов уставшими, больными, потерянными скитальцами домысел повествователя продолжает проект Чиладзе по обытовлению, «приручению» древнего предания в духе не модернистского мифотворчества, а современного магического реализма.

⁵⁶⁵ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 11–12.

Исследование механизмов работы писателя с культурным мифом создаёт аллюзии на роман предтечи этого метода М. А. Булгакова: сакральное содержание мифологии (Колхида) и религии (Ершалаим) профанируется в современности. Для Битова рецепция мениппеи становится таким же способом выявления непреходящих закономерностей человеческого бытия в большом времени (в сближении разных эпох), как для Чиладзе – обращение к мифу.

Игра с именем мифологического вождя (Ясон – «“Я”-с-“он”») оправдывает апелляцию к мифу для поиска чаемой целостности, сопоставимого с поиском золотого руна – «аллегии достижения сокровищ духовного знания и бессмертия»⁵⁶⁶. В соответствии с архетипическим сюжетом персонажи Битова «ощущают себя эллинами (последними хранителями высокой культуры) в варварском (разрушенном) мире»⁵⁶⁷. Анализируя литературные произведения, диагностируя личности посетителей, герой-странник исследует разные тексты культуры.

Уходя в пространство памяти, нарратор мысленно возвращается в тот период своей жизни, когда он был крещён в Моцамета отцом Торнике (эпизод автобиографичен⁵⁶⁸). Катехизическая коллизия предписывает ситуации крещения значение ключевой в романе, но религиозный пафос снимается: герой признаёт, что продолжает грешить (хотя и со стыдом), остаётся «оглашенным», не становится подлинным христианином. Крещение в грузинском монастыре в прошлом – шаг на пути к моменту подлинного «оглашения» – к сцене молитвы героя в обезьяньем питомнике. Тогда, любясь кавказской природой, путешественник заметил на берегу реки «счастливую корову» [286]. Образ воспринимается не как фабульная, но сюжетная «реанимация» мёртвой коровы из предыдущей части повести. Лейтмотивная организация не позволяет ни одному феномену бытия безвозвратно уйти из нарратива странствия, возрождает каждый из них в ином пространстве и времени, в воспоминаниях, фантазиях, аллюзиях.

Четвёртый социальный контакт странника – интервьюирование ветерана войны в Афганистане (1979–1989), на рыбалке спасшего утопавшего, – предполагал «разоблачение лжегероя» [287], осуждение внешней политики СССР за счёт обвинения его отдельного гражданина; но обернулся исповедальным рассказом («вставной новеллой») от первого лица («изнутри») об умении оставаться человеком на войне. Если в начале беседы я-«он» ощущал себя «психиатром», а респондента «больным» [288], то к её концу ожидаемая коллизия перевернулась, поменяв свой смысл. «Типичная для [...] мениппеи тема об [...] амбивалентности разума и безумия»⁵⁶⁹ смоделировала «мир наизнанку»⁵⁷⁰, в котором антагонист при ближайшем рассмотрении оказывается протагонистом. Христологические

⁵⁶⁶ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 123.

⁵⁶⁷ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд-е / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Вып. 3, ч. 2. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. С. 361.

⁵⁶⁸ Николаева О. Указ. соч.

⁵⁶⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 156.

⁵⁷⁰ Там же. С. 196.

мотивы («рыбалка», сотериологический сюжет) выявили подлинно гуманистическое содержание поступка гражданина атеистического государства (в контексте проблем крещения, веры, греха). Сон майора о «лошадиных зубах» символизировал подсознательное неприятие военным агрессивной политической стратегии государства как характерное «сновидение», разрушающее «эпическую [...] целостность человека»⁵⁷¹.

Пятая встреча нарратора – «симпозион» в «разливайке» «У Наденьки» [291] с другом «Дрюней-Дрюнечкой», «святым человеком», имеющим «принцип похмеляться с кем выпил вчера [...] и столько же» [291] (прототип – Андрей Эльдаров⁵⁷²). Как название заведения, так и характеристика нового персонажа являются мениппейными оксюморонами, в которых профанирующее снижение включает в себе возможность обновления.

После общения с военным герой обретает *надежду* на возможность оздоровления реальности тихим подвижничеством «маленьких людей» и вдохновляется на поступок и на исповедь [291]. Он выступает в функции проводника: подвозит в пригород Владимира нуждавшегося в водителе монаха (прототип – иконописец архимандрит Зинов⁵⁷³). Инок становится **шестым** собеседником героя. Владимирские просёлки и луга вписывают в географию странствия территорию Золотого кольца России, обнаруживающую, однако, «мерзость запустения разрушенных храмов» [292].

Путешественник узнаёт в речах монаха мысли своего «наставника» ПП и погибшего в предыдущей части повести пьяницы Семиона, «воскресающего» в образе религиозного аскета (мениппейное «оксюморонное сочетание»⁵⁷⁴). Я-«он» открывает новому знакомому особенность своего мышления («[...] в Христа верую [...] а вот в дьявола никак не могу поверить» [292]) и слышит в ответ уверение в антиномичности бытия, подвластного и Творцу, и дьяволу. Концепция монаха подтверждается, когда он «вписывается» в пейзаж, реализуя абсолют отношений человека с миром. Идеи шестого «*другого*» проявляют близость и к теориям культуролога Гачева: «[...] как же Бог не может быть там, где Дьявол? Значит, Он [...] не всезнающ!»⁵⁷⁵.

Седьмой по счёту новый человек – гость из Мурманска, крупнейшего города за Северным полярным кругом, – оказывается начинающим писателем, «интеллигентом», эстетом, снобом, поклонником М. А. Кузмина и В. В. Набокова, но в то же время «бичом» и «бомжом» [293], чья нетрадиционная сексуальная ориентация восстанавливает в современности эстетику «Сатирикона» Петрония. Мениппейный образ бродяги-авантюриста, чьи литературные опыты

⁵⁷¹ Там же. С. 132.

⁵⁷² Салтыков С. Прозрачный покой. Стихи. Вступительное слово А. Битова. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2005/1/prozrachnyj-pokoj.html (дата обращения: 28.02.2024).

⁵⁷³ Николаева О. Указ. соч.

⁵⁷⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁵⁷⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 141.

не впечатляют героя-писателя, воплощает карнавальные потенции уходящей «империи», экстремальную непредсказуемость её обитателей.

Одиночные посещения сменяются в сюжете групповыми. На **восьмом** этапе мытарств московское жилище я-«его» навещает целый «комос», карнавальное шествие: «Дрюнечкина семья: гости Великого Гэтсби, друзья и знакомые Кролика... УБ, полковник ГБ в отставке, Устин Беняминович, дедушка и внучек одновременно [...] Эйнштейн, армянин, сыроед и дворник [...] и сам Салтыков» [293]. Приходят одновременно вторая (прототип – О. Шамборант) и третья жёны нарратора. Гротескные фигуры представляют собой материализацию переживаний идейно дезориентированного рассказчика, поток его спутанного сознания. Причудливыми наименованиями они напоминают клички героев создававшихся в то же время сборников С. Д. Довлатова («Соло на Ундервуде», «Наши», «Ремесло»), а функциями в сюжете – фарсовое семейство Марфиньки в романе Набокова «Приглашение на казнь» и фантазмагорических пассажиров поезда в поэме Ерофеева, в свою очередь, являющихся литературными «потомками» действующих лиц из мениппей Ф. М. Достоевского⁵⁷⁶.

Отсылки к Ерофееву подчёркивают структуру ментального странствия битовского повествователя как кумулятивного сюжета душевных мытарств, в котором каждый новый «гость» в его доме и каждая новая история, как и каждая новая станция в железнодорожном путешествии Венички, воплощают новый семантический топос – очередной виток испытаний рассказчика, экзистенциальный вызов, стимулирующий его мениппейную автоироническую исповедь. Если у Ерофеева «шутовской хоровод визитёров и собутыльников героя [...] подрывает какие бы то ни было иерархические построения»⁵⁷⁷, то у Битова выстраивается этико-эстетическая парадигма, «“автор” [...] становится не только главным героем, но [...] главными героями повествования»⁵⁷⁸. Создающаяся эклектичным перечислением гостей-собутыльников атмосфера карнавального коллективизма сближает советскую кухонную «пирушку» с античным оргическим «симпосионом», таким, каким он был зафиксирован в «Сатириконе» Петрония.

Сквернословие и веселье выпивающих персонажей («“[...] а Моцартов у нас хоть жопой ешь”. Мы очень смеялись» [295]) претворяют в жизнь процесс мениппейной «смеховой и народно-языковой фамильяризации мира»⁵⁷⁹, которую исследователи находили и в поэме «Москва – Петушки»⁵⁸⁰. У Битова одновременность отсылки к пушкинской «маленькой трагедии» и использования сниженной лексики воспроизводит описанный исследователями

⁵⁷⁶ Ерофеев Вен. Указ. соч. С. 374.

⁵⁷⁷ Липовецкий М. Л. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 286.

⁵⁷⁸ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 166.

⁵⁷⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 466.

⁵⁸⁰ Интерпретация Андрея Зорина // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

приём Ерофеева – синтез «культурной изощённости» и «вызывающей грубости» как «двух очагов сопротивления» «тоталитаризму»⁵⁸¹. Мытарствующему герою Битова свойственен тот же «пафос неучастия», претворение общественного в частное, что и Веничке, но в более поздней повести нарратор оказывается принципиально *не один*, существует в пространстве не только мировой культуры, но и *других людей*, в сети коммуникаций, в «симпосионе». Если древнегреческий пир воплощал «древнегреческую модель “искусства жизни”»⁵⁸², то традиционные русские «кухонные разговоры» порождаются суровой советской действительностью, препятствующей громким проявлениям внутренней свободы и провоцирующей коллективную маргинализацию.

Прототипом Сергуни Салтыка стал советский поэт, бард, друг Битова С. Салтыков. В фокусе повести он предстаёт «принципиальным москвичом»⁵⁸³ (персонификацией столицы) и в то же время – «бесславным» поэтом, безвестность которого воспринимается как вариант мениппейной «провинциальности». Как и Дрюню, рассказчик называет Сергуню «другом ситным» [291, 295]. Стилистически маркированный фразеологизм – свидетельство «мениппейной народно-языковой фамильяризации»⁵⁸⁴ как мировоззренческого модуса нарратора. Входящие в повествование стихотворные включения – текст городского романа и поэзия С. Салтыкова – стилизуют мениппейную прозиметрию, «сатуру» как «смесь» разных жанров, приёмов, стилей. Если в «Сатириконе» вставные поэмы носили пародийный псевдодидактический и псевдоэпический характер, то у Битова лиризация нарратива служит цели буквальной поэтизации прозаической, профанной повседневности маргинальных персонажей, универсализации их жизненных историй. Если первое включение – строки из песни «Кирпичики» начала XX в. – фиксирует тонкую исповедальность частной человеческой судьбы в кризисных исторических обстоятельствах, то цитата из стихотворения «Не говори с водою о любви...» акцентирует равнодушие космогонической стихии, освоенной, но не приручённой человеком.

Девятый по счёту коммуникант, входящий в жизнь рассказчика, – Зябликов (прототип – Геннадий Снегирёв, советский писатель и путешественник⁵⁸⁵), – характеризуется как человек, который «выкурил всю траву у буддистов, выпил всё [...] вино у православных и теперь превзошёл себя как экстрасенс» [294]. «Фамильярное отношение» этого персонажа-трикстера «распространяется [...] на все ценности»⁵⁸⁶, считающиеся сакральными. Как и ПП, Зябликов не ограничивается риторикой и воплощает карнавальное мировоззрение в самой своей судьбе. Он

⁵⁸¹ Там же.

⁵⁸² Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 216.

⁵⁸³ Салтыков С. Указ. соч.

⁵⁸⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 466.

⁵⁸⁵ Николаева О. Указ. соч.

⁵⁸⁶ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 139.

не высказывает «отвлечённые мысли о [...] свободе», но реализует конкретные «обрядово-зрелищные “мысли”»⁵⁸⁷ в странствиях и авантюрах.

Кухонный «смпосион» собравшихся вместе друзей, знакомых и родственников, эклектически переплетающий «нормативное и маргинальное [...] лёгкое с серьёзным»⁵⁸⁸, оборачивается «конклавной сценой» в стилистике Достоевского, в которой персонажи выясняют отношения, скандалят⁵⁸⁹, мужчины дерутся. «Он» «просыпается», чтобы отстаивать состоятельность своего творчества перед близкими, как ранее – перед властью. Поддразнивания друзей задевают я-«его» именно потому, что они справедливы: возвратившись домой из путешествия в Абхазию, он ничего не пишет, только принимает для чтения чужие рукописи. Творческая «пауза» писателя имеет объективные причины (его странствие ещё не закончилось, материал «не отстоялся» и не выкристаллизовался в сюжет), однако рассказчика охватывает гнев (один из смертных грехов, изживаемых душой в мытарствах). «Он» выгоняет всех посетителей, и я-«он» оказывается один.

Мениппейную семантику несёт образ «говна», оставленного в ванной побитым я-«им» Дрюней. Возникающая в процессе уборки тошнота переживается героем как «катарсис» [295] и воплощает мениппейное «выворачивание наизнанку высоких моментов мира»⁵⁹⁰. Мениппейный грубый натурализм привлекается для воплощения концепции «рокировки» верха и низа – смерти и последующего обновления как гаранта карнавального бессмертия⁵⁹¹.

Ментальное путешествие оставшегося в одиночестве я-«его» по текстам культуры продолжается во внутреннем диалоге с принесённой грузинским другом книгой «Жестяное руно победы»: мысленно перенесясь в Колхиду, он додумывает фрагменты, которых не было у Чиладзе. Герой приходит к осознанию антиномичности мифа и реальности: Язон, достигший Эвксинского Понта, просыпается, чтобы вести своих товарищей вперёд, тогда как сам рассказчик обретает успокоение и засыпает, будучи покинутым всеми. Засыпая, он уже воспринимает Ясона как своего двойника из мира подсознания. В рецептивной стратегии рассказчика на смену пародии приходит сотворчество: если первый фрагмент из грузинского романа он мысленно профанировал, то пафосу второго эпизода – сочувствует, мысленно накладывая сюжет странствия аргонавтов за золотым руном на свою судьбу писателя и путешественника.

Освобождение от навязанного книжными фантазиями сна об эпическом прошлом возвращает героя в настоящее – к обыденной жизни, в поток казусных обстоятельств и проблем, двойнических коллизий и искушений. Проснувшись, он обнаруживает **десятого «другого»** –

⁵⁸⁷ Там же.

⁵⁸⁸ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 215.

⁵⁸⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 132.

⁵⁹⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

⁵⁹¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле ... С. 419.

бесцеремонную «почитательницу» с розами и с рукописью, желающую получить отзыв известного писателя. Цветы, «в “Золотом осле” Апулея» являвшиеся «символом [...] искупления людей и даже осла»⁵⁹², пробуждают в писателе вдохновение: он задумывает роман «Говно и розы», оксюморонное заглавие которого обещает мениппейную поэтику. Замысел не будет реализован, однако творческого порыва хватает для сочинения иронических каламбуров, напоминающих языковые игры «Сатирикона» как проявление «фамильяризации мира»⁵⁹³: «Вот награда опалы. Опаловая награда», «То ли они близоруки [...] то ли у них изо рта пахнет» [297].

Повествование фокусируется на воспоминании героя о том, как однажды ему удалось сразить американского профессора (сюжетно **одиннадцатого «другого»**), пытавшегося самоутвердиться за счёт скудного быта русского писателя. Проявленная иностранцем Маффи в квартире русского писателя брезгливость разоблачила его интеллектуальную пустоту. Высокомерный американец ещё больше, чем любознательный англичанин, оказался чужд карнавальной советской реальности, в которой «идея [...] не боится [...] трущоб и [...] жизненной грязи»⁵⁹⁴.

Двенадцатым «другим» в нарратив входит поразившая Маффи красотой своего *голоса* соседка рассказчика, оперная певица Виктория (прототип – оперная певица В. Иванова). Образ открывает онтологическую природу битовского «карнавала» – убеждённость в существовании в мире абсолюта, ориентирующего человека в бытии. Мениппейный логос оказывается доступен для фамильярного контакта (соседка, «соль, спички» [300]), но лишь для тех, кто умеет его услышать. Внимая неземному гласу, герой ощущает в себе близость Одиссею – архетипу странника [300]. Его признание о том, что впервые он услышал прекрасное пение Виктории в туалете московского «обшарпанного ДК» [301], приглашение в который изначально показалось ему «некстати» [300], подтверждает, что в мениппее «логика случая подчинена [...] высшей логике»⁵⁹⁵. Профанная локация, на которой сакральное открывает себя миру, воплощает идею присутствия «священного» «в зоне грубого контакта»⁵⁹⁶, «органического сочетания [...] высокой символики [...] и трущобного натурализма»⁵⁹⁷.

Способность по достоинству оценить божественный дар певицы (пение как «оглашение») изначально обнаруживает только её спутник – слепой церковный сторож (мениппейный оксюморон), приехавший на концерт из провинции. Этот персонаж – **тринадцатый «другой»**, ассоциативно связанный с образом «преподавателя симметрии» Урбино Ваноски, – проявляет способность быть внимательным не к материальным ценностям, но к духовной культуре и

⁵⁹² Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 116.

⁵⁹³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 466.

⁵⁹⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 130.

⁵⁹⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 267.

⁵⁹⁶ Там же. С. 469.

⁵⁹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 130.

видеть прекрасное душой. Подробность о том, как «сторож» перепутал мужской и женский туалеты, приближает его, как и грузина – друга повествователя, – к христианскому абсолюту (аллюзия на Гал. 3:28). Ряд художественных деталей, таких, как алетическая модальность повествования («Рассказать ли мне [...] в другой раз. И всё-таки сейчас» [300]), ситуация похмелья и спонтанная апелляция к ангелам [301], обнаруживает ориентацию рассказчика на sentimentalного Веничку, исповедовавшегося читателю в своих мениппейных приключениях.

Как и в случае ерофеевского героя, сознание битовского нарратора переплетает пространство воображения с реальностью – в сцене, когда к нему приходят претендующие на статус «реальных» персонажи-двойники – провинциальные физики-изобретатели, представившиеся сотрудниками КГБ. Разоблачённые Тишкой, они оказываются то ли провокаторами, то ли «шизиками» [303]. Визит **четырнадцатого и пятнадцатого «других»** актуализирует в повествовании дискурс двойничества: «Опять врѣшь, как два человека!» [306] – пеняет герою его приходящая и уходящая жена.

В образе «изобретателей» герой-писатель пародирует себя, эксплицируя тёмные стороны своего сознания, развенчивая тщеславные автомифы. Так, коллизия взаимоотношений с «властью» обнаруживает двойственность его положения: с одной стороны, за опальным художником следят государственные органы; с другой стороны, его пытаются использовать в своих целях потенциально отпадающие от системы оппозиционные элементы, которых привлекают мнимые зарубежные связи героя. Аллюзия на Бобчинского и Добчинского из эсхатологической комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» (1835) – действующих лиц, стараниями которых в сюжете пьесы «идея ревизии перешла из области ожидаемого в область реального»⁵⁹⁸, – символизирует близость главного испытания для героя-мытаря – заболевания его любимого кота.

Кульминационному этапу «хождений» героя-странника «по мукам» предшествует его разговор с самим собой как носителем культурной информации, интерпретатором текстов – солилоквиум⁵⁹⁹, мениппейная исповедь. Я-«он» раздражён претензиями «тянувшихся» к нему людей, требующих содействия своим интересам, – «к а р н а в а л ь н о г о к о л л е к т и в а», привносящего в его дом «атмосферу скандала»⁶⁰⁰. Он не выполняет требований визитёров, не позволяет им себя «объективировать», стремится организовать пространство вокруг себя не как какофонию эгоистических претензий, но как полифонию диалогических связей, подобную той, которую Бахтин находил у Достоевского и описывал как «целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого»⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор»: монография. М.: Худ. лит., 1966. С. 78.

⁵⁹⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 135.

⁶⁰⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 193.

⁶⁰¹ Там же. С. 24.

Для внутреннего пространства повести как проекции сознания рассказчика характерна мениппейная «проницаемость», найденная Бахтиным у Достоевского: «[...] все и всё должны знать [...] друг о друге [...] з а г о в о р и т ь друг с другом»⁶⁰². Востребованность «разъятости на части» «гротескного» «родового тела» повествователя – символ его обновления, бессмертия⁶⁰³. Ментально расслаивающийся герой мысленно проигрывает «роль» уже не только за «я» и «его», но и за «неё» – прекрасную даму [307]. Появление женского голоса в дробящемся сознании рассказчика – знак его приближения к идеалу всеобъемлюще целостного мировоззрения, характеризовавшего и Веничку. Писатель борется за своё творчество уже не с окружающими людьми и правительством, но с самим небытием – и одновременно – тяготеет к нему.

Распадающееся сознание героя приближается к состоянию безумия в сцене, в которой кот Тишка, являющийся **шестнадцатым** «*другим*» – проекцией картины мира своего хозяина, – заболевает «падучей, как Достоевский» [308], «сходит с ума» [309]. Деталь, во-первых, отсылает непосредственно к зафиксированной Бахтиным «биологической [...] личности Достоевского с её эпилепсией»⁶⁰⁴. Во-вторых, психопатия людей и животных метафорически представляет результат характерных для советской власти «игр» с жизнями и здоровьем граждан, осмысляемых как мениппейное «морально-психологическое экспериментирование»⁶⁰⁵.

Реальность, сложившаяся было из контрастных карнавальных элементов, вновь обнажает своё алогичное ядро. У Тишки подозревают гельминтоз – заболевание, вызываемое червями – животными, в культуре символизирующими «распад, смертность»⁶⁰⁶. Однако на горизонте событий герою видится возможность нового путешествия как выхода из развоплощающейся действительности: знакомый режиссёр (прототип – С. Соловьёв) приглашает его в Баку для участия в съёмках фильма (прототип – «Чужая белая и рябой», 1986).

Визит **семнадцатого** и последнего «*другого*» – пьющего космонавта Негудбаева (в журнальной версии Татарбаева) – организует пространственно-временной «мост», соединяющий советскую кухню с научно-техническими тенденциями времени и с бесконечным космосом. Скитания персонажей (Я-«он», она, Зябликов) по закоулкам нетуристической Москвы в поисках Тишки, окончательно «сошедшего с ума» и убежавшего через открытую космонавтом входную дверь, воплощают философию карнавала, в котором «космические величины перемешаны [...] с элементами [...] современности [...] комнатно-бытовыми подробностями»⁶⁰⁷. Невозможность отыскать ветеринара (доктора) для найденного в

⁶⁰² Там же. С. 200.

⁶⁰³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле ... С. 356–357.

⁶⁰⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 193.

⁶⁰⁵ Там же. С. 131.

⁶⁰⁶ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 408.

⁶⁰⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 200.

предсмертном состоянии питомца характеризует бытие как хаос, самоощущение субъекта в нём – как богооставленность. Превращение ласкового питомца, в честь которого названа глава, в «маньяка» обнаруживает «теньевую», «подпольную» сторону личности его хозяина, неизвестную ранее ему самому, что воплощает авторскую идею о «незавершимости человека и его несовпадении с самим собою»⁶⁰⁸.

Изображение одного из последних испытаний мытарствующего героя содержит пунктирное перечисление посещённых им локусов: «[...] Тишка [...] давно уже подкарауливал у дверей [...] Я отлавливал его на лестничной площадке, в чужих подъездах [...] Лучше бы я его не находил! [...] все ветлечебницы были уже закрыты. Мы искали [...] круглосуточную, пересекая столицу из конца в конец. Господи! Что это был за город [...] Место нашей жизни было указано. Раскисшие дворы и склизкие полуподвалы» [312]. Цитированный фрагмент текста практически дословно воссоздаёт пространственный ряд, приведённый Бахтиным в рассуждении о мениппейном романе Достоевского «Преступление и наказание»: «Порог, прихожая [...] площадка [...] открытые на лестницу двери [...] а вне этого – город: площади, улицы [...] кабаки, притоны [...] канавки [...] И, в сущности, вовсе нет того, забывшего о пороге, интерьера гостиных [...] в которых [...] совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова»⁶⁰⁹.

Как и у Достоевского, у Битова образ мира формируют не светские разговоры «дворянских гнёзд», а маргинализированная коммуникационная сеть сомнительных знакомств и девиантных связей, тем не менее, обладающая особой, мениппейной истиной. Блуждания рассказчика по Москве, напоминающие «достоевские» «скитания аристократов по трущобам и [...] братание [...] с общественными подонками»⁶¹⁰, вписывают его частное домашнее пространство в большой мир, достраивая недостающее звено обозначенной вертикали «комната – космос». Расширение хронотопа указывает на то, что изображённое в первой, «камерной» части главы состояние хаоса, характерно для всего города, страны, планеты, мироздания.

Сопровождение машины писателя милицией воплощает мотив преследований героя-авантюриста разгневанным им божеством (в «Сатириконе» – Приапом). Локус Казанского ж/д вокзала, на котором хоронят Тишку, отправляет к топосу Казани как города, который уже в 1980-е гг. начал претендовать на статус «третьей столицы», и отражает стремление писателя охватить в своём «ментальном странствии» широкое пространство многонационального, поликультурного государства. С одной стороны, «железная дорога представляет собой мир цивилизации [...] будущее»⁶¹¹. С другой стороны, апокалипсическая

⁶⁰⁸ Там же. С. 193.

⁶⁰⁹ Там же. С. 192.

⁶¹⁰ Там же. С. 117.

⁶¹¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 275.

символика⁶¹² образа ж/д позволяет видеть в смерти кота (дельфина, коровы, человека...) обещание гибели всего мира. Локус отсылает и к путешествию Венички, отправившегося в Петушки с расположенного в том же округе Курского вокзала, – как идея мнимости прогресса, обречённости движения, смертности, фантазмагии, эсхатологии.

Как и предшествующие формы мениппейного путешествия – «броуновские» блуждания по курортной Абхазии (I) и перипатетическая беседа на морском побережье (II), – «домашние» мытарства (житейская маета) героя-странника в Москве (III.I) заканчиваются выходом героя из сознания, метаморфозой, вариантом которой является и смерть. В сюжете странствия гибель Тишки встаёт в один ряд с такими событиями, как пьяный обморок «его», смерть дельфина и коровы, похороны Сенька. В логике повести для мениппейных персонажей недостижим социальный реванш, но возможно божественное возмездие (Апокалипсис).

С рассказываемой Зябликовым духовно опустошённому герою историей о том, как он когда-то мистифицировал обнаружение яйца динозавра, в географию главы входит Таджикистан – одна из южных республик, территориально противостоящая Мурманску. «Вставная новелла» персонажа-трикстера о том, как он одурачил местных «аксакалов», перепивших водки с дурью, – мениппейных «мудрецов», причастных «трусобному натурализму»⁶¹³, – перекликается с более ранним повествованием ПП о «витязе в тигровой шкуре».

Рифмующиеся элементы сообщают многослойность живому организму повести, стилизирующему структуру романа «Сатирикон», в котором «комические сцены неожиданно сменяются философскими [...] площадная брань соседствует с поэзией [...] Пестроту создают [...] вставные новеллы, фантастические, иронические и бытовые»⁶¹⁴. Варьирование мотивов определяет итерацию событий каждый раз на новом герменевтическом уровне. Истории путешествующих персонажей показывают, что в разных уголках «империи» развёртываются одни и те же коллизии бюрократизма, невежества и халатности, выживать в которых помогает чувство юмора, умение превратить безнадёжную действительность в шуточный нарратив, миф о ней.

Образ дракона – «стража загробного мира и оракула»⁶¹⁵ – характеризует и фигуру самого Зябликова, самопровозглашённого обладателя экстрасенсорных способностей. Персонаж воплощает тип путешественника-натуралиста, живущего в гармонии с силами природы и, по собственному убеждению, обладающего даром провидения, визионерства, внушения.

⁶¹² Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Семиотика поезда в русской литературе: интермедиаальный и метапоэтический аспекты // СибСкрипт. 2022. №1 (89). С. 57.

⁶¹³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 129.

⁶¹⁴ Полякова С. Об античном романе // / Ахилл Титий. Левкиппа и Клитопонт / Лонг. Дафнис и Хлоя / Петроний. Сатириконт / Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. Пер. с древнегреч. и лат. М.: Худож. лит., 1969. Т.7. С. 16.

⁶¹⁵ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 84–85.

Подробность о том, что Зябликов «однажды [...] выпил дозу дезинсектала, достаточную для уничтожения вредителей на площади в половину гектара» [311], и остался здоров, характеризует его как уникальное, с точки зрения эволюции, существо, неподконтрольное законам мироустройства, испытывающее границы собственных способностей. Образ иллюстрирует уникальность человека как единственного существа во вселенной, которое испытывает «страсть [...] к тому, что для него вредно [...] покупает ценой своей жизни всё, что любит и что ненавидит»⁶¹⁶.

Транс, в который Зябликов вводит героя-повествователя, обращившись для последнего ментальным странствием в искусственную Венецию с её стереотипными атрибутами (венецианские окна и стекло, гондолы). В образе встреченного здесь брата-«невозвращенца» (прототип – О. Г. Битов, который в 1984 г. вернётся на родину и станет «возвращенцем») мотив андрогинности фиксирует близость библейскому абсолюту, то есть утверждает шанс на прощение, искупление. Я-«он» получает возможность задать брату «последний вопрос»⁶¹⁷, а брат, в свою очередь, – сказать «последнее слово»⁶¹⁸, объясняющее его «последнее жизненное решение»⁶¹⁹. Как и персонажам Достоевского (Раскольникову, Свидригайлову, видевшим сны; Ивану, разговаривавшему с чёртом), герою Битова расширение сознания даёт возможность не только экзистенциального открытия, но и исповеди как предельного проявления человеческого естества.

Гипноз – вариант менипеевского экспериментального состояния, когда человек перестаёт совпадать с самим собой, утрачивает однозначность. По свидетельству О. Николаевой, введение в транс Битова Снегирёвым имело место в действительности⁶²⁰. По возвращении в реальный мир герой замечает, что в нём остаются артефакты сфер памяти – прошлого (отцовский плед) и воображения – будущего (пианино Зябликова, которое я-«он» ранее не видел). Виртуальное странствие вскрывает целостность пространственно-временного континуума («время не река, а глыба»⁶²¹), неразрывность физического и метафизического пластов существования. Вместе с тем, обнаруживается «вязкость» феноменов бытия, перемещающихся из слоя в слой вслед за человеком, закрепляющихся не за пространством, но за животворящим их многогранным сознанием.

Отказ я-«его» от «борьбы» (символизировавший её кот умер) и сопряжённых с ней сильных переживаний, отстранение героя как от бытовой неустроенности, так и от обозначившегося в его жизни трансцендентного присутствия воплощается в ситуации нового

⁶¹⁶ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 35.

⁶¹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 87.

⁶¹⁸ Там же. С. 66.

⁶¹⁹ Там же. С. 87.

⁶²⁰ Николаева О. Указ. соч.

⁶²¹ Битов А. Г. Преподаватель симметрии : роман-эхо. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. С. 233.

путешествия – на самолёте – на Кавказ для съёмок. «Бегство» нарратора-писателя от письменного стола – в иной образный код, в менее абстрактное, более миметичное искусство кино – интерпретируется как попытка художника соответствовать темпам современного «спрессованного мира»⁶²². Вторжение в нарратив англо-американского дискурса (использование уэллеризма и американского фразеологизма) характеризует интернационалистические настроения повествователя, который предпочёл бы поездку по Дальнему Зарубежью, но довольствуется командировкой в союзную республику, видя в ней возможность *побега* [318–319].

Таким образом, в главе «1. Кот» аллегорическая фабула морального падения героя, гибели части его души и перспективы возрождения, обретения себя представляет вариант реализации архаической сюжетной схемы «смерть – схождение во ад – воскрешение», использованной, в частности, в мениппее Апулея⁶²³. Подобно гоголевскому коллекционеру «мёртвых душ» Чичикову, нарратор-мытарь созерцает вереницу человеческих грехов (наглость, клевета, прелюбодеяние, продажность) и добродетелей (смелость, честность, любовь, скромность, мудрость, чувство прекрасного и служение своему дару). Его приобретение – интуиция мира как тишины, утверждение себя через принятие небытия.

Конструирование сюжетного пространства через истории персонажей, коммуникативные ситуации – свидетельство обновления концепции «путешествия к себе» как авторского способа миромоделирования. Экспериментируя с реалистическим типом психологизма, представителем которого являлся Достоевский, Битов показывает, что человек не исчерпывается системой связей с «другими», но обнаруживает глубинный творческий потенциал. Пройдя «курортную» стадию, этапы философской рефлексии и глубокого экзистенциального кризиса, герой-странник возобновляет движение, чтобы вернуться к наиболее естественному для себя статусу пишущего.

⁶²² Тарковский А. Встреча первая. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/London01.html> (дата обращения: 13.08.2024).

⁶²³ Климова М. Н. Апулей – Кузмин – Бахтин: метаморфозы сюжета, героя, судьбы // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. С. 70–76.

2.3.5 Космо-Психо-Логос Закавказья и христианский карнавал («III. Огонь», «2. Приближение О...») и их роль в сюжете повести

Глава «2. Приближение О...», изображающая мениппейные перемещения героя в компании по разным странам, городам и сёлам, по достопримечательным и тривиальным локусам «империи», представляется структурно близкой первой части повести, но, в отличие от неё, изображает героя не только путешествующим, но и пишущим (пытающимся писать) – и уже ожидающим результатов своих духовных трудов, на мерцающую перспективу которых указывает абстрактное заглавие.

Хронотоп свидетельствует о стремлении автора к панорамному осмыслению судеб «империи: в конце лета – начале осени того же 1983 г. я-«он», будучи приглашён знакомым режиссёром, участвует в съёмках фильма в Баку – столице республики **Азербайджан**, расположенной на берегу Каспийского моря; при этом в картине, над которой работает группа, действие происходит на другой площадке – в Казахстане. Пребывание героя в «городе ветров» предстает как исследование местной культуры и конструируется через характеристику не только местного ландшафта, но и обстоятельств проводящихся здесь съёмок.

Сюрреалистический ландшафт, в котором накануне рабочего дня ночуют герой-путешественник и кинематографисты, – «жалкий дощатый ларёк» [319] посреди пустого и ветреного прибрежного пейзажа со станками-качалками и нефтяными лужами, – намеренно не включает море, что отражает особенность мировосприятия самих азербайджанцев, исключаящих Каспий из своей картины бытия⁶²⁴. Беззаботность кинематографистов – не обращающих внимания на неприглядный вид из окон, пирующих, веселящихся, играющих в игры накануне рабочего дня – представляется дублетом способа существования местных жителей во времена политических кризисов: «Когда целый народ умеет пить чай посреди мирового психоза [...] спасибо такому народу, что – не поддаётся!»⁶²⁵. Живущий в сознании кавказцев архетип «пира во время чумы» интерпретируется как способ преодоления «*horror vacui*», который, по Гачеву, характерен для исламских народов – в отличие от принимающих Пустоту романского, германского, русского, буддистского «Космо-Психо-Логосов»⁶²⁶.

Оба принятых режиссёром в работу сценария, описываемые нарратором нарочито «остранённо» и оттого кажущиеся ещё более фарсовыми, и сама фантазмагория съёмок («[...] азербайджанский пожарный ухаживал за ассистенткой, ели яичницу, поднимали на колготках петли [...] передевались, примеряли обновки и обноски, воровали [...]» [322]) воплощают восприятие советскими южанами мира как «цирка и карнавала»⁶²⁷. Быстрое установление

⁶²⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 272.

⁶²⁵ Там же. С. 267.

⁶²⁶ Там же. С. 340.

⁶²⁷ Там же. С. 279.

рассказчиком во время съёмок контакта со всеми коллегами – знак восприятия характерной для азербайджанских аборигенов, «витающей» в местном воздухе мениппейной «свойскости со всем»⁶²⁸.

Полученный героем новый опыт – роль не демиурга, а актёра – психофизического проводника чужих смыслов, – мало вдохновляет его. В результате напряжённой работы множества людей, более ресурсоёмкой в сравнении с писательством, создаётся образ распадающегося, обесмысленного бытия. С одной стороны, азербайджанская земля, богатая материально и духовно – «историей [...] тысячелетней, культурой огромной»⁶²⁹, – заражает туристов своей энергетикой как карнавальное пространство. С другой стороны, реальность подвергается здесь постмодернистской деконструкции.

Повествование о путешествии в Азербайджан открывает новый аспект семантики сюжета странствия: культурный код земли «заражает» находящегося на ней человека, вторгается в стилистику самого его нарратива о ней. Опыт актёрской игры открывает череду конфликтов рассказчика с миром, будто подталкивающим его оставить *игры* и вернуться к своему призванию – литературному творчеству. Не пытаясь сопротивляться самому бытию, побуждающему его к работе, герой-писатель задумывается о сущности собственного дара. Его метатекстуальное отступление перетекает в рассуждение о философии истории: советская «империя» рушится, потому что он как художник описал её быт и бытие, «перевёл» её жизнь в текст. В мениппейном «перевёрнутом диалогизме» Битов находит способ постановки проблемы амбивалентности творческого акта: сакральный смысл словотворчества ориентирован на чистоту и точность воплощения художественного замысла, но обречён на профанацию при попытках его материализации и свершения в реальности.

Ощущение фальши побуждает путешественника к смене локации – к переезду в столицу **Грузии** Тифлис (Тбилиси). «Говорящая» фамилия нового знакомого – «приставленного» к нему здесь полковника Адидасова Валерия Гививовича – символизирует авторскую иронию по отношению к парадоксам позднесоветского сознания, тяготеющего к утопическому «сытому Западу» даже в наиболее ортодоксальных своих образцах. Сопутствие органов ГБ, следящих за неблагонадёжным писателем («Внутри компьютера сидит сержант» [329]), пародически эксплицирует мениппейный сюжет «гнева “божества”» – советской власти, от которой герою на территории «империи» скрыться практически невозможно. Однако коллизия бегства от государственных шпионов даёт лишь профанное объяснение беспокойным передвижениям я-«его», на самом деле мечущегося по республикам в мучительных поисках сюжета, слова. Лихорадочные физические перемещения отражают напряжённую работу мысли писателя.

⁶²⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 282.

⁶²⁹ Там же. С. 219.

Пространственные образы включаются в метасюжет повести как проекция переживаний художника.

Номер комнаты в тбилисской гостинице «Абхазия», в которую я-«он» заселяется по протекции Адидасова, – №14, – совпадает с номерами тех апартаментов, в которых он жил когда-то в Ереване, и тех, в которых он недавно гостил у англичанина в Сухуме и позднее будет жить сам. Повторяющаяся деталь вносит абстрактность, условность в фабулу реалистического путешествия. Необъяснимое совпадение сообщает целостность и провиденциальность сюжету письма. Если у себя на родине, в собственной квартире и на собственной даче, рассказчик мучается «бесплодием» и только принимает чужие рукописи, то в путешествии комнаты с одинаковыми номерами в гостиницах с одинаковыми названиями становятся для него пространством самозабвенного погружения в творчество. При этом сами локусы расподобляются, превращаются в текст, в цифру.

14 – половина от числа 28. В вышедшей в 2021 г. книге «В ожидании осени» – последней своей книге – Битов говорил о том, что дважды, в Петербурге и Москве, жил в квартирах №28⁶³⁰. В квартире с таким номером жил и один из близких автору персонажей, эмигрант Варфоломей («Битва при Альфавете»⁶³¹, 1986). Нумерологические игры объясняют битовский способ миромоделирования: маршрут путешественника наполовину принадлежит реальности (почти у всех встречающихся ему на пути локусов и людей есть прототипы), наполовину – вымыслу (как ритмически, рифмически, лейтмотивно организованное пространство).

Мениппея входит в творчество Битова с новым типом писателя-путешественника – не корреспондента казённой газеты («Уроки Армении», 1969) и не «кабинетного философа» («Птицы...», 1975), а свободно блуждающего номада. В «Ожидании обезьян» писатель-скиталец подолгу накапливает материал для письма, извлекая его непосредственно из широкого и разнонаправленного жизненного потока, и только собрав сюжет, разом «выплёскивает» его на бумагу. На несколько дней и ночей он «прирастает» к письменной машинке прямо в номере иностранной гостиницы, «воспламеняя» её своей высвобождающейся творческой энергией (натурфилософской метафорой которой становится пожар).

Идеологическая позиция – нежелание участвовать в праздновании приближающейся годовщины Октябрьской революции – мотивирует героя на новое путешествие: вместе с другом-грузином, ранее навещавшим его в Москве, он отправляется на автомобиле в сторону Кутаиси. Точно указанная дата «7 ноября 1984 года», на целый год отстоящая от фабульно только что произошедших приключений героя в Москве и в Азербайджане, утверждает

⁶³⁰ Битов А. Г. В ожидании осени. М.: Эксмо, 2021. С. 187.

⁶³¹ Битов А. Г. Преподаватель симметрии : роман-эхо. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. С. 241.

карнавальный метаморфический хронос⁶³². Нарратив о небольшом странствии рассказчика по Грузии раскрывает грузинский «Космо-Психо-Логос», как ранее азербайджанский.

Высокая гармония грузинского пейзажа откликается духовному подъёму я-«его», видящего в своём *бегстве* победу над системой и борьбу за христианские идеалы. «Я видел горы [...] Это было “это”» [329], – подбирает слова нарратор, подтверждая идею Гачева о том, что для Грузии горы – «главная интуиция»⁶³³. Рассказчик восхищается местной природой, напоминающей ему об Идеале, который не смогут искоренить никакие провоцируемым человеком социально-исторические катаклизмы: «[...] ничего ИМ не удалось: видишь, скала, видишь, поток, видишь, небо [...] Природа – не большевик. Её не научишь халтурить» [330].

Игровая ситуация случайного столкновения «беглецов» с гигантским памятником Сталину в **Гори** – «единственным не снесённым» [331] после развенчания культа личности – возводится к заданной латинским романом пародической модели путешествия как бегства во имя искупления гнева богов. «Горийский кот» [331] наделяется функциями разгневанного кумира, умеющего укротить поверившего было в свою свободу опального писателя. Ужасающий героя контраст между органической натурой Грузии и нарушающим её целостность изваянием диктатора согласуется с представлением о Сталине как о «грузине “от противного”», «сатанинском варианте [...] космоса гармонии и радости»⁶³⁴.

Локусу горийского памятника в нарративе путешествия противостоит топоним монастыря **Моцамета**, куда друзья заезжают, чтобы не только «очиститься» [331], но и повидать своего общего крёстного отца Торнике. Мысль я-«его» о том, что в этот свой приезд в Моцамета он не прочь был бы умереть, расходится с характерным для русского православия представлением о произвольном уходе из жизни как о «ереси и самоуправстве»⁶³⁵, но не противоречит грузинскому христианству, в котором самоубийства не осуждаются, так как люди убеждены в своём праве распоряжаться собственной жизнью⁶³⁶.

В переживаниях героя-«оглашенного», в древней обители ощущающего потребность исповедаться, вспоминающего свою первую, произошедшую именно здесь исповедь и мысленно раскаивающегося в том, что после крещения не избегал соблазнов, просматривается воздействие духа Грузии как топоса, в котором «остаётся [...] и добро и зло [...] в человеке неизбежно развивается сознание вины»⁶³⁷. Самоощущение повествователя, в первый раз за всё странствие назвавшего себя «мытарем» [332] – кающимся грешником, молящим Бога об одной только

⁶³² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 198.

⁶³³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 260.

⁶³⁴ Там же. С. 101.

⁶³⁵ Там же. С. 150.

⁶³⁶ Там же.

⁶³⁷ Там же. С. 261.

милости к нему, – воплощает философию «грузинского Логоса» как «“со-вести”»⁶³⁸, которой одна только «*милость прощения* требуется»⁶³⁹.

Отсутствие в Моцамета архимандрита Торнике определяет семантику переживаемого героем состояния – только оставшись без прямой поддержки «отца» (авторитета, Бога), человек-дитя способен пройти инициацию, совершить самостоятельный духовный рост. Для рассказчика-писателя храмовое место становится точкой творческого прозрения через сакральный текст. Обнаруженные им на столе настоятеля грузинское Евангелие и русскоязычная самиздатская машинопись (отрывок из учительного сборника «Книга, глаголемая Златоуст» «Слово первое. Неделя, в нюже чтется притча [...] о мытаре и фарисеи, истолкована [...] Иоанном Златоустом»), их чтение и переписывание в аллегорической форме не только утверждает преимущество смирения перед гордыней (дидактика), но и осмысляет феномен антиномичности человеческой природы (антропология): «Человека, рече, два [...] един фарисей, а другой мытарь» [333]. В священном тексте рассказчик находит ответы на те экзистенциальные вопросы о собственной природе, которые сподвигли его отправиться в путь. В этот момент странствие оборачивается *паломничеством*: герой буквально «оглашается», обращаясь к духовным первоисточкам, через чтение Писания научаясь мировоззрению «верного».

Таким образом, в судьбе нарратора событие катехизации оказывается не формальным обрядом, но многолетним испытанием, таким, каким оно было в античности – в эпоху *первохристианства* – в период от возникновения общины до Первого Никейского собора (325 г.), то есть до установления церковной иерархии и сближения церкви с государством. Первые христиане веровали в Христа и не искали истины вне Его, не знали формальностей и условностей, посвящали свою жизнь непосредственному служению Абсолюту и демонстрировали готовность умереть за него (связанную как с гонениями извне, так и с эсхатологическими настроениями самих членов общины). Именно к этому периоду относится большинство цитируемых в романе Битова христианских текстов, таких, как Евангелия и Дидахе. Оставленный учителем текст интерпретируется героем как артефакт истинной веры. Сюжет преодоления обрядовой стороны религии и обретения подлинного логоса вписывается в культурный топос Грузии, тяготеющий к ревностному сокрытию духовных феноменов за покровом ритуалов – во имя сохранения их сути⁶⁴⁰.

Гуманистический посыл библейской притчи вдохновляет повествователя писать книгу не об обезьянах, а о людях. Возвратившись в **Сухум** и уже не найдя здесь былую атмосферу приключений, герой, более ни на что не отвлекаясь, на несколько дней полностью погружается

⁶³⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 128.

⁶³⁹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 262.

⁶⁴⁰ Там же. С. 262.

в создание романа «Солдаты Империи». Он воссоздаёт в памяти калейдоскоп образов всех встреченных ранее мениппейных знакомых – со всеми их самобытными чудачествами. В этот момент становится очевидно, что процесс странствий заочно объединил самых разных незнакомых друг с другом людей – советских граждан и иностранцев, мужчин и женщин, интеллигентов и маргиналов, военных и священников и др. Каждый «*другой*» стал двойником нарратора, эксплицировавшим какую-то одну важную черту его собственного внутреннего мира, утверждаемую или отрицаемую им в самом себе⁶⁴¹.

Т. Г. Шеметова обращала внимание на близость описываемых повествователем фигур комедийным маскам-ролям, подчёркнутая театральность которых делает их не самостоятельными личностями, но представителями различных пластов авторского сознания⁶⁴². Как и «расподоблявшиеся» при попадании в тексты рассказчика географические объекты, встреченные я-«*им*» люди утрачивают свою субстанциальность и отныне принадлежат одновременно реальности жизни – и виртуальности текста. Именно поэтому, работая над романом, писатель теряет из виду всех своих знакомых в действительной жизни. Такая «*рассыпчатая*» система персонажей воплощает представление о сути творчества как инореалья со своими ценностями и законами. Примечательна точка зрения О. С. Мирошниченко, видевшей в метасюжете повести автопародию Битова на собственную метатекстуальность – «карнавальное травестирирование тем [...] предыдущих битовских текстов [...] разоблачение “серьёзной” [...] авторефлексии Пишущего [...] учреждение “обезьянней” пародии»⁶⁴³. Ставя в центр даже не человека как такового, а феномен нечаянной, но прочной связи между людьми, автор говорит об искусстве как о спасении от одиночества, пересочинении жизни.

Структура перечисления нарратором знакомых, стилизующая каталог кораблей в «Илиаде» Гомера, представляет их травестийными «эпическими героями» нового времени. Путешествие-письмо раскрывается как событие борьбы за справедливость – утверждение факта существования в авторитарном государстве свободных, ментально и телесно раскрепощённых людей. Использование рассказчиком разных наименований собирающейся вокруг него общности («личный состав», «взвод», «мы», «они», «группа», «коллектив», «компания»), употребление наряду с именами, фамилиями кличек, прозвищ отражает мениппейное представление о неуловимости, открытости человеческой личности, нетождественности её самой себе.

Так, называние персонажей по их национальностям позволяет расширять нарратив о человеке через привлечение ракурсов истории, духовной культуры, памяти крови и земли и оказывается перспективным, но не исчерпывающим способом номинации. Невозможность дать

⁶⁴¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 144.

⁶⁴² Шеметова Т. Г. Указ. соч. С. 95–96.

⁶⁴³ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 170.

человеку «правильное» имя утверждает и одновременно аннигилирует идею присутствия в его натуре экзистенциального ядра. Определяя чужое существование, герой-писатель познаёт, чем он не является – и чем он *является*. Моделирование картины мира как «своего круга» позволяет осмыслить феномен СССР как цитадели коллективизма и одновременно показать, что к моменту изображаемых событий никакой общности уже нет, государство распадается.

Анализируя бытие «империи», нарратор очерчивает культурный контекст, в котором она существует, и вписывает свою жизнь и творчество в разные смысловые матрицы. Во-первых, находясь на территории исторической Колхиды, я-«он» вновь мысленно примеряет на себя роль Ясона, в своё время также совершившего путешествие на эту землю, и снова обращается к вызвавшему у него «здоровую» зависть роману грузинского коллеги. В изображении современности Битов воспринимает выявленную Чиладзе тенденцию к десакрализации, эсхатологическое ощущение начала конца, изображает мениппейные страсти сталкивающихся противоположностей как универсальный образ мира, восстанавливает архаические формы мышления для воссоздания распадающейся целостности сознания человека.

Во-вторых, рассказчик идентифицирует себя как «хана» – вождя воинственного кочевого племени [338]. Отсылка к архетипам культурного героя и варвара-разрушителя эксплицирует исторические корни дихотомии «я» – «он», оказывающейся не только способом интерпретации противоречий человеческой природы, но и геополитической метафорой. Моделируемый сознанием повествователя диалог Запада и Востока раскрывается как исследование евразийской сущности Советско-Российской цивилизации.

В-третьих, работая над своим романом, герой держит в памяти притчу о фарисее и мытаре, постоянно мысленно повторяет её «про себя». Ориентация собственного сюжета на библейский текст обнаруживает нравственно-ценностный модус эстетических поисков нарратора, выявляет сакральную аксиологию его авторской философии, понимание письма как «Писания». Для я-«его» творчество оказывается попыткой ответить самому на вопрос, кто истинный создатель текста – писатель или сам Бог – и является ли человек хозяином собственной судьбы или «питомцем» Абсолюта. Рассказчик чувствует, что разрешить его сомнения может только голос самого бытия, и устремляется в обезьяний *питомник*. Интенцию героя на этот раз поддерживает сама имперская власть, задумавшая помешать ему написать роман воплощением сюжета в реальной жизни: поездкой руководят Адидасов и Драгамащенко.

С одной стороны, последовательность семантически контрастных пространственных образов, наблюдаемых повествователем на этом этапе, стилизует топику романа «Сатирикон», в которой исследователи находили метафору жизни как карнавала⁶⁴⁴. С другой стороны, разворачивающийся перед нарратором-путешественником калейдоскоп локусов и встреч

⁶⁴⁴ Стрельникова И. П. Сатирико-бытовой роман. Петроний // Античный роман ... С. 287.

открывает завершающую фазу его мениппейного странствия по Абхазии, функционально сближающуюся с ускоренным и спутанным мельканием железнодорожных станций под конец путешествия Венички, также символизировавшим кружение сознания героя-мытаря в предчувствии кульминации – перерождения души.

В путешествии персонажей к питомнику друг друга сменяют площадки «перевернутого мира»: детская колония (реализующая социальную, но не онтологическую справедливость), автобаза (на которой компании передают «горячие лаваш» [341]), посёлок **Каманы** (в нём: разрушенный, но действующий храм; богадельня, подопечная которой оказывается бодрой и здоровой попрошайкой, а директор напоминает «золотой перстень»; священный источник, вода в котором «помогает от подагры» [344], и др.). С каждой остановкой связан свой «текст», вместе они являют собой «отражение [...] разноречивого мира современности»⁶⁴⁵.

Образы наполняющих автобус людей разных родов деятельности и национальностей, дающих «дань» Адидасову с Драгомащенко и присоединяющихся к поездке, интерпретируются как мениппейные, маргинальные. Так, старушка, которой герой подаёт милостыню, пересказывает ему то ли свою алкогольную галлюцинацию, то ли сюрреалистичный сон, то ли визионерское откровение о свержении действующей власти небесным воинством – вариант реализации сатирической «утопической фантастики», «смеховое загробное видение»⁶⁴⁶, ориентированное на разоблачение диктаторской идеологии.

Нарратив о посёлке Каманы воплощает мениппейное «снижение» – идею фамильяризации сакрального⁶⁴⁷, стадию «антитезиса» между духовным откровением Моцамета («тезис») и катарсисом в Сухумском питомнике («синтез»). Уже вставший на путь ценностной эволюции «я» скептически повествует о том, как «он», будучи воплощением человеческих страстей, следуя древнему преданию, поднимает камень со дна священного источника, чем, якобы, искупает все свои грехи. Интеллектуальная дистанция позволяет «я» заметить также, что его попутчики, как и большинство местных «паломников», путают два разных топоса – Команы Понтийские и Абхазские – и трёх христианских святых – Иоаннов Крестителя (Предтечу), Богослова и Златоуста.

Команами Понтийскими называлась территория древней греческой колонии на Южном Понте (современная Турция), где был казнён и похоронен христианский мученик Василиск (III–IV вв.), а также скончался и был первоначально похоронен Вселенский святитель и учитель, богослов Иоанн Златоуст (347–407), чьи мощи впоследствии были перевезены в Константинополь, в Рим, на Афон. Битовские же персонажи посещают Каманы Абхазские (Камани) – село близ Сухума, в котором произошло одно из трёх обретений главы Иоанна

⁶⁴⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

⁶⁴⁶ Там же.

⁶⁴⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 134.

Крестителя (I в. до н. э. – I в. н. э.). К апостолу Иоанну Богослову (I в.) оба топоса не имеют прямого отношения. По свидетельству О. Николаевой, эпизод в Каманах Абхазских в повести Битова автобиографичен⁶⁴⁸; тем не менее, сведения о связи судеб Василиска и Златоуста с Каманами Абхазскими основаны на местных преданиях и являются ошибочными.

Битов играет со штампами сознания современного человека – *оглашенного*, желающего быть причастным христианской вере, но не знающего её истории. Контекст романа «Сатирикон», антагонист которого Трималхион так же путал мифологических персонажей⁶⁴⁹,⁶⁵⁰, как герои Битова – религиозных деятелей, указывает на проявления невежества и самоуверенности как на внеисторическую тенденцию. Мениппейная аллюзия выявляет очередной аспект сближения постмодерна с античностью: мышление современного обывателя – массового человека, жертвы гиперинформации – синкретизирует феномены реальности вне причинно-следственных связей, подобно мифу, и при этом оказывается даже менее жизнеспособным, чем органическая архаическая картина мира.

Как и в сцене в Моцамета, в эпизоде в Каманах священные образы места раскрываются в первую очередь как метатекстуальные символы, объясняющие авторскую философию письма. Так, зайдя в разрушенную церковь и созерцая природу изнутри сквозь дыры в её стенах, нарратор не ограничивается постмодернистской констатацией пустоты, но, дойдя до предела смысловой деконструкции, создаёт новый символ – фиксирует точку единения культуры и натуры, вновь вписывающую человека в пейзаж, – новую частицу искомого абсолюта, обретаемого в процессе путешествия.

Златоуст интересен нарратору в т.ч. и как талантливый писатель. Изображение Крестителя, казнимого и воскресшего одновременно, интерпретируется как вариант сакрализации отношений автора с текстом, при котором художник жертвует собой во имя служения Абсолюту, в каждом новом произведении и «умирая» (отдавая «частицу себя»), и продолжая жизнь (в сознании читателя).

Обсуждение спутниками героя по дороге к питомнику таких спорных вопросов политики и культуры, как абхазско-грузинский конфликт и критерии национальной идентичности, ставит проблему разнящихся точек зрения на один и тот же вопрос у представителей разных народов, связанную с феноменом *нарратива*. Такой вариант полимодального прочтения мифологических коллизий обнаруживал и роман Чиладзе, показавший историю аргонатов не со стороны греков, а со стороны колхов (ванцев), видевших в походе Ясона не подвиг, а акт агрессии. Множественная фокализация⁶⁵¹ подводит к мысли не о релятивизме истории, а о

⁶⁴⁸ Николаева О. Указ. соч.

⁶⁴⁹ Петроний. Сатирикон // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт ... С. 263.

⁶⁵⁰ Там же. С. 271.

⁶⁵¹ Женетт Ж. Указ. соч. С. 392.

важности умения вести диалог, слышать «*другого*», искать компромисс.

Сухумский питомник, позиционировавшийся как цель поездки, пантеистический заповедник, по приезде оказывается «антимиром», площадкой антропоцентристских экспериментов над природой – антиподом той Абхазии, которую рассказчик наблюдал в части «1. Конь». Так, если ранее в составе дружной компании приятелей-чудаков нарратор проезжал «вдоль реки по имени Вода» [186], то по территории питомника протекает «река Водобоязнь» [349]. Разыгрываемый надсмотрщиками специально для рассказчика самодеятельный «спектакль», направленный на сокрытие правды о том, что обещанных обезьян в питомнике, скорее всего, нет, имеет целью отвлечь свободомыслящего писателя от работы.

Обман создающими видимость заботы агентами имперской власти принимает форму попытки буквального воспроизведения для героя того симфонического пульса бытия, который он когда-то уловил на этой земле в череде необычных знакомств и импровизированных «симпосионов». К фальсификации органических ритмов Драгамащенко привлекает и барабанщика – представителя архаического искусства, который, сам того не подозревая, становится частью шпионского заговора. Украинец заверяет я-«его» в том, что обезьяны «обычно подходят к часу» [350]; розыгрыш пародирует угаданное когда-то странником единство с природой, гармонию с самим собой и миром.

Разоблачивший план провокаторов герой не бунтует, но иронически отстраняется от происходящего, принимает его как тот единственный вариант естественного развития событий, который только возможен в современной ему культурно-исторической ситуации. Позиция рассказчика представляется близкой мировоззрению Венички, которое исследователи характеризовали как беспрецедентную «потустороннюю» «деликатность», «карнавализирующую» сам карнавал⁶⁵². Подобно набоковскому Цинциннату, нарратор, физически находясь под присмотром сотрудников государственной машины, мысленно прогоняет соглядатаев – и трансцендентально остаётся один, уже действительно не видя их.

В точке аннигиляции смысла реального путешествия (провала встречи с приматами) интенсифицируется мотив *паломничества*. Герой ожидает увидеть животных, которых, вероятнее всего, нет за деревьями. На их не-существование указывают объективные признаки – разыгрываемый надзирателями цирк, отсутствие физических следов присутствия (пустые домики, кормушки). В этот момент состояние нарратора, убеждённого в возможности *контакта*, оказывается близким позиции верующего – человека, который не нуждается в материальных подтверждениях существования Бога, но, даже не видя Его, общается с Ним и выстраивает свою жизнь по Его заветам. Питомник идентифицируется странником как «третий храм» [352] (после Моцамета и Каман).

⁶⁵² Интерпретация Михаила Эпштейна // И. С. Скоропанова. Указ. соч.

Рассказчик интуитивно ожидает чуда иерофании – явления священного – «О...», «обезьян», «осени» – чего-то ещё неясного, неизреченного, нечеловеческого, метафизического. В мытарской молитве героя Богу – о том, чтобы Его милость снизошла на него, грешного, в облике остановки катарсического мгновения вечного ожидания, – рецепция Гёте отражает экзистенциализм Битова, которого друзья называли «христианским человеком в плену фаустовского мышления»⁶⁵³.

Бутафорскую реальность, подобную пенитенциарной фантасмагории в романе «Приглашение на казнь», развоплощает рождение посреди абсолютной тишины мистериального звука – *голоса* бытия, «оглашения». «Зависание» картинки пейзажа [354] обнаруживает реальную сущность окружающего героя мира как профанации, условности, плода его собственного воображения. Как и для Венички, для рассказчика способом приближения к Богу оказывается феноменологическое «отъятие сущего» (М. Липовецкий – со ссылкой на Дионисия Ареопагита⁶⁵⁴); однако если у Ерофеева субстанцией «отъятия» было пьянство, то у Битова – *ожидание* как открытость жизни, признание неполноты собственной экзистенции.

Как и казнимый Цинциннат, я-«он» пресекает игру бредовых образов в тот момент, когда они начинают угрожать его духовной свободе. Но, в отличие от набоковского сюжета, у Битова персонаж-писатель оказывается не безусловным теургом, но лишь посредником Абсолюта – подлинного источника и дарителя эстетического экстаза как метафоры прозрения. Коллизия преодоления героем-писателем границы между реальным и художественным мирами открывает такой вариант прочтения повести, при котором поездка в питомник оказывается не событием действительности, но метатекстуальной метафорой, описанием состояния вдохновения, раскрепощения сознания (или же, наоборот, аналитической рефлексии по итогам создания первых двух частей романа).

Исповедь персонажа представляется концептуально близка феномену молитвы как «распахивания себя на встречу – с Бытием», «вслушивания», «нужды», «признания себя – малым», «адресованности» к миру⁶⁵⁵, при которой человек оказывается «микроТворцом», а Бог – «ответчиком», следующим «за актом веры, за её риском»⁶⁵⁶. Прямое обращение героя-странника к Создателю указывает на его убежденность в целесообразности бытия, в существовании промысла Логоса о человеке.

Переплетение нарратором в его восторженном высказывании текста молитвы «Отче наш» с бранью в адрес себя, мытаря, восходит к семантике жанра сатуры как «смеси»: «Да приидет

⁶⁵³ Николаева О. Указ. соч.

⁶⁵⁴ Липовецкий М. Л. Указ. соч. С. 299.

⁶⁵⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 139.

⁶⁵⁶ Там же. С. 140.

царствие Твоё! Заткнись, падла! [...] Молись, сука!» [352]. Исследователи указывали на использование такого приёма контраста, при котором «рассуждения на высокую тему прерываются [...] площадной бранью»⁶⁵⁷, авторами мениппей, в частности, Петронием. Окказиональность персонализирует нарратив, сообщает ему искренность. Ориентация странника Битова на модель «сентиментального путешествия» проявляется не только в игнорировании громких достопримечательностей и самостоятельном выборе точек погружения в инокультурный космос, но и в оригинальном подборе слов, адекватных для выражения частной интуиции, отстоящей от массовых ритуалов. Цитирование молитв, притчи о мытаре и фарисее и последования «Изыди, оглашенные!» [352] сближает высказывание нарратора с литургическим, при этом сам он оказывается одновременно в роли оглашенного, мытаря – и исполнителя культа – священника. Сюжет состоявшегося посвящения сближает главу с сюжетом романа Апулея «Метаморфозы», в финале которого Луций становится жрецом богини Исиды, превратившей его обратно в человека.

Коллизия духовной инициации героя интерпретируется как художественное воплощение выделяемого современными философами атропологического типа «человек литургический», эволюционной характеристикой которого является реализация «идеи о том, что для человека конститутивен Бог»⁶⁵⁸. По Битову, такая высшая трансцендентная сущность одна наделяет человеческое бытие аксиологическим измерением. Во время молитвы в сознании нарратора снимается конфликт «я» и «его»: в начале следующей главы герой будет повествовать от имени «мы» [354], что соответствует представлению исследователей о литургии как о ритуале, в процессе которого исполнитель «самособирается из распада на тело и душу»⁶⁵⁹. Этимологическое значение понятия «*leitourgia*» («общее дело») раскрывается в лейтмотивном изображении компании спутников вокруг героя-путешественника. По Битову, только преодолев атомарность, отказавшись от мнимого самостояния, человек может осилить мысль о бесконечном. Оказывается, что за идеологией коллективизма скрывается соборная природа «атеистического» государства.

Создавая современную мениппею, Битов эксплицировал не только актуальность поэтики древнего жанра, но и глубинную связь карнавала с христианской этикой, отмечаемую учёными: «[...] христианство [...] не трагично [...] в нём есть то, что лишь имитировали смеховые ритуалы языческого мира [...] окончательное уничтожение границы между жизнью и смертью, верхом и низом [...] акт воплощения Бога в человека [...] изоморфен логике карнавальных превращений»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Стрельникова И. П. Сатирико-бытовой роман. Петроний // Античный роман ... С. 290.

⁶⁵⁸ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 157.

⁶⁵⁹ Там же. С. 158.

⁶⁶⁰ Пискунова С. И. Указ. соч. С. 248.

Таким образом, завершающая сцена главы «2. Приближение О...» воплощает исповедь художника и человека вообще – и эксплицирует, в т.ч., личные экзистенциальные задачи самого Битова. Это подтверждает и тот факт, что из молитвы мытаря вышла близкая ей по пафосу молитва святителя Филарета Московского («Научи меня молиться. Сам во мне молись!») – любимая молитва Битова⁶⁶¹, которую он, по свидетельству друзей, вспоминал перед смертью⁶⁶².

2.3.6 Эсхатология перестройки («III. Огонь», «3. Петух»)

Глава «3. Петух» посвящена интеллектуальной и духовной рефлексии героя по результатам катарсиса в питомнике и всей уже состоявшейся части путешествия. Эпипоэтическую проблематику подчёркивает заглавие, указывающее на птицу, в фольклоре и в христианстве символизирующую победу над тьмой⁶⁶³ (но, в отличие от феникса, реально существующую в природе). Если завершающая часть повести рассматривается как «пробуждение», наступление утра, то все предшествующие события, соответственно, ретроспективно интерпретируются как «ночь». Рассказчик следует за Веничкой, который также идентифицировал собственные мытарства как «ночь»: в финале своей железнодорожной «одиссеи» персонаж Ерофеева раскаивался в том, что в течение всей поездки вёл себя плохо, но оправдывал себя тем, что никто на его месте не смог бы «быть уверен в себе» в то тёмное, выморочное время суток, когда «и апостол предал Христа»⁶⁶⁴. Для героя Битова ключевым аксиологическим параметром при поведении итогов странствия также оказывается критерий верности себе, своему тексту, своим персонажам.

«Изображающее слово» (событие повествования) переносится из 1984 в 1991 г. Период перестройки показывается пост-фактум не только реалистически – как россыпь социально-бытовых метаморфоз, – но и иносказательно – как сотворённый писателем миф – «воспоминание» о двух символических событиях прошлого – «застывшем мгновении» в питомнике и пожаре в гостинице «Абхазия», – раскрывающихся как метафора угасания «империи».

Сцена-пауза «ожидания обезьян», с одной стороны, воплощает состояние советского человека, переживающего момент крушения его родного, пусть и несовершенного, мира, теряющего привычные ориентиры и обращающегося к поиску новых. Если «советское» в понимании рядового гражданина подразумевало дух коллективизма, то «приближение О...»

⁶⁶¹ Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 19.

⁶⁶² На прощании с Андреем Битовым от полупустого зала было вдвойне грустно // Московский комсомолец. 2018. 7 декабря. URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/12/07/na-proshhanii-s-andreem-bitovym-ot-polupustogo-zala-bylo-udvoynye-grustno.html> (дата обращения: 30.08.2024).

⁶⁶³ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 276.

⁶⁶⁴ Ерофеев Вен. Указ. соч. С. 115.

символизирует наступление эры разрозненности индивидов, произвола инстинктов. С другой стороны, анималистический контекст вскрывает проявления животного начала в самом человеке – склонность к насилию, войнам. Битовская метафора мира как «зоопарка» [357] согласуется с идеями современной философии, утверждающей, что «человек в отличие от животного – зверь», несущий в себе не первобытную, но цивилизационную «дикость» (по П. Слотердайку)⁶⁶⁵. В отличие от зоологической, антропологическая агрессия сопряжена не с защитой границ своего ареала, а с удовлетворением прихотей собственной извращённой натуры.

Ситуация перехода художника из эстетического инореалья – обратно в повседневность изображается Битовым как перенос действия из сакрального топоса заповедника – в светское пространство Москвы. Однако и здесь писателя-путешественника продолжают преследовать образы художественного мира, сотворённого его мыслью и словом. Рефлексируя собственное пограничное состояние сознания, нарратор рассуждает о феномене *неописуемого*, о природе *молчания*. Мотив беззвучия связывается с новым этапом существования «империи». Рассказчик отмечает, что, парадоксальным образом, на пустоту, немоту его как автора обрекает начало перестройки. Претензии на гласность, на демократические реформы оказываются «не более дружественными для творчества, чем контроль тоталитарной системы»⁶⁶⁶, что объясняет психологию писателей-современников, которым «свобода слова» принесла не вдохновение, но растерянность: а о чём именно стало можно говорить? Жизнь «без цензуры» открывает для писателей область неописуемого. Изменение речевой ситуации влечёт за собой трансформацию системы персонажей: *он*-ипостась героя, лишённая возможности реализовывать свою бунтарскую сущность, добровольно гибнет при пожаре, а «я», оставшись в одиночестве, утрачивает голос.

Геополитический контекст сюжета странствия проявит себя и в том, что только накануне громкого внешнего события – августовского путча 1991 г. – «я» прервёт семилетнее молчание и вновь сядет за письменный стол. Художественное осмысление обстоятельств гибели «империи» представляется закономерным для Битова как автора, искавшего философский смысл истории России и в рассуждениях своих восходившего к самым истокам возникновения СССР: «Нужна была смена режима [...] наиболее подвижным отрядом оказался большевистский [...] это был инстинкт сохранения империи»⁶⁶⁷. В высказывании писателя примечательно использование слова «инстинкт», выявляющего этологические, биологические основы существования советской цивилизации – от начала до конца.

⁶⁶⁵ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 74.

⁶⁶⁶ Амосин М. Указ. соч.

⁶⁶⁷ Битов А. Постскрипtum [из *недописанной книги*]. URL: <https://omsk-news.net/other/2018/12/12/244523.html> (дата обращения: 30.10.2023).

Тревогу более сильную, чем политические перемены, вызывает у героя исчезновения людей, группировавшихся в путешествии вокруг него. Приближение гибели «империи» проявляет себя в изменении судеб сопутствовавших герою персонажей. Деформируется тематическое содержание разговоров немногочисленных товарищей, остающихся рядом с ним. У писателя, ранее работавшего ради сохранения памяти о жизненном пути «солдат Империи», возникает вопрос мотивации: он чувствует, что «опоздал» со своим «пророчеством» [357]. Сожаление повествователя о распаде команды, которую он объединил, как Ясон, в походе к питомнику, коррелирует с мыслями самого Битова, позднее в интервью рассуждавшего о трагизме развала СССР как, прежде всего, разрушения прочной интернациональной общности: «Советский Союз был [...] формой [...] дружбы народов. Все пили [...] воевали вместе [...] И люди скучали [...] не по режиму, а по теплу. Которым они сами согрели камеру»⁶⁶⁸.

С другой стороны, мотив тишины связан с «эндогенными» проблемами культуры. Осознание своей социально-политической беспомощности побуждает художника, «маленького человека», к эскапизму в эфемерные эстетические сферы. Его молчание понимается как попытка прорваться из обыденного мира – в инореалье творчества – на новый его уровень. Стремясь показать неизреченность истины, он обращается к литературе как виду искусства, в наибольшей степени способствующему открытию необъяснимого, облечению неопишущего в слова. Понимание писательства как стратегии самоопределения героя-путешественника, завершающего свой роман среди всеобщего хаоса, – аллюзия на роман «Сатирикон», в котором поэт Эвмолп также заканчивал свою поэму посреди кораблекрушения.

К концу повести приближение события исчезновения «империи» отражается в редукции фабулы эмпирического путешествия – и масштабировании сюжета ментального странствия, связанного с пространством памяти, с метатекстуальным слоем повествования, с рефлексией метафизики творчества. Созидая текст, герой-писатель вычёркивает топоры, сюжеты из реальной жизни, и в последней главе Абхазия становится локусом уже всецело мифотворческим. Эссеистской, «зыблящейся» поэтикой здесь отмечено описание даже исторических событий. Нелинейный нарратив воспроизводит мучительный поиск слова.

При подведении итогов существования советской «империи» стилистика текста Битова оказывается близка обнаруженному И. Скоропановой в поэме «Москва – Петушки» «гибридно-цитатному языку-полиглоту», отсылающему к широкому «пространству культуры – высокой и низовой»⁶⁶⁹. Как и Ерофеев, при постановке проблемы неопишущего Битов использует и аллюзии на литературную классику (творчество Стерна, Тютчева, Мандельштама, Набокова), в стремительно меняющихся социокультурных условиях несущую навигационное,

⁶⁶⁸ Битов. Шаг в сторону от общего потока : [документальный фильм] / реж. Н. Урвачева. М.: ГТРК Культура, 2008.

⁶⁶⁹ Скоропанова И. С. Указ. соч.

сотериологическое значение.

Несмотря на то, что повесть «Ожидание обезьян» очевидно ориентирована на поэтику советской железнодорожной «мениппеи» в стилистике текста и в выстраивании сюжета питания (Битов прямо указывал на это устами нарратора: «Я так наподдавался [...] по методике [...] Гёте (пользуюсь терминологией незабвенного Венички)» [175]), мотив молчания у авторов-современников реализуется по-разному. Если у Ерофеева «немота» подразумевала «невозможность божественного глагола», «страх», конец света⁶⁷⁰, то у Битова она трактуется позитивно, несёт мистериальный смысл, воплощает то «неведение», «зияние», которое, по мнению Дж. Агамбена, отличает человека от животного⁶⁷¹. Примечательно мнение В. Мартынова, указывающего на то, что в современности антропологический тип «человек говорящий» представляется «тупиковой ветвью эволюции»⁶⁷², на смену словесному приходит дословное⁶⁷³. С точки зрения композитора-философа, сегодня отказ от говорения воспринимается как свидетельство не «деградации смыслов», но, напротив, «активного состояния сознания», известного «традиционным религиям мира», – «такого типа присутствия, которое не знает разделения [...] автора и публики»⁶⁷⁴. Рассказчик Битова абстрагируется от именования индивидуальных феноменов бытия, дробящего мир на частности, и исследует самодостаточную «карнавальную» бессловесность, обращённую к целому универсума.

Следуя сюжетному архетипу возвращения в кольцо метаморфоз, действие вновь переносит героя в родные края – в некогда конкретное бытовое пространство, теперь стремительно наполняющееся сюрреалистическими «включениями». Вечером накануне путча, в августе 1991 г. («хронический» [403] месяц современной российской истории), путешественник, живущий с женой и детьми на **даче в Подмоскowie**, уединяется на втором этаже своего дома с целью продолжить текст, начатый семь лет назад. В условиях госпереворота как метафорического «апокалипсиса» творение текста становится для него попыткой собрать в сознании и закрепить словом элементы распадающейся реальности.

Мениппейное повествование тяготеет к форме «дневника писателя», излагающего события своей личной жизни с позиции оценки исторической современности⁶⁷⁵. Нарратор с трудом возвращается в свой старый сюжет после долгого перерыва и «раскачивается», отталкиваясь от придуманного им заглавия «Ожидание обезьян». Желая эксплицировать скрытые смыслы, заложенные в двух ключевых для его будущего произведения словах, повествователь играет с образами и мифологемами и, в т.ч., исследует символический

⁶⁷⁰ Липовецкий М. Л. Указ. соч. С. 313.

⁶⁷¹ Цит. по: Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 83.

⁶⁷² Мартынов В. Наше всё: Малевич, Дюшан, Кейдж // Сто лет русского авангарда: сборник статей. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 31.

⁶⁷³ Там же.

⁶⁷⁴ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 155.

⁶⁷⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 134.

потенциал литеры «О». С точки зрения культурологии, эта гласная является знаком «Центра» («Бог», «Ом»), «сердца, индивида»⁶⁷⁶ и часто встречается в языках, связанных с наследием античности (греческом и итальянском), а также в русских провинциальных говорах, где интерпретируется как «природно-утробный, на-родный» «противовес» столичному, «царственному» «аканью»⁶⁷⁷.

Исходя из такой семантики, «всматривание» странника в слово «О-безь-Я-на» можно интерпретировать как эсхатологический прогноз – модель картины мира («о»), лишённой рационального созерцателя («я»), живущей одним только инстинктом («он»). Напротив, к имени мифологического персонажа «Я-с-Он» путешественник обращается как к эмблеме утопического синтеза сознания и подсознания – наиболее позитивного варианта того *диалога*, который непрестанно ведётся каждым мыслящим сознанием и делает его способным на *поступок*, «*подвиг*».

Набрасывание рассказчиком своего текста на обратной стороне листов рукописи некоего ищущего его оценки молодого писателя вскрывает не «зависть» мэтра к менее опытному, но более «плодовитому» коллеге, но его интенцию к восстановлению онтологической симметрии в ситуации, когда всё материальное редуцируется. Нарратор находит точку сближения постмодернистского представления о мире как тексте с натурфилософской картиной бытия: «Подо мной зашуршала чья-то недочитанная рукопись, как листва» [359].

В процессе созидания лингвокреативного эссе художник вспоминает три значимых для него события семилетней давности. Во-первых, это поездка в сухумский питомник и долгожданная встреча с обезьянами. Во-вторых, состоявшийся там же последний «симпозион» с «солдатами Империи» (в восприятии рассказчика в тот момент являвшимися наполовину реальными людьми, наполовину – персонажами его текста). В-третьих, пожар в гостинице Абхазия, в котором я-нарратор потерял своего *он*-двойника и остался один.

Отсутствие фабульного обоснования перехода между топосами Подмосковья и Абхазии – знак «ветвистости» сюжета ментального странствия, разворачивающегося одновременно в плоскости «настоящего» и в сознании героя. Такой способ организации нарратива проявляет близость к «модульному» типу композиции, который исследователи находили у Ф. Искандера и описывали как отражающий диалогическое богатство жизни, её необъяснимость, несоразмерность любому сюжету⁶⁷⁸.

В ситуации исчезновения «его», пропавшего в пожаре «империи», воспоминания остаются для «я» единственной возможностью творческой самореализации. Рассказчик ностальгически

⁶⁷⁶ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 162.

⁶⁷⁷ Там же. С. 162–163.

⁶⁷⁸ Каневская М. Кратчайший путь к истине: децентрализация дискурса у Фазиля Искандера. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/2/kratchajshij-put-k-istine-deczentralizacziya-diskursa-u-fazilya-iskandera.html> (дата обращения: 23.07.2024).

описывает предшествовавшее разлуке с «*ним*» **наблюдение за приматами** в питомнике. Кульминация рассуждений Битова о человеке – травестийное изображение людей, своими поступками напоминающих животных («альфа-самца» Драгамащенко и кровожадного Гививовича), и обезьян, демонстрирующих организованность, сознательность. Сцена воспринимается как интерпретация мысли Ф Ницше о человеке: «[...] даже теперь ещё человек больше обезьяна, чем иная из обезьян»⁶⁷⁹. Обезьяний вожак, при руководстве коллективом родичей проявляющий справедливость и мудрую иронию для поддержания необходимой «социальной» иерархии, своим поведением разрешает проблему оппозиции «природного – цивилизационного», фокусируя здоровое культурное ядро самой природы, органики бытия. Изображение вожака, «сверкающим» взглядом [374] бесстрашно наблюдающего за гостями питомника, утверждает антиантропоморфическую картину мира, в которой не человек покровительствует «братьям меньшим», но, напротив, Космос глазами зверей следит за поведением человека как одного из эволюционных звеньев планеты.

Моделирование ситуации встречи человека со его предком – закономерный этап этологических поисков Битова, во многом опирающихся на исследования В. Дольника. В интервью писатель говорил о труде «Непослушное дитя биосферы» как об объяснившем человеку смысл его существования: «[...] становится понятно [...] что старый [...] павиан, который [...] сидит перед малышкой и что-то там рассказывает про битвы [...] это тот же самый генерал [...] что та молодёжь, которую мы ругаем [...] это те же обезьяны сообщества [...] Это надо знать [...] чтобы [...] понимать, что Божье, а что человеческое»⁶⁸⁰.

Так в битовской онтологической картине мира объективный материализм лишь укрепляет веру в присутствие в бытии метафизических сил, в божественное Творение. Ситуация, в которой лишившийся присутствия *его* Я-повествователь самостоятельно справляется с концептуальным описанием контакта людей с обезьянами, указывает на перспективу снятия дихотомии позитивизма-мифологизма в сознании человека, на возможность гармонизации мировоззренческих антиномий и отражения соответствующего опыта в слове.

Питомник – с одной стороны, аллегория СССР, с другой – топос-пародия, критической направленностью отсылающий к грядущей постсоветской цивилизации. Импровизированный «зоопарк», являющийся вместе с тем и базой института экспериментальной медицины, – метафора идеологического и геополитического утопического эксперимента над людьми, осуществлённого в социалистической «империи». Как форма организации жизни питомник претендует на воссоздание естественных условий, но в действительности предполагает вмешательство человека в законы природы. Так и сформировавшийся в результате революции

⁶⁷⁹ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Культурная Революция, 2007. Т.4. С. 13.

⁶⁸⁰ Битов. Шаг в сторону

новый государственный строй оказался сопряжён с нарушением фундаментальных законов бытия. В сухумском питомнике обезьяны ещё живут, но его альтернативной двойнической «отрезвляющей» версией в повести выступает неудавшийся эксперимент в Воронеже, упоминавшийся в истории англичанина: там тоже «был поставлен эксперимент с обезьянами», которые «подохли через неделю» [192].

Сатирическая сущность топоса проявляется в ситуациях несоответствия должного и сущего. Директивная сущность питомника как субъекта и объекта контроля неизбежно отдаляет его от бытийной органики, от экологической перспективы. Цивилизованность, рукотворность оборачивается искусственностью, фальшью. Путешествие в обезьяний питомник оказывается способом не только травестийной проверки утопической социальной модели, но и приобщения к той почве, на которой живая самобытная природа торжествует над предписываемой человеком миру нормативностью. В мениппейном контексте деструкция питомника как пространственного «двойника» СССР обещает духовное обновление государства, которое должно последовать за его распадом: «Пародирование – это создание развешивающего двойника [...] всё возрождается и обновляется через смерть»⁶⁸¹.

Герой вспоминает свой **последний «симпосион»** с «солдатами Империи» в питомнике, семь лет назад, – отступившее от канона «классического» пира философов застолье, отразившее реалии распадающегося мира, знаменующее конец странствия. С одной стороны, последний «пир» описывается как очередной конфликт рассказчика с реальностью. Возникают новые контексты упоминания «старых» персонажей – приятелей нарратора – Доктора Д., Павла Петровича, Миллиона Помидоров, барабанщика – и его уже обнаруживших к этому моменту своё истинное лицо недругов – Драгамащенко и Адидасова. Сюжет совместного застолья простых людей и агентов власти отсылает к «Пиру Валтасара» из романа «Сандро из Чегема». Но, в отличие от искандеровской сатиры на сталинизм, повесть Битова осмысляет феномен «империи» не через изображение бесчинств партийной верхушки, а через живописание полифонии голосов разных национальностей, эклектичной и семантически более близкой петрониеву «Пиру Трималхиона».

М. Д. Андрианова отмечала рецепцию этой части «Сатирикона» в романе Битова «Пушкинский дом», где травестийные кухонные «симпосионы» стали формой переплетения разноголосой бытовой болтовни с мыслью о регрессе культуры, воплотившей предчувствие разрушения «империи», общее для античного писателя и современного автора⁶⁸². Исследователь ссылаясь также на тип «перверсного» – «гибельного» пира, выделенный

⁶⁸¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 143.

⁶⁸² Андрианова М. Д. Указ. соч. С. 119–120.

Е. К. Созиной⁶⁸³. На восприятие именно такой формы указывает тематика разговора персонажей Битова, спорящих, какая национальность самая несчастная, обсуждающих смерти животных (коня, лося, вороны), произошедшие в пространстве романа ранее.

«Квинтэссенция» «перверсных» мотивов «симпосиона» – тема людоедства. Участники высказывают мнение, что табу на него является отличительным признаком человечества, исходной точкой цивилизации, границей между мирами зверей и людей. Тема антропофагии аллегорично восходит к фабульно последнему сохранившемуся фрагменту «Сатирикона», зафиксировавшему готовность людей есть человечину не только в случае крайней нужды, но и ради получения прибыли⁶⁸⁴. Павел Петрович, рассуждая о каннибальстве, высказывает идею о том, что человек «съел» своего Господа, восходящую к существующему в христианстве метафорическому пониманию казни Христа как теофагии. Соответствующая тема поднималась и в диалоге Ивана с чёртом из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1880), который Бахтин рассматривал как мениппею⁶⁸⁵. Рецепция Битовым античной формы позволяет выявить общность этических проблем, в веках стоящих перед мыслящими людьми.

С другой стороны, последняя беседа «солдат Империи» представляет собой творческий, исполненный каламбуров и остроумия полилог, исследующий разные национальные характеры, типы поведения, исторические факты и мифы о сосуществовании народов в СССР. «Первобытный» антураж беседы (ведущейся у костра, вблизи от обезьян и затрагивающей вопросы пищи, рода, языка, тела, жизни и смерти) соответствует её содержанию, направленному на решение фундаментальных, архетипических вопросов бытия.

По Битову, советский человек принципиально не остаётся с онтологическими проблемами один на один, но разделяет их с коллективом. Трансформированная «соборность» как историческая черта русского духа сообщает динамику, колорит философскому путешествию героя. Вместе с тем, высказываемые «симпосиастами» мысли во многом ещё связаны со штампами сознания советского человека как, прежде всего, представителя некой целостности, аксиологически превышающей его «самость», – стереотипами, от которых в период перестройки ещё сложно было отказаться. «Империя» изображается уже на исходе, в состоянии перехода к постсоветской цивилизации.

Именуя свою «команду» «*Живые Души*» [358], нарратор заявляет о бессмертии не только художников-творцов, но и маргиналов, ковавших атмосферу дружбы народов и дилетантского, но бескорыстного совместного поиска истины. Акцент рассказчика на положительных моментах быта и бытия СССР соответствует мысли Битова, которая будет высказана им в

⁶⁸³ Созина Е. К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2002. Вып. 3. С. 121–129.

⁶⁸⁴ Петроний. Сатирикон // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитифонт ... С. 347.

⁶⁸⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 132.

интервью: «Я не люблю Советский Союз, но Империю я любил»⁶⁸⁶. Так проявляется авторский взгляд на мир не только с точки зрения дихотомии «я» и «его», но и с позиции «МЫ».

Самосознание странника углубляется, когда в пылу дискуссии он срывается в погоню за *ним* и, оставшись один, внезапно **замирает посреди леса** в неудобной позе, пронзённый исповедью молящихся *голосов*, звучащих одновременно в пространстве питомника – и в его собственном сознании: «На четвереньках [...] уткнувшись мордой в прелую листву... – Господи! если я формула, то проклинаю тебя, чтобы продолжать верить в тебя. – Господи! если тебя нет, то проклинаю тебя, чтобы ты был хотя бы в проклятии моём. – Господи! если ты есть и я не формула, то не слишком ли это много для счастья?..» [377].

Молитва разбита на три реплики, исходящие из неопределённого источника (являющиеся или высказыванием рассказчика, или логосом бытия, или тем и другим одновременно). Размытая, мерцающая фокализация отражает понимание диалога с Абсолютом как вербализации *неизреченного*, высказанное Битовым в интервью⁶⁸⁷.

Контрастное откровение мытарствующего повествователя, одновременно проклинающего Творца и молящего Его о милости, отсылает к характерной для мениппеи поэтике оксюморонов⁶⁸⁸ и фамильярного контакта с сакральным содержанием мира⁶⁸⁹. Аллюзивно восходящее к максиме Достоевского «Если бога нет, то какой же я после того капитан?»⁶⁹⁰ из романа «Бесы», обращение к Богу нарратора, не мыслящего без Него себя, воплощает понимание того, что «“Бог” – есть сгусток Бытия, Его Сын, Точка [...] кенозис»⁶⁹¹. На миг отрешившийся от суеты мира герой физически и ментально ощущает себя «точкой» – концентрацией веры, всем своим существом устремлённой к Господу. Такая самоидентификация, предполагающая убеждённость в существовании трансцендентного присутствия, идейно противостоит позиции рациональной, феноменологически неполноценной «формулы».

Внутренний диалог героя-странника (**беседа «я» и «его»**) разворачивается в пограничном пространственно-временном континууме (одновременно в Москве и в Абхазии, в прошлом, настоящем и будущем). Деформация реальности воплощает надэмпирический характер сцены – единственного (первого и последнего) прямого и полноценного диалога двух ипостасей рассказчика – полюсов его единой души. Символическое содержание диалога достраивает коллизию взаимоотношений антагонистов как размышление о природе человеке. М. Амосин отмечал, что для объяснения смысла бинарной оппозиции, лежащей в основе взаимоотношений

⁶⁸⁶ Битов. Шаг в сторону

⁶⁸⁷ Битов А. Интервью Марине Смирновой для Российской газеты. 2017. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2017/05/27/andrey-bitov-80-let> (дата обращения: 15.07.2024).

⁶⁸⁸ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁶⁸⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

⁶⁹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов и др.; ИРЛИ. Т.11. Л.: Наука, 1974. С. 180.

⁶⁹¹ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 211.

битовских персонажей, «условно можно принять интерпретации “авторское начало – биографический субъект”, “герой – автор”, “тело – дух”»⁶⁹². Соглашаясь со мнением критика, обратим внимание на парадокс, сопряжённый с «метатекстуальной» трактовкой сюжета: если наиболее естественным вариантом «мифотворчества» представляется стремление художника казаться лучше, чем он есть, то в повести Битова «он» становится вместилищем деструктивных, трикстерских интенций сознания автора.

Построенную в повести «Ожидание обезьян» систему коммуникаций писателя с персонажем резюмирует эпиграф к роману «Оглашенные» («В этой книге ничего не придумано, кроме автора. *Автор*» [13]), а также ряд более поздних эссеистских высказываний Битова. Так, в своей последней книге он объяснял феномен Болдинской осени 1830 г. – самого плодотворного этапа в творчестве Пушкина – тем, что в тот момент автор «Евгения Онегина» ментально разделен на троих: писал от лица не только самого себя, но ещё и Белкина, и переводчика: «Любой нормальный писатель [...] не пишет сам: за него пишет *автор*»⁶⁹³.

Динамика мысли раздваивающегося автора-героя в финальной сцене повести согласуется с идеями сразу нескольких современных мыслителей, предпринимавших попытки разрешить проблему дуализма тела и духа человека. Обмен персонажей репликами показывает, что в инстинктивной витальности впервые обрётшего право голоса «его» заложена органическая духовность («Но я живой. Я Богу молюсь» [387]), в то время как в рефлексивном «я» «он» обнаруживает «бесчувствие» [387], бездарность, ханжество, снобизм. История взаимоотношений «я» и «его» разворачивается в масштабах антропологической метафоры, указывающей на противоречивость эволюции: обезьяноподобный «он», не умеющий писать и читать [382], кажется более приспособленным к превратностям судьбы, чем «я», усвоивший достижения цивилизации, но не понимающий, что с ними делать (так, его рассеянность, инертность приводит к потере «Люсиного зубика», к смерти Семиона).

Исследователи повести обращали внимание на итеративные рокировки аксиологических позиций персонажей, что позволяет посмотреть на сюжет идеологических метаморфоз в свете рецепции мениппеи. Так, если О. Мирошниченко утверждала, что у Битова «четыре авторских двойника [...] постоянно меняются ролями [...] создавая своеобразный онтологический “скандал”»⁶⁹⁴, то нам важно отметить, что Бахтин считал событийную эксцентрику и ситуации скандалов признаком сатуры как жанра, изучающего жизнь посредством морально-психологических провокаций⁶⁹⁵. В диалоге я и «его» востребован оксюморонный

⁶⁹² Амосин М. Указ. соч.

⁶⁹³ Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 139.

⁶⁹⁴ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 167.

⁶⁹⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 132.

образ «императора, становящегося рабом»⁶⁹⁶, – воплощение карнавальной относительности «верха» и «низа». «Ты всегда нисходишь ко мне, а на самом деле низводишь меня» [385], – обличает «он» самодовольство «фарисействующего» «я». Битов обращается к истории литературы как к летописи человеческого духа, возрождая традиции мениппеи как жанра, в котором вырабатывались «классические христианские диалогические синкризы: искушаемого [...] с искушителем [...] последователя Христа с фарисеем»⁶⁹⁷.

Мениппейная образность возникает в воспоминании «я» о случае чудесного спасения «им» своего двойника из имевшей место в одном из их совместных путешествий передраги: «[...] я лежал [...] обмытый [...] видел всю комнату как бы **спиною**. И видел себя же, меня витающим под потолком... Это был *ты?*» [383] (*выделено жирным шрифтом нами. – Е.Б.*). Экспликация свойственной для мениппеи обращённости к образам «зада», «голового» предмета⁶⁹⁸ вскрывает ориентацию на познание натуры мира, утверждает сотериологический смысл «нутра» бытия, скрывающегося за маской девиантности. Во время беседы персонажи не пьют алкоголь (потому только, что не имеют его при себе [387]), однако возникающий в воспоминании «я» о фантастическом «воскрешении» кувшин с вином, ставшим для него «живой водой», позволяет интерпретировать сцену как условный «симпозион», возрождающий атмосферу «соперничества», «смешения разнородных начал» для раскрытия «сути бытия» в формате «игры»⁶⁹⁹.

Нарастающее внимание к антиномиям жизни провоцирует внутреннее развитие разговора «я» и «его», всё более отходящего от формата мировоззренческого спора и тяготеющего к образу ненависти-любви двух близких друг другу частей души, приближающих к жизни творимое совместными усилиями Слово. В финале диалога «аполлоническое» «я» признаёт, что не его методическое усердие за пишущей машинкой, а именно способность «дионисийца» «его» входить в экстатическое состояние имеет решающее значение в текстопорождении. Такое художественное решение согласуется с мениппейной поэтикой «Диалогов богов» Лукиана. В произведении античного писателя были представлены и функционально антиномичные образы Аполлона и Диониса, а их разговоры оформлялись не как противостояние, а как беседа двух приятелей, признающих авторитет и таланты друг друга (Аполлон лечит больных и предсказывает будущее, Дионис свободен и весел).

Исчезновению «его» предшествует движение собеседников по пути преодоления противоречий, обретения единого языка во имя общей цели. Примиряясь и сливаясь с «ним», «я» теряет «его» как свою контрпозицию. Редукция «двойственности» героя восходит к одной

⁶⁹⁶ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁶⁹⁷ Там же. С. 152.

⁶⁹⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 467.

⁶⁹⁹ Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 215.

из заповедей «Дидахе»: «Не будь [...] двуязычным [...] двуязычие – западня смерти»⁷⁰⁰. М. Гуреев обращал внимание на связь христианского катехизиса с сюжетом оглашения: «Разномыслие [...] есть залог многих *бешеных страстей* [...] “Возлюбим друг друга, да единомыслием исповемы”, – звучит возглас во время Божественной Литургии»⁷⁰¹. «Отлучка»⁷⁰² *«его»* ведёт «я» к инициации – к росту до статуса «верного», понимаемому не канонически, но как достижение единства тела и духа, мысли и поступка, как отход от эгоцентризма, принятие своей свободы.

Антрополог В. Э. де Кастру, размышляя о возможности снятия дуализма оппозиции тела – духа, ввёл понятие «аффекта» как чего-то третьего, сопрягающего в себе анатомию и психею⁷⁰³. По Битову, таким «аффектом» может стать творчество как органический синтез физики (географических передвижений героя, его эмпирических открытий) и метафизики (аналитической рефлексии, преобразующей опыт в текст). Полудикие выходки *«его»*, пародийно опровергая иронический скепсис «я», в то же время закрепляют его эстетические искания в материально-телесной сфере, придают им жизнеспособность.

С одной стороны, образ *«его»* раскрывается как воплощение тёмной стороны жизни художника – человека, обречённого на инерционное «соглядатайство» даже в личной жизни: «[...] сочинитель [...] бежит от мира [...] может [...] скрыться от всех, кроме своего двойника, который преследует его [...] глумливо свидетельствует каждый его шаг»⁷⁰⁴. С другой стороны, вакхический *«он»* предстаёт культурным героем, чей подвиг (сохранение черновиков утраченной рукописи «я», самопожертвование во имя спасения оригинала) повторяет один из ключевых этапов когнитивной эволюции человечества: по мысли А. Ф. Лосева, «в своё время явилось [...] переворотом в науке, когда Эрвин Роде доказал, что учение о бессмертии души стало возможным в Греции только на почве культа Диониса»⁷⁰⁵. Булгаковский образ «несгораемой рукописи» у Битова утверждает возможность преодоления смерти.

Сцена пожара в гостинице «Абхазия», сюжетно отнесённого одновременно и к моменту пирушки в осеннем питомнике, и к моменту «настоящего» (август 1991 г.), предстаёт как вариант карнавального образа огня – проекция сознания писателя, во имя творчества освобождающегося от культуры как комплекса навязанных штампов. Смерть *«он»*-ипостаси героя-странника в горящем здании опровергается жанровой логикой мениппеи, подразумевающей, что «народные маски [...] никогда не гибнут», возможны лишь их

⁷⁰⁰ Учение Господа, данное народам через Двенадцать Апостолов // Павлов И. Как жили и во что верили первые христиане : Учение двенадцати апостолов. М.: Эксмо, 2017. С. 505–506.

⁷⁰¹ Гуреев М. Указ. соч. С. 170.

⁷⁰² Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С. 26–28.

⁷⁰³ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 55.

⁷⁰⁴ Гуреев М. Указ. соч. С. 333.

⁷⁰⁵ Лосев А. Ф. ... Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. С. 724.

«фиктивные комические смерти (с последующим возрождением)»⁷⁰⁶.

Перерождение *«его»* в новом качестве венчает антропологический сюжет не только становления художника, но и в целом формирования личности, происходящего в процессе слияния генетической (наследование) и негенетической (наука, культура) форм передачи информации. Если в процессе странствия «я» идентифицировал себя исключительно через противостояние *«ему»* и вне этой оппозиции собственное личностное содержание представлял невятно, то к концу его герой принимает *себя* как целостность, и это становится первым шагом на пути познания сущности человека вообще. Мотив «неудачного эксперимента» в повести указывает на утопичность идеи существования личности как вне телесной, так и вне духовной сферы.

Передвижения рассказчика по **охваченной путчем Москве** воплощают дезориентацию «маленького человека» в водовороте истории, возрождающую «злободневную публицистичность» менипповой сатиры как «энциклопедии [...] современности», наполненной аллюзиями «на большие и маленькие события эпохи»⁷⁰⁷. Наблюдаемая попытка госпереворота воспринимается как преддверие распада СССР, знаменующего «в е с ё л у ю о т н о с и т е л ь н о с т ь всякого строя и порядка»⁷⁰⁸. Крушение казавшегося незыблемым колосса «империи» соответствует логике карнавала, предполагающей, что «в увенчании уже содержится идея грядущего развенчания»⁷⁰⁹.

Завершающая сцена повести (центр Москвы, рядом с Домом Советов РСФСР) отсылает к финалу поэмы «Москва – Петушки». Но если у Ерофеева Красная площадь с Кремлём стала местом убийства главного героя, воплотившим абсолютное зло и дурную повторяемость, то странник Битова, оказавшись в фокусе вооружённого конфликта, пытается исследовать подлинные мотивы поведения людей по обе стороны баррикад – без страха разглядывает лица солдат и видит их реально, а не инфернально. Он наблюдает, как солдаты выходят из танков и спокойно общаются с мирными жителями, «в которых им прикажут стрелять» [389]. Поведение героя, сначала прогуливающегося среди милиционеров и танков, а затем непринуждённо участвующего в строительстве противотанковых баррикад, обнаруживает «в о л ь н ы й к а р н а в а л ь н ы й к о н т а к т»⁷¹⁰ героя с действительностью, когда за [...] событиями [...] жизни [...] просвечивает [...] карнавальная площадь»⁷¹¹ – место, где «законы [...] отменяются [...] всё [...] что определяется [...] неравенством людей»⁷¹².

Встреча «я» с Павлом Петровичем, превратившимся из свободного художника в

⁷⁰⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 479.

⁷⁰⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 134.

⁷⁰⁸ Там же. С. 140.

⁷⁰⁹ Там же.

⁷¹⁰ Там же.

⁷¹¹ Там же. С. 150.

⁷¹² Там же. С. 144.

«брейгелевского идиота», «старичка в стоптанных “адидасах”» [391], – воспроизведение «карнавальной смены» «одежд, жизненных положений»⁷¹³. По законам жанра, «случайная встреча» служит «исходным пунктом диалога»⁷¹⁴. В своей последней «лекции» странствующий философ фокусируется на образе сердца. Субстрат «сентиментального путешествия» обновляется в мениппейном натуралистическом ключе: художник открывает метафизический смысл главного кровоснабжающего органа, в то же время, сосредоточиваясь на его анатомическом строении и функциях. Фокализация на животворящем «насосе», состоящем из двух предсердий и двух желудочков, завершает мотив «четырёхгранности», развернувший парадигму возникавших в тексте как эксплицитно, так и аллюзивно образов четырёх персонажей, квартиры №14, четырёх первостихий, креста и крещения, четырёх евангелистов как авторов четырёх Евангелий и др. В карнавальном всеобщем оборотничестве финала образы «я», «его», ДД, ПП и «солдат Империи» окончательно переплетаются, в полной мере утверждая статус всех персонажей и хронотопов повести как элементов сознания автора-творца.

«Небесное воинство», которое нарратор видит в небе над Домом Советов по указанию художника, символизирует сочувствие судьбе России высших сил, готовых вмешаться и не допустить усугубления внутригосударственного конфликта. Портрет метафизических существ, продолжающий тему внечеловеческой субъективности, совмещает в себе аллюзии анималистические («белые крылья» [396], «всхрапывали, как кони» [397]) и пейзажные («лица были просторны, как поля», «к их крыльям пристал [...] небесный мусор русских деревень» [396]), милитаристские («лица [...] разглаженные необсуждаемостью ратного труда» [396], «пахнут пожаром [...] битвы» [397]) и эстетические («дюреровские лица», «пристал [...] мусор [...] прикидываясь патиной» [396]) с мениппейным «трущобным натурализмом»⁷¹⁵ («куриный помёт [...] развалины храмов и тракторов» [396]).

С одной стороны, образ отсылает непосредственно к Библии, где в облике тетраморфа с лицами животных, крыльями, множеством глаз (Иез. 1:5–18, Откр. 4:6–8) были представлены четыре евангелиста («ангела», «вестника»). Так, финальный образ повести воспринимается как персонификация «оглашения человека» – утверждение божественного Логоса – и ориентирующегося на него человеческого творчества. Если в Писании сонм ангелов пребывает «вокруг престола» Божьего (Откр. 7:11), то в современной мениппее функцию алтаря выполняет Дом Советов как центр сопротивления ГКЧП. Пародийная топография реализует карнавальную рокировку с «переносом действия с земли на Олимп и в преисподнюю», сообщающим повествованию философский универсализм⁷¹⁶.

⁷¹³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 141.

⁷¹⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 468.

⁷¹⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 130.

⁷¹⁶ Там же. С. 131.

С другой стороны, все библейские мотивы битовские ангелы наследуют при посредничестве ангелов Вен. Ерофеева. На протяжении поэмы «Москва – Петушки» небесные посланники отечески заботились о маргинале Веничке, искавшем метафизический ориентир в житейской суеде, пытались оградить его от утопических иллюзий, но не смогли спасти и потому убили. *Битва* ангелов противопоставлялась невмешательству, недеянию, непротивлению как позиции сентиментального ерофеевского персонажа. В противоположность ерофеевским, ангелы Битова изображаются как воины, не воспитывающие героя, но покровительствующие ему. М. Н. Липовецкий при анализе постмодернистской поэмы апеллировал к изложенным Р. Жираром в трактате «Насилие и священное» рассуждениям о жертвоприношении⁷¹⁷. Привлечение соответствующего философского контекста позволяет объяснить смысл смерти всех погибших животных и людей и в повести Битова. Как и Веничка, они были принесены в жертву абсолюту, являющему свободному карнавальному миру вертикаль своего гармонического закона: «Подлинное сердце [...] священного составляет насилие»⁷¹⁸.

В то же время, как и в апокалипсическом «железнодорожном» сюжете Ерофеева, видение животных и ангелов у Битова предвосхищает превращение героя в пророка, утверждающего волю Логоса (даже путём своей реальной или символической смерти, т.е. обретения сакрального статуса). Если у Ерофеева, по Липовецкому, в лице героя Бог убил сам себя и «голос» остался жить без «логоса» – только как язык, текст⁷¹⁹, – то у Битова явление ангелов символизирует физическую «гибель» повествователя-странника для продолжения жизни его души в новом качестве, по христианским представлениям, означающем прекращение мытарств: «Тертуллиан [...] замечает, что после смерти душа освобождается от оков плоти [...] О своей участи [...] догадывается [...] “по [...] лику ангела [...]”»⁷²⁰.

«Оглашение» героя-путешественника в главе «Петух» представляется альтернативой ерофеевскому финалу – метафорическим достижением тех Петушков, до которых не доехал Веничка, остановленный собственной безграничной свободой. Если в постмодернистской поэме смерть актанта воплощала собой «невозможность примирить трансцендентное и антитрансцендентное понимание творчества и бытия»⁷²¹, то у Битова причастность ангелов низовому миру отразила сопряжение и нерелятивное смешение физической и метафизической граней бытия.

В обеих повестях явление разыскиваемого героями-странниками Бога несёт

⁷¹⁷ Липовецкий М. Л. Указ. соч. С. 315–316.

⁷¹⁸ Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 43.

⁷¹⁹ Липовецкий М. Л. Указ. соч. С. 318.

⁷²⁰ Мытарства // Православная энциклопедия ... Т. XLVIII. С. 135.

⁷²¹ Липовецкий М. Л. Указ. соч. С. 318.

эсхатологическую семантику. Новые смыслы ряда образов третьей части романа «Оглашенные» (карнавального огня, давшего название последней главе, как «огня испытания»; неземного звука, услышанного рассказчиком в питомнике, как голоса «трубы Апокалипсиса»; распада «империи» как конца света) не могут быть поняты вне контекста раннехристианского текста «Дидахе»: «[...] в последние дни умножатся лжепророки [...] люди будут ненавидеть друг друга [...] человечество пойдёт в огонь испытания [...] явятся знамения истины: сперва на небе [...] затем – знамение звука трубы, а третье знамение – воскресение мёртвых [...] мир увидит Господа, идущего по облакам небесным»⁷²².

Аллюзия на апокалипсис обещает воскрешение Сенька, коровы, дельфина и других погибших персонажей. Если у Ерофеева предательство нового «Христа» самим Отцом и его ангелами знаменовало потерю человеком аксиологических ориентиров, проигрыш в диалоге с хаосом, то Битов предлагает вариант позитивной, сотериологической, а не карательной, теофании – альтернативную, оптимистическую модель советской мениппеи. Не «жало мудрых змей» (как в классической, пушкинской картине мира), не революционный экстаз (неклассическая парадигма А. Блока) и не шило в горло (постнеклассическая эпистема Ерофеева), но мысль о Родине и о Боге превращает в пророка битовского странника как героя кризисной современности, болезненно ощутившей редукцию органических ценностей.

Если в поэме «Москва – Петушки», по выражению А. Зорина, «стихия народного смеха в конце концов [...] исторгает героя»⁷²³, то Битов восстанавливает подлинно «бахтинский» карнавальный финал, в котором свойственная для мениппеи трёхпланность обеспечивается синтезом inferнальной, сакральной и сатирико-бытовой образности.

Последняя визионерская интуиция нарратора отсылает не только ко всей богатой традиции появления ангелов в финале литературного произведения, на которую указывал Э. Власов⁷²⁴, но и к таким мениппейным концовкам, как событие метафизической инициации в романе Апулея «Золотой Осёл» (приобщение героя-путешественника к культу богини Исиды) и счастливая магическая утопия в эпилоге романа Чиладзе «Шёл по дороге человек...» (воскресший сад Дариачанга и вернувшееся к своим берегам море).

Двуголосое сознание рассказчика требует воплощения в мениппейном «двуголосом слове»⁷²⁵, диалоге то ли с самим собой, то ли с ангелами, то ли с Абсолютом – не молчащим, как у Ерофеева, а ответствующим человеку Богом: «– Господи, помоги им! – Вот это уже разговор, – ... Он подумал или я сказал?» [397].

Повествователь Битова, в отличие от Венички, обращается к Господу не как к

⁷²² Учение Господа, данное народам через Двенадцать Апостолов ... С. 505–506.

⁷²³ Зорин А. Опознавательный знак // Stengazeta.net. 2009. URL: <https://stengazeta.net/?p=10006844> (дата обращения: 30.04.2025).

⁷²⁴ Ерофеев Вен. Указ. соч. С. 556.

⁷²⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6 ... С. 121.

субъекту, но как к надличностному, внеисторическому императиву, Логосу. Его сочувствие ангелам объяснимо с позиции ангелологии: так, средневековый философ Фома Аквинский считал ангелов нематериальными сущностями, в иерархии созданий Божьих уступающими человеку как обладателю и духа, и тела⁷²⁶. Обретение слова, письма в зоне объединения метафизического и метатекстуального пространств подводит к постгуманистическому пониманию человека не как хозяина мира, а как скриптора, переписывающего коды Бога⁷²⁷. Эстетика недосказанности оказывается близка описанной Бахтиным романной временной модели мира, в которой «первого слова (идеального начала) нет, а последнее ещё не сказано»⁷²⁸.

Таким образом, заключительная иерофания открывает путешественнику смысл всего проделанного им пути, состоящий в том, чтобы стать достойным божественного откровения. Если в конце второй главы повести герой вернулся в абхазский Тамыш – туда же, откуда начал свой путь в начале первой части, – то в финале он оказывается дома, в Москве. Закольцовывание сюжета сообщает повествованию притчевость, философский универсализм. Приближаясь к абсолюту (Бог как Диалог), рассказчик вместе с тем приходит к пониманию своего национального мира. Так, сама категория *ожидания* раскрывается как ключевое свойство именно русского национального характера: «[...] душа русского вечно накануне в ожидании главного события и разрешения всех мучительных проблем, эсхатологична»⁷²⁹.

Концовка романа «Оглашенные» раскрывается как ещё один вариант иллюстрации русской пословицы «пока гром не грянет...», визуализированной ранее в первой его части «Птицы...». Беспокоясь о судьбе отечества, герой-писатель преодолевает трудность выхода из мира искусства, в котором он жил. Оказывается, что сама поездка в питомник была нужна ему не для того, чтобы написать про обезьян в Абхазии, а для того, чтобы сказать про людей, про Россию. По Битову, странствие позволяет человеку, прежде всего, по-новому понять свою родину. Финальный образ повести Битова подключается к мотиву обращения русского художника к своему отечеству и к Богу, возникавшему у А. С. Пушкина («Два чувства дивно близки нам...», 1830), М. Ю. Лермонтова («Родина», 1841), Ф. И. Тютчева («Эти бедные селенья...», 1855), И. А. Бунина («За всё тебя, Господь, благодарю!», 1901), С. Есенина («Русь», 1914) и многих других поэтов и писателей.

Изменение сознания героя-путешественника в романе Битова «Оглашенные» начинается с аналитической «перипатетической» рефлексии «Птиц...» и заканчивается обращением к метафизическому абсолюту в повести «Ожидание обезьян». Сюжет повести воплощает путь

⁷²⁶ Фома Аквинский. Сумма теологии / под ред. Н. Лобковица и А. В. Апполонова; пер. А. В. Апполонова. М.: Signum Veritatis, 2006. С. 631.

⁷²⁷ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 80.

⁷²⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 472–473.

⁷²⁹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 57.

духовного совершенствования героя-странника (в частности, примирения его «я»-ипостаси с «он»-ипостасью как со своим «ближним»), принятия им высокой миссии человека в бытии.

2.3.7 Заключение

Таким образом, сюжет странствия в повести «Ожидание обезьян» воплощает жизненный путь человека как калейдоскоп случайных и провиденциальных событий и встреч, разворачивающихся в пространстве профанных, сакральных и инфернальных топосов. Нелинейность сюжета («отклонения от цели») необходима для включения и исследования многообразия культурных форм как разных способов проявления человеческого. Мениппейное «странствие духа», направленное на «искание [...] и испытание» «слова, п р а в д ы»⁷³⁰, накладывает на фабулу реального движения пласт ирреального пространства, представленного слоями памяти, воображения, метатекстуальной и философской рефлексии.

В качестве полифонического полотна, дающего «реалистическое отражение [...] разноречивого мира современности»⁷³¹, семантика повести перекликается с «Сатириконом» Петрония и другими менипповыми сатирами Античности. Панорама живой актуальной действительности эпохи, в свою очередь, включённой во внеисторический космический континуум, создаётся во взаимосвязи символов, объективирующих размышления о бытовых явлениях и онтологических феноменах разного порядка. Это художественные образы, связанные с обезьянами (образы обезьяньего черепа, зуба, питомника, мозолей на морде как карнавальной маски, обезьяньего вожака), алкоголем (как антитезис множественных ситуаций питья интерпретируются атрибуты перестроечного бытия «империи» при «сухом законе» – вырубленные виноградники, закопанные самогонные аппараты), смертью (прах, брошенный художником камень, река Вода, песок на шоссе, где прошли танки, кладбище, пожар), Иным (Бог, воинство ангелов, природа, время), письмом (пишущая машинка; чужие, сгоревшие рукописи) и т.д.

Так, образ советской «империи», аллюзивно связанный с образом империи Римской, создаётся путём моделирования космоса народной жизни. «Многонаселённая» система персонажей воплощает уникальную историю дробления авторской сущности, ориентированную на исследование разных аспектов сознания человека как самопознающего существа. Другой значимый элемент мениппейной поэтики повести – сюжет питья как события, выступающего заместителем античной площади, собирающей разделенных социальными ролями персонажей для обсуждения различных аспектов существования. Застольный образ жизни, с одной стороны, воспроизводит карнавальную традицию в изображении духа коллективизма, соединявшего

⁷³⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 129.

⁷³¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

народы СССР, а с другой стороны, философский характер застольных бесед сближает эти ситуации с античными симпозионами как «игры, выражающей глубинную суть бытия»⁷³².

Битов принципиально изображает не один цельный и полнокровный образ народного героя (как поступил Ф. Искандер), а россыпь персонажей-маргиналов – «солдат Империи». Их характеры репрезентируют не национальные черты, редуцируемые захватывающим республикой кризисом идентичности, а экзистенциальные грани личности рассказчика-путешественника как единственной константы, сохраняющей себя в распадающемся мире.

В отличие от системы персонажей в романе «Сандро из Чегема», организованной оппозицией «плохих» (эндурцы) и «хороших» (чегемцы), у Битова абхазцы, грузины, жители российской столицы и провинции – частицы одного и те же бесконечного карнавала жизни, не зависящего от глобальных социально-политических изменений. Так, на смену моделированию эпического полотна народной смеховой культуры в современной мениппее приходит включение в текст отдельных анекдотов и каламбуров с интернациональным колоритом.

Такая «рассеивающаяся» форма саморепрезентации «я» указывает на неуловимую сущность человека, ассоциируемую с невозможностью определения самого Бога⁷³³. «Каждый вид в природе, – писал Битов, – конечен [...] они совершенны – они тупиковы. Кроме человека. Человек – это такая расщеплённая почка, которая [...] оставлена на какое-то развитие – деградацию [...] или, наоборот, доведение себя до подобия Божиего»⁷³⁴.

В сюжете субстанциального «расщепления» героя реализуются как обобщённые философствования автора об антиномической природе человека, так и его личные рефлексии, связанные с самоидентификацией как представителя знака зодиака «близнецы» (являвшейся гордостью Битова в качестве точки сближения с Пушкиным, также «раздваивавшимся» в собственных произведениях⁷³⁵).

Образный мир повести накладывается на известные модели бытия – линейную (христианскую эсхатологическую, выразившую ощущение «начала конца») и циклическую (зоосемиотический китайский календарь и астрологический зодиак), говорящую об онтологической завершённости, совершенности и совершенности вещей и воплощающую ту целостность, которой не хватает современному эмпирическому человеку. Образы зверей выступают как символы естественных феноменологических состояний человека. Битовское исследование границ человеческого проявляет близость к модернистской концепции Ницше, писавшего о человеке как о «середине [...] пути между зверем и сверхчеловеком»⁷³⁶. Череда

⁷³² Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Указ. соч. С. 215.

⁷³³ Аверин Б. История моего современника ... С. 197.

⁷³⁴ Битов А. Тупик – это очень интересная вещь. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/4/tupik-eto-ochen-interesnaya-veshh.html> (дата обращения: 05.08.2023).

⁷³⁵ Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 15.

⁷³⁶ Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. ... Т.4. С. 82.

гибелей животных в сюжете странствия олицетворяет одновременно самоотчуждение, самоопровержение человека – и самоутверждение его.

Выстраиваемый в повести сюжет письма выделяется на фоне многих других случаев экспликации Битовым творческой лаборатории художника развёрнуто диалогическим характером построения метатекстуальных конструкций и игровым характером воссоздания ситуации воображения и запечатления жизни в тексте. В третьей части тетралогии «Оглашенные» «искомое в прежних битовских романах онтологическое равноправие автора и героя [...] доводится до своего логического предела»⁷³⁷. Нарративный эксперимент позволяет сказать о человеке в форме не отвлечённых философствований, а эстетической игры. Изображение карнавала как естественного экотопа художника позволяет говорить о востребованности формы мениппеи в постнеклассической литературе.

Анализ показал, что, как и в случае Достоевского, рецепция мениппеи у Битова является по преимуществу не стилизацией непосредственно древних литературных произведений, а объективной исторической «памятью» самого жанра, «памятью формы». В отличие от «*parodia sacra*», битовский карнавал ориентирован не на сакрализацию низменного и возвышение профанного, а на их гармоническую интеграцию, на сохранение органических ценностей. Можно сказать, что повесть «Ожидание обезьян», с одной стороны, раскрывается как «образцовая [...] мениппея, в которой присутствуют все признаки жанра по классификации Бахтина»⁷³⁸.

С другой стороны, контекст глубоких культурных отсылок, выводящих сюжет странствия в плоскость философских размышлений, позволяет говорить о том, что в повести Битова обнаруживается «*больше, чем мениппея*»⁷³⁹, – опыт приближения к роману, «роману в романе». Выявление античного жанрового субстрата открывает единственную возможность целостной герменевтической интерпретации битовского сюжета странствия, учитывающую все его художественные противоречия. По мнению Б. Аверина, в «Ожидании обезьян» «рефлектирующий [...] автор преодолевает дурную бесконечность рефлексии, а интеллектуальная проза утверждает ограниченность интеллекта»⁷⁴⁰.

Сквозь христианскую символику в неклассической антропологии Битова проступают элементы гуманной греко-римской картины мира, в которой жёсткость иерархии земного и сверхземного колеблется во взаимопроникновении тяготеющих друг к другу элементов (Лукиан). В метатексте игровых зооморфоз космогония Автора-Творца воспринимается не в канонически мифологическом (Овидий), но в фантастически-утопическом дискурсе,

⁷³⁷ Мирошниченко О. С. Указ. соч. С. 166–167.

⁷³⁸ Пискунова С. И. Указ. соч. С. 254.

⁷³⁹ Там же. С. 254.

⁷⁴⁰ Аверин Б. История моего современника ... С. 197.

закрепляющем метафору всеобщего оборотничества за зримой реальностью (Сенека, Апулей). Античное мировоззрение даёт ориентир современности как, с одной стороны, мифологическое, космическое, лишённое противоречий, совмещающее физику и метафизику, с другой стороны – философствующее, ищущее. Наличие античного субстрата позволяет сделать вывод, что «Оглашенные» – единый «роман-странствие», а бытовой аспект изображаемого предстает как поиск автором сущности бытия и понимания человека, не сводимого к социально-исторической детерминированности.

2.4 Сюжет повести «Последний из оглашенных» (2011)

Четвёртая часть тетралогии – поминальное голошение-эпилог «Последний из оглашенных», написанное в 2011 г. и впервые опубликованное в 2012 г., – ещё не получила осмысления в литературоведении. Акт «дописывания» романа Битовым воплотил метасюжет возвращения писателя к своему творению как к некоей миромоделирующей константе (на фоне исторических и личных потрясений), продолжения и завершения его внутреннего философического диалога с самим собой. В этой части герой-повествователь в последний раз встречается со своим наставником-художником, вспоминает павших друзей – «солдат Империи» [333] – и завершает путешествие.

В издании 2018 г. между третьей частью «Оглашенных», повестью «Ожидание обезьян», и его четвёртой частью, эпилогом «Последний из оглашенных», помещается «Краткое послесловие, или Запоздалый эпитаф». Эkleктическая серия цитат из разных областей культуры, которая, по литературному канону, должна была предварять, а не завершать произведение, свидетельствует о продолжающемся стремлении определить неуловимую сущность человека. Подборка, объединяющая мысли Платона, христианского апостола Павла, Б. Паскаля, Ж. Перека со строфой из А. С. Пушкина, русской пословицей и изречением персонажа Павла Петровича, совмещает в себе пародийность и серьёзность (черта поэтики мениппеи) и воспринимается как иллюстрация одного из тезисов современной философии, убеждённой в том, что сегодня «[...] антропология [...] рискует превратиться в человекознание – сумму [...] гипотез в отношении человека, в поисках которых можно обратиться ко всему универсуму культуры»⁷⁴¹.

Эпилог «Последний из оглашенных» можно условно разделить на две части. Первая, эссеистическая, представляет собой исповедь автобиографического нарратора, описывающего жизнь в новом веке как метафорическое «послесмертие», постапокалипсис. Герой вписывает кризисные вехи своей судьбы в этапы существования постимперского расколотого, милитаризованного мира. Автопсихологический повествователь Битова сетует об утрате того

⁷⁴¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 8.

идеала гармонического содружества народов, который он успел зафиксировать своим словом и который не будет реализован уже более никогда. Его нарратив пронизан сожалением о том, что развал СССР повлёк за собой потерю возможности относительно свободных поездок по входившим в его состав территориям, а заграничные вояжи хотя и стали обыденностью, но не принесли герою гносеологических открытий такого же высокого уровня.

Описывая историко-культурные метаморфозы, произошедшие в мире за два рубежных десятилетия, повествователь использует номадическую метафору, вписывающую спутанность его индивидуальных эстетических поисков в маргинализированный геосоциальный контекст: «Советская власть стопталась и сползла с ноги. Надо было идти одной босой ногой вперёд, искать новый вид воровства» [402]. Если в «Ожидании обезьян» битовский герой сравнивал себя с Пушкиным-*близнецом*, то в «Последнем из оглашенных» он, будучи окружён разочарованиями и смертями близких, сравнивает себя с Пушкиным-*беглецом*, надеющимся обрести освобождение уже только в «пятом» – духовном – измерении [404]. Так, эссеистический битовский нарратор вспоминает о нескольких предпринятых им поездках-«паломничествах».

Во-первых, это серия вояжей по российским локациям, связанным с великими отечественными писателями и поэтами, для установления необычных **памятников** – Мандельштаму, перебежавшему дорогу Пушкину Зайцу, толстовскому Хаджи-Мурату. В один ряд с этими материальными мемориалами, воплощающими попытку предметно закрепить на родной земле аксиологию ушедшей классической культуры, писатель ставит своё творчество как «памятник нерукотворный» друзьям и любимым художникам.

Во-вторых, битовский рассказчик вспоминает, как в 2008 г. по приглашению местного патриарха вместе с дочерью Анной совершил поездку в **Грузию** – в точку, где был крещён, так же вместе с ней, четверть века назад. Это путешествие принесло рассказчику-страннику не обретение былой гармонии, а очередную утрату экзистенциальных ориентиров: здесь он узнал о смерти своего крестителя-крёстного-отца Торнике; в подарок от патриарха он получил браслет, который впоследствии потерял.

В-третьих, в 2011 г. нарратор отправляется в **Абхазию** – под предлогом проведения «чтений» памяти Даура Зантарии, в предыдущей части романа бывшего его мениппейным «проводником» по колхидской земле. Повествователь застаёт **Сухум** разорённым, так и не восстановленным местным правительством после войн с Грузией. Он посещает разбомблённый дом в **Тамыше**, в котором когда-то завершил повесть «Человек в пейзаже» и из которого начал своё «обезьянье» путешествие, и узнаёт о том, что где-то в этих краях **в горах** поселился старец-отшельник Павел, лечащий людей, в том числе – от пьянства. Заинтригованный рассказчик отправляется на встречу с загадочным целителем. В этот момент начинается вторая,

сюжетная часть эпилога, фикциональный элемент которой заключается во введении персонажа из предыдущих частей романа – Павла Петровича.

Ради свидания с «учителем» герой повторяет путь, ранее пройденный им в компании «солдат Империи» на исходе советского застоя: «Мимо колонии для малолетних (теперь уже следующего поколения), мимо храма [...] который было начали восстанавливать, да бросили, от источника, где казнили одного из трёх Иоаннов, и от кровавого камня, который я и не подумал бы теперь приподнять, я направился вглубь ущелья уже наугад» [407–408].

Интуитивное повторение мениппейного маршрута, чередующего сакральные и профанные локусы, подчёркивает эфемерность жизни частного человека на фоне внеисторических констант циклического большого времени – и вместе с тем утверждает существование направляющей его метафизической навигации.

По дороге к другу-художнику нарратор сталкивается с разными вариантами реализации в судьбах людей концепта пути, движения, пространственных перемещений, отражающих экзистенциальную динамику. Во-первых, перед входом в жилище «старца» он встречает вышедшего от него «пациента», вращающегося вокруг своей оси, – здорового, но убеждённого в наличии у него смертельной болезни. Образ символизирует состояние современного человека, запутавшегося в собственных потребностях, в созданных им самим проблемах, потерявшего онтологические координаты и нуждающегося в «отрезвлении» извне.

Во-вторых, трудное восхождение рассказчика на гору ради встречи с философом-отшельником олицетворяет необходимость духовного усилия во имя достижения алетической цели. Попытки нарратора ухватиться за «камешки и корешки» [408] и уходящая из-под его ног почва указывают на кризис идей, которые ранее конституировали его картину мира, а теперь оказались неактуальны, на сложность преодоления им лабиринта собственного сознания, принятия новых культурных эпистем.

В-третьих, на вопрос стерегущего «отца Павла» охранника-«дэва» повествователь сообщает, что в пещеру к «старцу» его привели «ноги». Такой ответ отражает естественность, органичность, а также «анатомичность», «физиологичность» тяги к истине героя-странника как невольного обитателя новой постмодернистской реальности. Именно упорство пришельца, подобно паломнику прошедшего пешком до пещеры от самого Сухума, становится решающим аргументом для сторожа, пропускающего его в пещеру отшельника.

В-четвёртых, предупреждая гостя о том, что Павел Петрович умирает, сторож использует глагол-метафору «отходит», акцентирующую явственность границы между эмпирическим и трансцендентным мирами, подобную прозрачности географических границ. Смерть интерпретируется как акт трансгрессии, путешествие в инобытие.

В келье рассказчик фиксирует ряд подробностей мениппейного, пародического существования полусвятого-полумаргинала Павла Петровича. Так, в красном углу у него стоит икона точно не названной русской юродивой: «Это не Божья Матерь, а Бомжья Матерь [...] то ли Ксения Петербуржская, то ли Матрёна Московская» [409]. Юродство как феномен православной культуры часто предполагало странничество или бродяжничество во имя Божие, включающее в себя элементы карнавала (приятие роли, маски, игра бытийными антиномиями разума – безумия, святости – греховности). В пространстве битовского текста в один ряд с именами известных каждому христианину святых аллюзивно встают образы настоятеля Моцамета отца Торнике, ушедшего в монахи писателя Чабуа Амирэджиби, удалившегося от мира Павла Петровича и других персонажей, вступивших на тот же путь самоотверженного служению Господу, сосредоточенных на спасении своей души и находящихся в иконических сюжетах воплощение метафизического абсолюта.

Разговор битовского героя с аскетствующим художником (понимаемый и как собственный внутренний диалог автора-повествователя) сохраняет основные элементы мениппейных «симпосионов», изображённых в предыдущей части романа, – афористичность, эвристичность, тяготение к каламбуру, анекдоту. Поэтика последнего в романе «сократического диалога» обновляется прежде всего за счёт акцентированной христианской образности и подчёркнутой геопоэтичности, внимания к пространственному измерению бытия. Так, по словам Павла Петровича, секрет проявившегося у него врачебного таланта заключается в том, чтобы «правильно лечь» [410] – «не вдоль, а поперёк» [411] – коллинеарно не параллелям, а меридианам земли. Именно такое индукционное напряжение, по утверждению «старца», позволяет ему «раскручивать» [411], развивать мысли свои и других людей. Геофизическая «исповедальность» – новый этап сократического мастерства бросившего пить художника, пришедший на смену его былым алкогольным «трипам».

Спустя годы в разговоре с «учеником» философ продолжает развивать свою излюбленную идею об эволюции как о глобальном общеисторическом пути человечества, открывая субстанциальные закономерности в креативном потенциале русского языка. Так, он вычисляет «архаическую» семасиологическую последовательность слов «почему» – «м-да» – «мы» – «мысль» – «сложно» – «слово» – «если» – «иль» [412]. В заявлении о том, что русский народ «внутри-то трезвый» [413], доктор воспроизводит образ мениппейного «двуслойного» человека («сочетание философского диалога [...] и трущобного натурализма»⁷⁴²) и выражает уверенность в том, что даже в изменившихся социокультурных обстоятельствах сокровенная для приверженного ей человека идея всё ещё «не боится [...] никакой жизненной грязи»⁷⁴³.

⁷⁴² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 130.

⁷⁴³ Там же.

Обжитая Павлом Петровичем затворническая пещера в горах – конечная точка долгого физического и метафизического пути для него самого и для любого его гостя – позиционируется как топос особенного энергетического напряжения, находиться в котором неадаптированному человеку некомфортно: ПП боится, не сбежит ли дошедший до него рассказчик, и страж опасается, как бы охраняемый им целитель не сбежал [409]. Иронически изображаемая «матрёшка» потенциальных побегов в игровой форме обнаруживает непривычность современного эмпирического человека к духовному усилию, потребность во внешнем «контролёр».

В формате сократического диалога философ-отшельник раскрывает мифологию геополитической карты мира, основанную на разделении «меридиональных» и «параллельных» стран. При этом инертность, зыбучесть пространства России он объясняет горизонтальной «растянутостью» её территории, исключением из которой являются только Камчатка и Сахалин. По мнению «учителя», проблемы героя со здоровьем связаны с его увлечённостью путешествиями с запада на восток и с востока на запад и пренебрежением странствиями с юга на север и с севера на юг, при которых он в большей степени ощущал бы благотворное воздействие магнитных полей. В картине мира Павла Петровича человек физиологически и метафизически связан с почвой, природой, космосом, люди «открыты всем ветрам»; а жизнь есть осознанное или неосознанное «странствие» по универсуму.

В строении земного шара, имеющего Северный и Южный полюса, ПП видит отражение антиномической природы самого человека. В восприятии «целителя» планета одухотворена: так, острова «от материка отселились» [415], а полуостровам на это «силы не хватило» [415]. Исходя из тезиса о разумности организации мироустройства как предопределённой волей Создателя, философ объясняет и суть отличия женщины – от мужчины («женщина [...] изначальна» [416]), и уникальность русского национального характера – на фоне менталитетов других народов («параллельный народ [...] Разлечься и разложиться» [417]). Размышляя о выдающихся героях прошлого из разных стран, мыслитель-затворник возводит *«историю с географией»* [417] к онтологической проблеме пространства и времени. Именно на незыблемость этих бытийных координат, по его мнению, посягает современное правительство, «сокращающее меридианы» [418], то есть отучающее человека от вертикали мысли, поступка, веры.

С точки зрения Павла Петровича, после распада СССР в России ничего кардинально не изменилось, однако таков исторический путь русского народа, который должен положиться на определяющие его этническое сознание столпы патриархальности, смирения и самоотречения и принять ту власть, которой он «заслуживает» [418], которая ему дана «от Бога» [419]. Рассуждение маргинального доктора о трагедии власти, принимающей на себя ответственность

за общее зло, отсылает к имеющей мениппейный характер притче «Великий инквизитор» (1879) из романа Достоевского «Братья Карамазовы»⁷⁴⁴. В новом веке ПП констатирует неизменность и такой, Достоевским же открытой и исследованной, черты русского народа, как склонность к мучительной и страстной идеологической рефлексии, к исповеди («муки на месте совести» [419]). Как стилизация «достоевских» «кухонных» «симпозионов» интерпретируется обращение художника к «еврейскому вопросу» – одной из мениппейных «последних», «вечных» проблем. Вносимая художником в провоцируемую этим вопросом внеисторическую полемику лепта – предположение, что еврейская нация несёт в себе заветный «плюс» («крест»), – сопрягает вертикаль религиозного абсолюта с горизонталью обжитого пространства.

Для русских же людей, по мнению Павла Петровича, характерна иная форма «странствия» – бегство от жизни, от себя, сакраментальным вариантом которого может являться пещера (модель затворничества, аскетизма), а «демократическим» – алкоголь, избавляющий от тяжести трезвого существования. Развитие персонажем-идеологом своей теории сопровождается карнаваловой игрой антиномиями: в его видении отшельник-святой оказывается отъявленным грешником («[...] какая самая большая мания величия? [...] вера в Бога и есть» [421]), проявившим слабость, малодушие («С жизнью не справился [...] В миру остаться добрым человеком, да ещё верующим, куда сложнее» [421–422]).

Не имеющий необходимых компетенций и одним лишь чудом врачующий приходящих к нему больных Павел Петрович оправдывает себя в собственных глазах тем, что «по себе судит и мерит» [422] как человек, сам излечившийся от зависимости – дошедший до самого дна отчаяния, но возродившийся к трезвой жизни и отселившийся от мира, чтобы сохранить эту ясность убеждений. Размышляя о неканонической природе своей веры, художник сравнивает себя со Львом Толстым, также перед смертью отправившимся в своё последнее «путешествие» и в «опрощении» нашедшим последнее успокоение души.

Герой с радостью принимает данное ему рассказчиком-писателем звание «оглашенного», не формально (он крещён), но сущностно соответствующее его ученическому, эвристическому самоощущению в мире христианства. ПП убеждён: отличие людей его поколения, чья молодость прошла в атеистическом государстве (СССР – до 1991 г.), а зрелость – в стране без какой-либо идеологии (Россия 1990-х – 2000-х гг.), состоит в том, что они были крещены не по чьему-то решению, но сами пришли к религии и жили (живут) с принятием полной ответственности за свой выбор – не прагматический или рациональный, но интуитивный и, тем не менее, абсолютно осознанный.

За открывшееся им таинство сохранения истинной веры в современном жестоком, деградирующем мире «солдаты Империи» расплачиваются жизнью: воспоминание героями

⁷⁴⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 175.

своих друзей – мениппейных маргиналов из предыдущей части «Ожидание обезьян» – оборачивается поминками. Уход из жизни большинства «оглашенных» ПП интерпретирует как вынужденный мудрый поступок честных людей, тогда как «последний» из них – нарратор – остался, по мнению «отшельника», в живых как «в дураках» [424]. В изображении мемориального «симпозиона» акцентирована мениппейная амбивалентность самого ритуала поминальной трапезы: он совмещает в себе акт питания, сопровождаемый профанными комментариями рассказчика («[...] как же *она* прошла! Как молитва» [425], «[...] я хлопнул [...] занюхали рукавом» [426]), и цитируемую «старцем» молитву Господу о вечной жизни усопших (на церковнославянском языке).

Дальнейшая судьба одного из оставшихся в живых «солдат Империи» Миллиона Помидоров, образ которого уже в «Ожидании обезьян» был представлен как мениппейный, показана как продолжение череды карнавальных метаморфоз – «моральных падений и очищений», переходов «от роскоши к нищете»⁷⁴⁵, «смен одежд, жизненных положений», мистификаций⁷⁴⁶, – как игра «резкими переходами и сменами, верхом и низом [...] мезальянсами»⁷⁴⁷. Этот персонаж ещё в детстве заработал миллионный карточный долг – и возвращал его помидорами; претендовал на участие в Олимпиаде – и не смог в ней участвовать по политическим причинам; занимался спортом – и много читал, в т.ч. заучивал наизусть; «натренировался на помидорах, да и продал их по доллару» [427], став миллионером, – и ушёл в горы в охранники к Павлу Петровичу, опасаясь заказного убийства.

Миллион Помидоров сумел адаптироваться к веку гиперпотребления, занялся теневым бизнесом на грани криминала и теперь существует «по понятиям», наживаясь даже на целительской практике нового «босса». Сложная мотивация поступков персонажа раскрывается постепенно к концу эпилога: он организует для местного населения порочный круг «кодирований» и вовлечений обратно в пьянство, буквально превращает келью в рынок – и в то же время ухаживает за больным «лекарем», приближаясь, таким образом, к воплощению мениппейных оксюморонных типов «благородного разбойника»⁷⁴⁸, «нищего богача» [430].

Доходящее даже до отшельнической пещеры эхо карнавальной жизненной суеты «уравновешивается» в восприятии ПП созерцанием и осмыслением органических природных феноменов, существующих на границе физического и трансцендентного миров, – дерева, нависающего над его гротом сучка, движения небесных светил. Здесь, в аскетическом уединении, художнику удаётся создать ту самую картину, о создании которой он мечтал ещё до встречи с героем-путешественником, – шедевр, вписавший человека в пейзаж, – рельефный

⁷⁴⁵ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁷⁴⁶ Там же. С. 141.

⁷⁴⁷ Там же. С. 133.

⁷⁴⁸ Там же.

музыкальный портрет ветки на фоне пещеры. Говорящая со своим мастером, подарившим ему «взгляд любви» [429], ветвь олицетворяет благоволение бытия людям как созерцателям божественного творения, способным чувствовать его разумность, красоту и гармонию.

Рефреном сократической «лекции» Павла Петровича, как и ранее, становятся мотивы экологические, этологические, эсхатологические. С одной стороны, он беспокоится из-за продолжающейся безжалостной эксплуатации обществом потребления ограниченных природных ресурсов, в XXI в. вышедшей на новый уровень безрассудного эгоизма: «[...] уже и не золота, а воздуха и воды не хватает» [433]. В то же время, по убеждению философа, в современной ему реальности актуализируются тезисы этологии как науки о «животных» истоках поведения человека: правительством предпринимаются «“неотложные меры по дальнейшему ускоренному развитию первобытного общества”» [432], и живущий на всём готовом обитатель постиндустриальной цивилизации возвращается в состояние архаического примитива.

Мыслитель объясняет нарратору этологию бизнеса, девальвирующего любые ценности, превращающего их в «стоимость» [430], но, в отличие от естественной, в природе совершаемой конкуренции организмов за место под солнцем, ориентированного не на выживание, а на пресыщение. Наконец, тревожные поучительные речи ПП, предчувствующего как собственную скорую смерть, так и конец всего живого, проникнуты эсхатологическими настроениями. В связи с этим рассказчик-«ученик», переживший уже несколько «апокалипсисов» [403], с иронией утверждает, что в кино роль Павла Петровича мог бы исполнить Джек Николсон [432] – актёр, чьё амплуа сформировали хоррорные гротескные роли.

Философ делится со своим «учеником» натурфилософским парадоксом из восхитившей его книги ВВС, в которой «ягнёнок любит волка не меньше, чем волк любит его» [438]. Оказывается, что универсальный закон мироздания тяготеет к культуре карнавала, который, по определению Бахтина, суть «зрелище [...] без разделения на исполнителей и зрителей», в котором «все активные участники»⁷⁴⁹. ПП выявляет мениппейные тенденции органического природного мира, несущего печать всеобщей взаимосвязи как божественного Творения. Так, он мифологизирует образ самца лосося, умирающего «от образа возлюбленной» [438] (сразу после нереста), возводя его к типу «рыцаря бедного», ассоциируемому с романом Достоевского «Идиот» (1869), где в цитируемом пушкинском стихотворении аббревиатура молитвы к Деве Марии («А. М. D.») была заменена инициалами «роковой женщины», «безумной» Настасьи Филипповны⁷⁵⁰ (карнавальный «резкий переход», профанирующий священное⁷⁵¹).

⁷⁴⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

⁷⁵⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. ... Т.8. С. 209.

⁷⁵¹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 133.

Единожды прочитанная «лекарем», книга ВВС исчезает, как та неуловимая, «неготовая»⁷⁵² сократическая истина, которую он хотел бы передать своему другу-нарратору, но которой поделиться невозможно. Сингулярная природа истины сопоставляется ПП с таким явлением «симпосионной» культуры, как «заначка», само название которого якобы существует в русском языке только в единственном числе. Утверждение персонажа о том, что он «вечен» [440], вскрывает в нём качество субъекта серьёзно-смеховой словесности – маски, умирающей только фиктивно и возрождающейся⁷⁵³. Наконец, последнее наставление художника рассказчику – оправдание жизни «Богу не всё равно!» [441] – перекликается с «ведущей», по убеждению Бахтина, идеей Достоевского о том, что «“всё позволено”, если нет бога и бессмертия души»⁷⁵⁴.

Эвристический пафос «заземляется» введением детективного, криминального микросюжета, традиционно участвующего в художественных произведениях Битова в изображении суетной современности («Что-то с любовью...» (1996), «Посмертные записки Тристрам-клуба» (2008). «Благородный разбойник» Миллион Помидоров из своих личных бизнес-соображений инсценирует нападение на героя-повествователя, показывая, что в текущей релятивной действительности ценность денег выше, чем ценность человеческой жизни. Духовное странствие заканчивается возвращением путешественника на родину, к близким на самолёте (символ стремительной техносферы, в постиндустриальном обществе редуцирующей эйдический абсолют). От охранника Миллиона Помидоров рассказчик узнаёт, что его гуру ПП умер – «выпал» из мира (неправильно использованный абхазцем глагол аллюзивно рифмуется с ситуацией последнего «симпосиона»: «Выпал вина и умер» [443]).

Таким образом, последняя поездка нарратора-писателя показывает, что за сорок лет странствий созерцаемая и фиксируемая им картина мира, с одной стороны, обнаружила некоторые аксиологические константы: человек не теряет возможности индивидуального гносеологического поиска, диалога с собой, с другим, с самим бытием. С другой стороны, она продемонстрировала нелинейную эпистемологическую динамику. Новая культурная этика побуждает человека бежать из прагматики «железного века», погружаться в иную, внекоммуникативную, «отшельническую» сотериологию, в метафизику путешествия как «выпадения» из эмпирического мира.

⁷⁵² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 124.

⁷⁵³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 479.

⁷⁵⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 162.

2.5 Заключение ко второй главе

Таким образом, сюжет странствия в романе Битова «Оглашенные» раскрывается как метафора прорыва в онтологию, не только чувственно-ментального постижения мироустройства, но и духовного и ментального скитальчества. Сюжет сообщает повествованию смысловую динамику, позволяющую многогранно представить панораму советской «имперской» действительности на её исходе (годы застоя, перестройка) – и образ реальности постсоветской (до 2012 г.). «Кольцевая» структура организации пространства соотносится с задачами развёртывания комплексного художественного мирозобраза, претендующего на эпическую полноту исследования жизненного пути человека, существующего в социальном и природном бытии.

На стадии инициации локус Куршской косы как тихой периферии беспокойной «имперской» жизни открывает писателю-путешественнику возможность созерцательной медитативной рефлексии «со стороны», погружения в свой внутренний мир и в онтологические проблемы человечества, инициального «вдоха» для «вхождения» «*в храм*» романа и даёт ресурс для дальнейшего изменения сознания, приобщения к «подполью» столичной жизни (маргинальные «катакомбы» подмосковного Коломенского и фантасмагорический ландшафт «опьянённой» внутренним кризисом Москвы) как проекции подсознания человека, в нестабильное время потери ориентиров обращающегося к наименее прагматичным философским вопросам об экзистенциальной сущности искусства и целесообразности присутствия в мире человека и художника.

На третьем этапе странствия расширение географии путешествия до масштабов всей советской земли соответствует экзистенции трансформирующегося сознания героя, не только сохраняющего свою цельность в условиях обозначающих себя диалогических дихотомий человеческого мышления и существования, но и вбирающего в себя представление о множестве «*других*» вариантов присутствия в бытии.

В четвёртой части романа топография путешествия закольцовывается перекрещиванием пространственных лучей (горизонталь Куршской косы и вертикаль абхазских гор), символически стягивающихся в образ четырёхугольника-креста, знаменующего возвращение к уединённой индивидуальной рефлексии и продолжение духовных поисков в отшельнической келье – но карнавалю преобразённой пережитым опытом менипсеевских походов и застолий.

Если встречи героя-путешественника в первых двух повестях романа с доктором и с художником воплощали коллизии поиска универсальной экзистенциальной ориентации (научная, философская, духовно-культурная, метафизическая картины мира или их синтез), то третья стадия странствия представила героя не учеником, но *идеологом* реальной жизненной

миссии – писателем, озабоченным проблемой согласования двух диссонирующих статусов художника в бытии – позиции потребления (связанной как с физической ипостасью человека – с нуждой в удовлетворении физических потребностей – так и с «захватом» жизненного материала) – и позиции созидания, творчества, – а четвёртая – вновь учеником-созерцателем, чей внутренний диалог завершается формулировкой обновлённой версии русского «богоискательства», соответствующей профанно-бытовым реалиям суетной современности. Движение писателя от серьёзного, философского сюжета – к игровому, условному, гротескному раскрывает разные ракурсы идеи трагического положения в бытии художника и человека вообще.

Обращение Битова к таким формам путешествия, как перипатетическая беседа, блуждание, бродяжничество, мениппея позволяет уточнить место романа в историко-литературном процессе как факта иронико-философской прозы, в которой, по мысли Т. Л. Рыбальченко, ирония приобретает «функцию жанрообразующей доминанты»⁷⁵⁵. Обнаруживаемая в структуре книги система двойничеств, антиномий и случайностей создаёт «образ неоднозначного [...] переходящего в свою противоположность бытия [...] ощущение [...] тайны мира»⁷⁵⁶. Поэтика мениппеи оказывается востребована иронико-философской прозой, говорящей о «сосуществовании официального, ритуального и теневого, подлинного», о «профанации высокого»⁷⁵⁷. В ситуации эпистемологического кризиса конца XX – начала XXI в., когда критике подверглась «идея [...] преобразования природы в интересах человека, планомерного формирования совершенной личности»⁷⁵⁸, Битов заявил о необходимости модификации мира с позиций экологической этики и принятия «тёмной» стороны натуры человека.

В эсхатологическом мирообразе «Оглашенных» продолжение жизни возможно только при условии того «вынужденного принятия неидеального»⁷⁵⁹, которое отличает иронию от сатиры, но сближает иронико-философскую прозу с сатирой менипповой. Выделенная Рыбальченко «главная функция иронико-философской прозы – поиск и испытание разных моделей жизни, способных объяснить важные её тенденции, но не претендующих на конечную истину»⁷⁶⁰, – совпадает с задачей мениппеи, также определённой Бахтиным как «испытание и разоблачение идей и идеологов»⁷⁶¹. Как и у других названных исследователем авторов иронико-философской прозы (братьев Стругацких, Ф. Искандера, В. Катаева, В. Аксёнова), у Битова свободный

⁷⁵⁵ Рыбальченко Т. Л. Иронико-философская проза в современном литературном процессе // Проблемы метода и жанра: Межвузовский сборник статей; ТГУ им. В. В. Куйбышева. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. С. 190.

⁷⁵⁶ Там же. С. 191.

⁷⁵⁷ Там же. С. 192.

⁷⁵⁸ Там же. С. 193.

⁷⁵⁹ Там же. С. 194.

⁷⁶⁰ Там же.

⁷⁶¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики ... С. 469.

«эксперимент художника-демиурга над действительностью» проявляется в том, что за реалистической фабулой «скрывается игровое отношение к изображаемому [...] перевод из конкретного в символический план»⁷⁶². В эту же «волну» вписывается и реализованное в «Оглашенных» нарративное новаторство, при котором введение «фигуры неавторитетного повествователя» – «голоса самой жизни» – показывает «ограниченность [...] одной точки зрения», стремление «к иной, более полемичной» картине бытия⁷⁶³. Философская ирония становится первостепенным гносеологическим приобретением битовского странника, позволяющим ему открывать для себя и синтезировать разные типы познания. Картины мира эколога, художника и христианина оказываются равнозначными фрагментами широкого поэтического спектра текста как модели объёмного, многослойного бытия.

По Битову, способность людей учиться у мира, давать его феноменам имя, инициировать диалог культур определяется присутствием в онтологии живого Логоса, оглашающего человека, ориентирующего его в мире, разными способами и на разных языках транслирующего универсальные истины. На пересечении всех выявленных аспектов семантики сюжета странствия раскрывается не только этимологически, но и ассоциативно определяемый смысл названия романа: оно указывает на тип современного человека, в профанном настоящем нарушающего законы экологической этики («оглашенный» как «ведущий себя бессмысленно»), но имеющего перспективу приобщения к сакральному – в аспекте не только христианской («оглашенный» как «крестимый», «приобщаемый к вере», «направляемый голосом священника», словом истины), но и эстетической парадигмы («оглашенный» как «настигнутый громким и живым звуком» – песней иволги Заболоцкого, набоковскими «голосами» близких по духу существ, музыкой самого бытия).

⁷⁶² Рыбальченко Т. Л. Иронико-философская проза ... С. 195.

⁷⁶³ Там же. С. 200.

3 Странствие автора в культуре в романе в новеллах

«Преподаватель симметрии» (1971–2013)

Постановка проблемы

В отличие от «романа-странствия» «Оглашенные», роман в новеллах (цикл) «Преподаватель симметрии» (1971–2013⁷⁶⁴) не является собственно романом-путешествием, но имеет авторский жанровый подзаголовок *«роман-эхо»*, указывающий на примат металитературной эстетической проблематики. Книга представлена как перевод романа «The Teacher of Symmetry» английского модерниста А. Tired-Boffin'a, произведённый современным русским писателем *Андреем Битовым*. Экспериментальная структура романа, осложнённая мистификацией повествовательной системы («нарратологическая матрёшка»⁷⁶⁵) и жанра «перевода с иностранного без словаря» [3]⁷⁶⁶, становится формой феноменологического «путешествия к Другому». Сюжеты странствий в пространстве и во времени, в различных формах транскультурного контакта воплощаются в судьбах героев и нарраторов-путешественников – представителей разных национальностей и эпох – образов как вымышленных (но вписанных в широкий контекст культурной мифологии), так и имеющих прототипами исторических личностей прошлого – странствовавших писателей и поэтов, реальных путешественников.

Работы филологов и критиков, ранее исследовавших роман, отличались методологией и выбором аспектов анализа – онтологических, экзистенциальных, культурологических проблем. Для обоснования новизны собственного подхода обратимся к некоторым ключевым интерпретациям цикла, появление которых сопровождало историю создания и публикации Битовым разных его частей. Первые отзывы литературоведов последовали за первыми публикациями отдельных новелл романа в конце 1980-х. А. Вулис в начале 1990-х объяснил мотивы зеркальности, симметрии и некоторые аспекты аллюзивности цикла⁷⁶⁷. О. С. Мирошниченко в начале 2000-х интерпретировала цикл как «самосознающий роман о художнике»⁷⁶⁸, который «воспроизводит в [...] постмодернистской ситуации модель модернистского “прустианского” романа»⁷⁶⁹.

Т. Л. Рыбальченко в 1990-х – 2010-х гг. роман был проанализирован в аспекте соотношения реальности (физической и метафизической) и искусства как её

⁷⁶⁴ История становления романного целого приведена в Приложении Б.

⁷⁶⁵ Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты ... С. 84.

⁷⁶⁶ Битов А. Г. Преподаватель симметрии: Роман-эхо. М.: Редакция Елены Шубиной, 2014. С. 3. Далее в настоящей главе текст романа цитируется по этому источнику с указанием номера страницы рядом в скобках, за исключением особо оговорённых случаев.

⁷⁶⁷ Вулис А. Литературные зеркала. URL: https://modernlib.net/books/vulis_abram/literaturnie_zerkala/read/ (дата обращения: 20.05.2020).

⁷⁶⁸ Мирошниченко О. С. Указ. соч. 205 с.

⁷⁶⁹ Там же. С. 178.

интерпретации^{770, 771, 772}. Для нас важно многомерное понимание Рыбальченко природы путешествий битовских персонажей: «[...] представлены [...] два способа преодоления границ восприятия мира: путешествия буквальные [...] и [...] ментальные (смена языка [...]). Европейская [...] ментальность связана [...] с осознанием конца [...] достигнув острова, путешественник обустроивает его, делая центром симметричной картины мира»⁷⁷³. Н. С. Гулиус в середине 2000-х описала миромоделирующее значение художественных мистификаций в романе, объяснив их как возможность автора скрыть себя в Другом для обретения своего слова, решения бытийных вопросов и экзистенциального «оживления» смысла текстов⁷⁷⁴, как «проявление диалогической позиции автора и к своему слову, и к чужим текстам»⁷⁷⁵.

Новую волну исследований породила первая публикация цикла как самостоятельной книги в 2008 г. И. Роднянская отметила принципиальную новизну романа в обращении к метафизике, в сюжете выхода героя-писателя за пределы собственного «я» и рассмотрела образ Урбино Ваноски с точки зрения рецепции А. С. Пушкина, В. В. Набокова, В. Ф. Одоевского – и автопсихологизма А. Битова⁷⁷⁶. И. Сурат проанализировала роман как единый текст о художнике, который «всё написал и всё потерял»⁷⁷⁷. М. Андрианова изучила систему взаимоотражений в романе, выстраивающихся как система «зеркал»; выявила интертекстуальные связи с литературой XIX века и творчеством В. Набокова; раскрыла сущность героев-творцов как различных ипостасей авторского «я», воплощающих экзистенциальные проблемы, несовместимые в одной личности⁷⁷⁸. А. Маглий рассмотрела роман в эпистемологическом контексте – как отразивший возникший в 1970-е гг. у культурного сообщества интерес к теории поля и теории симметрии⁷⁷⁹.

Таким образом, большая часть исследований романа была написана на материале ранних версий его публикаций, до того, как его структура претерпела существенную перестройку в последнем издании 2014 г.; завершающая цикл повесть «Что-то с любовью...» («My Father's Paradise») к настоящему моменту не получила научного осмысления. Анализ сюжета странствия позволит осветить новые аспекты семантики последнего романа Битова.

⁷⁷⁰ Рыбальченко Т. Л. Проблема соотношения реальности и искусства в книге А. Битова «Преподаватель симметрии» // Проблемы литературных жанров : материалы VIII научной межвузовской конференции, 17–19 октября 1995 г. Томск, 1996. Ч.2. С. 75–78.

⁷⁷¹ Рыбальченко Т. Л. Мотив фотографии в прозе А. Битова // От сюжета к мотиву: Сборник научных трудов. Новосибирск, 1996. С. 178–191.

⁷⁷² Рыбальченко Т. Л. Неудача как неизбежность

⁷⁷³ Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты ... С. 91–92.

⁷⁷⁴ Гулиус Н. С. Художественная мистификация ... С. 39–80.

⁷⁷⁵ Там же. С. 43.

⁷⁷⁶ Роднянская И. По обе стороны

⁷⁷⁷ Сурат И. Между текстом и жизнью (Формула трещины) // Битов А. Г. Преподаватель ... С. 418–430.

⁷⁷⁸ Андрианова М. Д. Указ. соч.

⁷⁷⁹ Маглий А. Д. Метароман А. Битова «Преподаватель симметрии»: от хаоса к метаповествованию // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 84–92.

В контексте номадологии, уходящей от иерархической коммуникативности в сторону а-центрации, десемантизации, заглавный образ романа можно рассматривать как вариант реализации принципа «метафоры Генерала»⁷⁸⁰. «Преподаватель симметрии» – иронически сформулированная автором фигура, опровергающая претензии разума на трансляцию абсолютной истины в природе и культуре и утверждающая приоритет не доминирующего пансофического, а открытого синергетического сознания. В основу такой позиции легло личное убеждение Битова, зафиксированное в его интервью («Основной принцип экологии в творчестве [...] не претендовать на власть»⁷⁸¹) и эссеистике («Никого и ничему я научить так и не смог. Думаю, это невозможно в принципе»⁷⁸²). «Ветвящаяся» структура романа, представленная многоуровневой системой повествователей и нарративов, соотносится с описанной философами моделью корневища, карты, сопрягающей множественность самодостаточных, но гармонично сосуществующих образов мира. Показателен выбранный Битовым жанр романа в новеллах: Делёз и Гваттари утверждали, что, в отличие от рассказа, который «запускает [...] отношения [...] являющиеся развёртываниями»⁷⁸³, новелла «связана с тайной» и «устанавливает позы [...] подобные складкам»⁷⁸⁴.

В романе Битова в последовательности таких герменевтических барочных «складок» раскрывается сюжет странствий, встреч и исповедей персонажей и нарраторов как сюжет собирания и обновления смыслов, рассеянных по полотну текста как по пространству самой жизни. Выстраивается модель истории современной европейской словесности, восприятие которой и несовпадение с которой определили развитие русской литературы периодов модернизма и постмодернизма. Роман организован как художественная мистификация, но игровая поэтика раскрывает эволюцию онтологических, культурных, этико-психологических вопросов. В постановке проблемы рецепции как «перевода» с чужого языка на свой, продолжающего жизнь текста и проявившуюся в нём жизнь творца, просматривается ориентация Битова на художественный опыт Л. Стерна и Г. Гессе.

Автобиографический персонаж, русский писатель второй половины XX в. *Андрей Битов*, выдаёт свой роман за «перевод с иностранного без словаря» романа английского модерниста Э. Тайрд-Ботфина. «Переводчик с иностранного» признаётся в плохом владении английским языком и оправдывает этим свой подход – не имитацию образцов английской литературы периода модернизма, а трансформацию их в соответствии с русским национальным характером и литературной традицией. «Переводчик» отдаёт права авторства мистифицированному писателю первой трети XX века Ботфину, который, в свою очередь, прячется за образ

⁷⁸⁰ Делёз Ж. Указ. соч. С. 38.

⁷⁸¹ Битов. Шаг в сторону ...

⁷⁸² Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 190.

⁷⁸³ Делёз Ж. Указ. соч. С. 318.

⁷⁸⁴ Там же.

английского модерниста Урбино Ваноски. Битов делает Боффина сторонником идеи Гессе (высказанной им в романе 1942 г. «Игра в бисер») о том, что невозможно создание новых форм и значений в современном искусстве – в «фельетонной эпохе», как Гессе называл наступление массовой культуры с банализацией идей и стандартностью форм. Противодействие Боффина «фельетонной эпохе» проявляется в его скрытом творческом поиске.

Три нарративных уровня романа воплощают три ипостаси автора:

1. Мистифицированный переводчик-профан *Андрей Битов*, не тождественный биографическому автору Битову, возникает в «Предисловии переводчика» и в комментариях к текстам персонажей, к собственным «переводам».

2. Вымышленный, но имеющий в романе статус реально существовавшего человека английский журналист и писатель Э. Тайрд-Боффин. Он либо увидел облик гениального писателя-модерниста в образе уходящего из жизни и из литературной эпохи Урбино Ваноски, либо создал этот образ как воплощение своей скрытой сущности творца, познающего мир через создание текстов, а не тиражирующего известные мысли. Образ Боффина олицетворяет представление о человеке и художнике допостмодернистского времени, сменившегося поколением писателей-постмодернистов, к которому причисляет себя и сам *Битов*.

3. Вымышленный *Битовым* знаменитый английский модернист начала XX в. Урбино Ваноски. В романном мире он имеет статус реально существовавшего человека, и в то же время его творчество предстаёт как творение Боффина. По замыслу *Битова*, Тайрд-Боффин отдал Ваноски часть своих произведений, что позволяет интерпретировать его образ как автомиф Боффина – вариант писателя-модерниста, отличный от него самого. Несмотря на «позднее вхождение в язык своей будущей литературы» [9–10], персонаж считает себя англичанином. Фрагменты, в которых Тайрд-Боффин излагает жизнь Урбино Ваноски (новеллы «Вид неба Трои», «Забывчивое слово», «Экстренный вызов», «Постскриптум» и повесть «Что-то с любовью...»), перемежаются книгами «самого» Ваноски: «Муха на корабле» (новеллы «О – цифра или буква?» и «В конце предложения»), «Стихи из кофейной чашки» (поэма «Последний случай писем») и «Бумажный меч» (новеллы «Посмертные записки Тристрам-клуба» и «Битва при Альфабете»).

История Ваноски в романе изложена не объективным нарратором, а персонажем – Боффином. Поэтому событие повествования имеет свою «фабулу»: а) встреча Тайрд-Боффина-персонажа с отошедшим от литературы и общения с людьми Ваноски с включением рассказа самого Урбино о себе («Вид неба Трои»); б) эпизоды жизни Урбино, вымышленные или воображаемые Боффином, – его «северное» («В конце предложения») и «восточное» («Забывчивое слово») путешествия; в) воссоздание ситуации смерти Ваноски с предсмертным потоком сознания («Экстренный вызов»); г) альтернативная версия жизни и

смерти Урбино, раскрывающаяся при разгадывания образа отца его сыном Бибо в странствии на юго-восток («Что-то с любовью...»).

В повествование Тайрд-Боффина включаются главы из книг Ваноски, которые важны и как отражение фактов его жизни, и как показатель творческой эволюции модерниста. Боффин занимает в нарративной системе романа медиальную позицию и выступает как субъект и объект художественного моделирования фигуры современного художника и линии современной словесности. В своей наррации он не столько повествует сам, сколько интерпретирует результаты творчества Ваноски, его произведения. Образ Боффина выражает понимание «переводчиком» английского национального характера. Его история и его наррация – книга о Ваноски – воплощает восприятие русским сознанием английской литературы и типов европейского писателя от Шекспира до Джойса, что позволяет говорить о рецепции европейской литературы как о транскультурном «путешествии».

Образы Боффина и Ваноски интерпретируются как пара симметричных по отношению друг к другу концепций видения художника вообще и, в частности, писателя современной эпохи – модерниста или постмодерниста соответственно. Боффин, умерший в 1937 г. (год рождения А. Битова), – это воплощение гипотетического самосознания автора в культурной ситуации начала XX в. Нарратив Боффина, с одной стороны, обнаруживает следование стернианской поэтике свободного повествования. С другой стороны, в нём просматривается гессианская стратегия: оценка героем себя как писателя «фельетонной» эпохи проявляется в ментальном «расслаивании» на персонажа-двойника – профанного Боффина, журналиста, «пишущего», – и на внутренний суверенный образ писателя-творца Ваноски – путешественника, в отличие от самого Боффина.

В представлении Тайрд-Боффина его профанный двойник – сытый, довольный собой и пресыщенный жизнью человек – не достоин права на высказывание о жизни и способен лишь на публикацию произведений Ваноски. Деятельность профанного Боффина предстаёт вторичной, паразитической и становится объектом иронии *Битова*. С другой стороны, высокомерные характеристики, даваемые старому писателю молодым журналистом, обнаруживают его скрытую зависть к сакральности, подлинности, недоступной деятелю «фельетонной эпохи». Ясно обозначенная граница между бытовым и бытийным раскрывает сущность сознания художника: в творческом акте Боффин-автор ищет ответ на собственные вопросы, создаёт возможный вариант собственной жизни – вызывая Ваноски из неподлинного бытия – к подлинному.

Боффин-автор разгадывает судьбу Ваноски как настоящего творца (независимо от оценки его личности в истории литературы). Даже если воспринимать Урбино как вымышленный образ двойника при возможности личной, не журналистской судьбы Боффина, а книги Ваноски – как

собственное творение Боффина, – остаётся верным предположение о сюжете романа как о концепции кризисного пути писателя, находящегося в поиске своего слова и мирообраза (модернистский тип художника). Исповедь Ваноски перед Боффином как автором-создателем задаёт художественную стратегию «богоискательства». Отношение Урбино к своему создателю-автору – проекция того смирения, с которым, по Битову, человек должен принимать от Бога дар жизни.

Боффин задумал сюжет о Ваноски не только как альтернативу собственной судьбы, но и как модель истории литературы в период модерна. В эволюции Ваноски как художника выделяются неомифологический, восточный, стернианский, прустовско-джойсовский периоды и уход в молчание. Установка Урбино как писателя – претензия на всеохватность, на воплощение в слове голоса бытия; но многие его произведения остаются не написаны. Помимо невозможности поставить «точку», дать завершённое мнение о бытии, неоконченность текстов интерпретируется как осознание их ненужности: даже опубликованный текст искажается читателями «фельетонной эпохи». Битов проявляет близость к Р. Барту и У. Эко в понимании «открытости» произведения в истории культуры. С одной стороны, такая номадическая «разомкнутость» ведёт к тому, что смыслы неизбежно будут забыты или искажены; с другой стороны, рецепция как «перевод» поддерживает жизнь текста – и жизнь творца, продолжающуюся в диалоге с читателем при интерпретации его произведений.

Картина мира русского автора, воплощённая в образе профанного переводчика, проявляется не сюжетно и не описательно, а в рецепции и стилизации инокультурной ментальности: сочетание нескольких образов мира даёт приближение к Инварианту бытия (по Г. Гачеву⁷⁸⁵). «Зеркалом», в которое «смотрится» русское сознание автора, воспроизводящее архетипы общечеловеческой культуры, в романе выступает английский мир.

Английская ментальность раскрывается, во-первых, в текстах нарраторов-англичан, которые стилизованы *А. Битовым* с поправкой на плохое знание английской реальности (переводчик плохо знает язык англичан – законы их мышления); во-вторых, в изображении английских персонажей и коллизий внутри исконного пространства и во встрече с представителями другой культуры: а) русской: «Предисловие переводчика», примечания переводчика, «The Talking Ear» (Антон Омельченко, Тишкин, Маня); б) азиатской: «The Inevitability of the Unwritten» (Мурито Пилавут), «King of Britannica» (Вор); в) американской: «Freud's Family Doctor» (таунусцы); г) иной европейской: «Future in the Past» (Эвридика), «The Inevitability of the Unwritten» (Герда); д) экзотической островной: «A Couple of Coffins from a Cup of Coffee» (Лили, Марлен, Хаппенен), «My Father's Paradise» (Мадонна, Бьянка, Хулио, Пусио) и др.

⁷⁸⁵ Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2007. С. 11.

Национальная культура предстаёт связанной со своеобразием способов существования и миропредставления (в соответствии с определением В. Г. Белинского: «Тайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его [...] манере понимать вещи»⁷⁸⁶). Образ английской культуры (воплощения и европейской культуры в целом) возникает в сюжетах и познания «своего» мира писателями-англичанами, и угадывания английской реальности и ментальности *А. Битовым*. Границы исследуемого культурного пространства расширяются в сюжетах странствий персонажей. В новеллах цикла Урбино эмпирически или ментально путешествует в Италию, Америку, Польшу, Грецию, Японию, Швецию, Новую Зеландию, Россию (Владивосток), в Америку (Таунус) и др. В завершающей повести его сын Бибо путешествует на Филиппины, в то время как сам Ваноски пребывает «в Раю». Каждому периоду творческого пути персонажа-художника соответствует коллизия разгадывания им другой культуры: обретение русского друга, приобщение к школе японской философии, путешествия на юго-восточные острова как метафора раскрепощения сознания и т.д.

Хронологическое своеобразие романа обнаруживается в сюжете надэмпирического путешествия не только в пространстве, но и **во времени**. Годы жизни Тайрд-Бэффина как мистифицированного автора романа – 1859–1937. Если по году рождения он стоит в эпохе классического мышления, относительной ценностной определённости, то год его смерти – время перехода к неклассической картине мира, слома национальных парадигм в мировой культуре. В интервью 2008 г. Битов признавался в наличии личного интереса к историко-культурному феномену 1937 г. в СССР: «37-й год [...] насыщен весьма значительными рожденьями [...] только что умер [...] Уфлянд – он [...] открывает список Красного Быка [...] раньше всех не стало Высоцкого, который является последним Красным Быком января 38-го. Потом не стало Аверинцева [...] Сейчас осталась вот эта серединка [...] я не хочу так думать, но [...] концы уже подглоданы»⁷⁸⁷. «Странствие в прошлое» Битова-автора определяется экзистенциальным поиском истоков собственной идентичности.

Вместе с тем, игровые задачи писателя обнаруживают себя в системе анахронизмов, релятивизирующих внутреннее художественное время романа. Так, в новелле о Тристрам-клубе, фабульное время которой – 1920–1930-е гг., возникает постмодернистская опера-шоу; творчество Ваноски, «безвестного автора тридцатых годов», переживает бум «в конце шестидесятых» [16]. Так подчёркивается связь времён, закономерности историко-культурного процесса: эпистемологически кризис модернистской субъективности конца XX в. наследует слову традиционной культуры рубежа XIX–XX вв.

⁷⁸⁶ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Ст. 5, 8, 9. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0190.shtml (дата обращения: 10.06.2020).

⁷⁸⁷ Битов. Шаг в сторону

Интерпретация сюжета мистифицированного английского романа как сюжета транскультурного «путешествия» предполагает рассмотрение битовской версии прочтения национальных литератур, воплощающих разные картины мира. Один из аспектов исследования писателем русской национальной идентичности через литературу – осмысление личности и творчества В. Набокова – подлинного адресата романа («А. Tired-Boffin – Урбино Ваноски» – анаграмма «Andrei Bitoff – Сирину Набокову»). Присутствие системы набоковских аллюзий в судьбе и творчестве Ваноски отмечала И. Роднянская⁷⁸⁸. Посвящение Битовым цикла «Преподаватель симметрии» писателю-эмигранту – веха набоковского текста Битова, охватывающего всё его творчество: от романа «Пушкинский дом» («У меня мои игрушки отняли многие»⁷⁸⁹, – о том, как прочёл «Дар») – до зрелой натурфилософской («Твои птицы питаются набоковскими бабочками», – говорил Битову издатель С. Шевелёв⁷⁹⁰) и игровой прозы («Ожидание обезьян») и поздней культурологической эссеистики («Ясность бессмертия» (1989), «Смерть как текст» (2010).

На прочтение битовского цикла как своеобразного «путешествия по культуре», предполагающего восприятие широкого контекста мировой литературы как символическое преодоление границ времени и пространства, настраивают три предваряющих роман эпиграфа, освещающих разные аспекты семантики странствия. Первый эпиграф – слова Вольтера о Л. Стерне, предсказывающие удел высокого искусства, – акцентирует восприятие традиции «сентиментального путешествия», направленного в равной мере на открытие и иной реальности, и внутреннего чувственного мира самого странника, – на интерес к органике жизни.

Второй эпиграф восходит к неоконченному роману в новеллах польского писателя-путешественника Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1815). По мнению исследователя, странствия Потоцкого по всему миру можно рассматривать как «свидетельство современной антропологии культуры»⁷⁹¹. Цикл Битова воспринял многие мотивы книги «Рукопись...». Во-первых, современный писатель нашёл в творчестве Потоцкого истоки «шкатулочной» композиции, предполагающей сложную систему нарраторов и вставных новелл. Во-вторых, комплексный битовский сюжет странствия воспринимает контекст увлекательного авантюрного путешествия-приключения с элементами метафизики, мистики, экзотики, эротики. В-третьих, развитие у Битова получают некоторые частные элементы образности (персонажи-двойники, поэтика антиномий) и тематики (сосуществование разных религий, божественное и дьявольское присутствие в жизни человека) из текста польского художника. Наиболее же значимая точка соприкосновения двух романов – проблема миромоделирующей

⁷⁸⁸ Роднянская И. По обе стороны

⁷⁸⁹ Битов. Шаг в сторону

⁷⁹⁰ Там же.

⁷⁹¹ Вюнш Т. Ян Потоцкий (1761–1815) как историк и антрополог культуры. К формированию культурного релятивизма накануне Нового времени // Европа. 2010. № 9. С. 31.

функции слова, переплетающего судьбы людей, сюжет жизни текста в сознании интерпретаторов разных эпох и стран как глобального «странствия» смыслов по культуре.

Один из персонажей Потоцкого – геометр дон Педро Веласкес – оказывается прототипом заглавной фигуры романа Битова, «преподавателя симметрии». Склонный к учительствованию рассеянный математик – сумасшедший учёный-бродяга, которому мир чисел заменил реальный мир, – изображается автором иронически. Его замысел описать с помощью законов геометрии природу вещей – представить полную концепцию понимания Вселенной, вывести общую формулу мироздания, дойти до границ человеческого познания, физики и метафизики – обречён на провал. Однако, несмотря на схоластичность научных штудий персонажа, он пользуется симпатией автора-повествователя как человек, живущий духовным поиском и сохранивший верность своему призванию вопреки перипетиям судьбы.

Третий эпиграф отсылает к роману американского писателя Т. Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» (1927). Приведённая Битовым мистифицированная цитата описывает направление мыслей одного из уайлдеровских персонажей – монаха Юнипера, возжелавшего открыть неисповедимый промысел Господа, но в итоге не только не нашедшего истину, но и понёсшего социальную кару (сожжённого на костре вместе со своим трудом). Гуманистический пафос рецепции Битовым Уайлдера связан с символическим потенциалом заглавного образа его книги – топоса моста, воплощающего границу духовного перерождения. Финальная фраза американского романа, представляющая собой пересказ мыслей одного из персонажей – настоятельницы монастыря («Есть земля живых и земля мёртвых, и мост между ними – любовь»⁷⁹²), – подтверждает присутствие в сознании битовских персонажей-номадов ценностных констант. Каждый из них в результате странствий обретает аксиологический путеводитель в самом себе – и ориентирует его на надличностный, трансцендентный абсолют.

Таким образом, исследование сюжета путешествия (пути) в последнем романе Битова позволит выйти к авторскому прочтению проблемы перспектив экзистенциального самоопределения человека, возможностей познания им бытия и культуры.

⁷⁹² Уайлдер Т. Мост короля Людовика Святого. День восьмой. М.: Прогресс, 1976. С. 101.

3.1 Писатель-переводчик как новый тип авторства

В цикле «Преподаватель симметрии» автобиографический персонаж-повествователь писатель *А. Битов* выдаёт свой роман за «перевод с иностранного без словаря» книги английского писателя-модерниста Тайрд-Бэффина. Нарративный симулякр («“перевода с иностранного” не бывает» [417]) задаёт трансгрессивную модель металитературной игры, объясняющей судьбу художника и текста. Такой альтернативный вариант надэмпирического странствия близок описанному Г. Гачевым хронотопу «интеллектуального путешествия», вдохновлённого «ЭРОСОМ УГАДЫВАНИЯ»⁷⁹³ и направленного на разгадку разных культурных кодов, не слов, но смыслов с «языка» английского модерна начала XX в. на «язык» русского постмодерна конца XX в., что становится формой путешествия в пространстве и времени, позволяющего обнаружить точки сближения разных эпох. Вместе с тем любое понимание двойственно, поскольку «обречено на [...] искажение смыслов, но только в переводе [...] возможна жизнь текста»⁷⁹⁴.

В «Предисловии переводчика» мистифицированный автор настаивает на том, что «переводил» английскую книгу так, «как переводят не тексты, а именно переводные картинки» [9]. По принципу «переводной картинки», т.е. переносу на новый материал готового изображения организуются и соотносятся многочисленные сюжеты и микросюжеты путешествий героев, персонажей и нарраторов, выстраивающие не иерархию, а полифонию равноправных голосов бытия, воплощающих непосредственность и непринуждённость эстетического ответа художника миру.

Мистификатор предпосылает содержанию глав таблицу соответствий грамматических времён английского языка, якобы переведённых или не переведённых им, – имагологическую «карту», накладывающуюся на сюжетно-семантическую архитектуру. Если «категория времени интимна англичанам, с толщей их истории сопряжена»⁷⁹⁵, то именно с аналитической словесной игры с концептом времени начинается постижение русским писателем английского национального характера. В то же время, сам интерес «переводчика» к иной культуре только подтверждает принадлежность его русской ментальности: «Любопытство к иностранному [...] есть [...] метафизическое русское состояние»⁷⁹⁶.

А. Битов-персонаж предваряет роман историей о своём пути к тексту: много лет назад, «в дописательской молодости» [8], в таёжной геологической экспедиции он якобы читал коллегам-«работягам» от нечего делать свои дилетантские переводы прихваченного «с благами намерениями самообразования» [8] иностранного романа.

⁷⁹³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 11–12.

⁷⁹⁴ Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты ... С. 84.

⁷⁹⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 216.

⁷⁹⁶ Гачев Г. Д. Русский эрос : («роман») Мысли с Жизнью) М.: ЭКСМО: Алгоритм, 2004. С. 296.

Такая «преамбула» создаёт опрощённый образ как читателя «фельетонной эпохи», так и писателя, превратившегося в имитатора слова при плохом понимании законов как языка, так и бытия. Нарративная игра, при которой подлинный создатель текста скрывается, оставляя себе роль профанного «переводчика», связана как с пониманием того, что жизнь произведения возможна только в системе интерпретаций, так и с констатацией положения, при котором в постмодернистскую эпоху новые смыслы уже не создаются, но лишь перекодируются.

Вводимый в сюжет факт непритязательного отношения к литературе (чтение как вариант заполнения времени, при котором выбор книги случаен и не связан с поиском истины) воплощает динамику самоопределения художника. Творец должен прийти к принятию дара символизации бытия через освоение его органических форм, не сводящихся к жизни в слове («геология» как «учение о земле»). В знак приверженности натуре мира создающий «автомиф» «переводчик» представляет себя как путешественника не только «по культуре», но и по реальному эмпирическому пространству (так, в молодости участвовавший в экспедициях в качестве «работяги», в зрелом возрасте он посещает Библиотеку Конгресса в США, уже будучи узнаваемым писателем).

Личный экзистенциальный опыт и опыт странствий становится для героя-рассказчика толчком для писания собственных текстов, но поиск самостоятельного слова, в свою очередь, обращает к потребности чтения текстов чужих. Творчество предстаёт пересказом-«переводом» смыслов в пространстве культуры, неизменно сопряжённым с изменением замысла первоисточника. Так обнаруживается близость Битова идеям рецептивной эстетики (Х. Р. Яусс, В. Изер, Х. Гадамер и др.) и в то же время – постмодернистской концепции творчества как тотального цитирования, интертекстуальности (Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева и др.).

3.2 Сюжет обмена в новелле «Вид неба Трои»:

художник как кочевник на пути к реальности

В первой новелле «Вид неба Трои» («Future in the Past») своеобразное транскультурное «путешествие» организуется введением персонажей-нарраторов для исследования комплекса проблем, связанного с отношениями искусства, творчества и реальности. Фабула моделирует визит молодого корреспондента Тайрд-Боффин, профанного двойника английского «автора», к одарённому писателю Ваноски – ныне удалившемуся от мира старику – с целью написания «сенсационного» репортажа. В момент изображаемых событий к забытому творчеству Урбино возвращается интерес читателей и исследователей (что подтверждается присуждением литературной премии), но художник сознательно отказывается от славы, чем вызывает интерес Боффина, жаждущего признания. Интервью оборачивается исповедью: Ваноски рассказывает

корреспонденту историю из своей молодости, эксплицирующую путь его становления как художника.

Образы Боффина-журналиста и Ваноски как персонажей, созданных более высокими нарративными инстанциями – Боффином-автором и *А. Битовым-персонажем*, – символизируют контрастные грани сознания художника, сформированные разными социально-историческими ситуациями, культурными эпистемами, национальными особенностями и индивидуальными экзистенциалами. Так, амбициозный карьерист Боффин – олицетворение индустриальной Англии как топоса «ургии»⁷⁹⁷, носитель соответствующего стандартизированного и в то же время деятельного мировоззрения, при котором «человек должен действовать внутри рамок системы, не оспаривая работу социума и не стремясь к резким переменам»⁷⁹⁸. Горделивая самоуверенность Боффина обусловлена английским национальным менталитетом, воплотившимся в историческом типе «йоменри» – свободного «само-сделанного человека»⁷⁹⁹ «с сильным чувством собственного достоинства»⁸⁰⁰. И хотя в пространстве романа английская трезвость не исчезает из сознания профанного Боффина, встреча с поэзией и прозой Ваноски заставляет сдержанного скептика-рационалиста задуматься о метафизических основаниях творчества. После исповеди Урбино Боффин неожиданно проявит сентиментальность, свидетельствующую о переоценке ценностей: «Я понял, за что невзлюбил его – за эту его Дику [...] Зачем мне без неё моя молодость?» [61].

В свою очередь, идентичность Ваноски, «английского поэта смешанного польско-голландско-японского происхождения» [151], путешественника и «космополита», выходит за рамки любой частной этнопсихологической обусловленности. Жизнетворческие образцы поведения Ваноски ориентированы на пространство мировой культуры. Своей гениальностью и отрешённостью от реальности Урбино напоминает Стивена Дедала, героя романа англоязычного ирландского писателя Дж. Джойса «Улисс». Если имя джойсовского персонажа отсылало к древнегреческому корню -stefan- «венчик» и к фигурам христианского первоученика Стефана и мифического инженера Дедала, то имя битовского героя связано с названием итальянского города с древней культурой и с латинским элементом корня -van-, несущим семантику пустоты, тщетности, ложности, исчезновения. Урбино мучит вина перед погибшей возлюбленной, которую он оставил ради идеала вольного творчества. Оба персонажа представляют вариант художника-модерниста, творящего в ситуации кризиса культуры и вынужденного заново обосновывать те смыслы, в которых в классическую эпоху не было сомнения.

⁷⁹⁷ Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций ... С. 162.

⁷⁹⁸ Там же. С. 79.

⁷⁹⁹ Там же. С. 158.

⁸⁰⁰ Там же. С. 161.

Организация образов профанного Боффина и гениального Ваноски по принципу симметрии – как обозначения экзистенциальных антиномий (успех в свете – отшельничество, сенсация – молчание, интервью – исповедь, литературная премия как хлеб земной – вдохновение как дар свыше, жизнь – смерть) открывает метафизический сакральный потенциал творческого акта. Однако исповедь Урбино обнаруживает и иную, трагическую сторону текстотворения – проблему расплаты художника за творчество личной судьбой.

Рассказанный Ваноски сюжет из прошлого – история его любви к девушке по имени Эвридика (Дика), греко-французских корней, учившейся вместе с ним в лондонском университете. С одной стороны, нарратив романтических взаимоотношений Урбино и Дики – «новых англичан» – отражает укоренившиеся в национальном характере константы викторианской строгости – чопорность, строгость, церемонность – и соответствует образу «любви-дружбы»⁸⁰¹. С другой стороны, повествование выявляет разрушение культурных стереотипов в современности. Так, традиционная форма брачных отношений отклоняется Урбино и Дикой: они вместе живут и путешествуют, и именно такая мобильность делает возможными связи Урбино с другими женщинами. Модерные формы отношений кажутся более свободными, но не приносят персонажам счастья.

История взаимоотношений Ваноски с Дикой моделирует сюжет «путешествия по культуре» и соответствующий ему хронотоп. В своём рассказе Урбино демонстрирует по-западному острое восприятие времени, которое является для англосаксов высшей ценностью⁸⁰²: «О, у нас тогда было очень много времени!» [35], «Было это бесконечное время за конспектами в комнатке Эвридики» [35], «Время стремительно сокращалось, как живое, как сердце» [55]. Такой образ времени вписывается в общий контекст осмысления эпохи модерна, по мнению исследователей, предполагавшей особое мифологическое мироощущение, при котором «каждый момент» воспроизводил «процесс зарождения новой эпохи заново», современность реализовывала «разрыв нового времени с прошлым»⁸⁰³.

Введение сюжетов путешествий, совершённых Ваноски в одиночку и вдвоём с Дикой, потребовало расширения художественного пространства новеллы. Так, идеал утраченного «счастливого прошлого» воссоздаётся в одном из самых ярких воспоминаний старого писателя – о поездке в молодости с возлюбленной в Италию. В увиденных там подсолнухах, своим последним вечерним жестом поворачивающих головки в сторону будущего восхода, Урбино нашёл метафору и жизни человека, и текстотворения [18]. Проносащиеся в памяти Ваноски «кадры» счастья, пережитого им в Италии как стране, в которой «нет Времени» (времен года и

⁸⁰¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 164.

⁸⁰² Там же. С. 18.

⁸⁰³ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне: двенадцать лекций. М.: Весь Мир, 2008. С. 12.

т.д.)⁸⁰⁴, дарят ему представление о вечности – о несбывшейся перспективе упущенной им бесконечной идиллии с доброй и по-детски доверчивой Эвридикой.

Вместе с тем, посещение молодыми влюблёнными Италии как страны, в искусстве которой воплотился «духа человеческого азарт: заменить жизнь живую [...] живо-писанием [...] живую природу заменить на одухотворённую мёртвую»⁸⁰⁵, – предвосхищает коллизию губительного бегства Ваноски из мира реальности – в мир письма как создания симулякров.

Стадия безмятежной «райской» жизни заканчивается для героя, когда в лондонском Гарден-парке (аллюзия на Эдем как христианский локус грехопадения) он поддаётся на провокацию случайного прохожего, оказавшегося дьяволом-искусителем. Сначала Урбино пытается отклонить предложение незнакомца, вооружившись свойственной англичанам приверженностью традициям и ритуалам («одёрнул его с ледяным достоинством истинного британца» [27–28]), но в итоге поддаётся, подтверждая признанный им самим статус «сомнительного англичанина» [35]. Адаптировавшийся к прогрессивной современности бес предъявляет человеку не яблоко, а стопку фотографий – образов-знаков прошлого или будущего, восприятие которых таит в себе угрозу подмены реальной жизни её знаковой иллюзией, воображаемым идеалом. Стилем речи и интересом к фотографии битовский чёрт напоминает Пьера – палача и создателя вульгарного фотогороскопа из романа Набокова «Приглашение на казнь»⁸⁰⁶.

В числе прочих в портфеле соблазнителя оказывается фотография, давшая название новелле, – «вид неба Трои» (якобы «того самого» неба «той самой» Трои), который в действительности ничем внешне не отличается от повседневного вида за окном обывателя. Запечатлённый на плёнку троянский пейзаж олицетворяет группу грамматических времён «Future in the Past» в английском языке, отражающую осуществимость преодоления временного разрыва, преемственность культуры, симметрию Прошлого и Будущего относительно настоящего. Примечательна близость данной временной категории национальному менталитету поляка Урбино: «[...] любит поляк рассуждать [...] по модусу [...] future in the past»⁸⁰⁷.

Кадр из прошлого свидетельствует о возможности совершения путешествия во времени и в то же время ставит вопрос о целесообразности такого бегства из настоящего. На одной из дьявольских фотографий запечатлён образ женщины, с которой, согласно предсказанию, Урбино должен будет встретиться. Реальная жизнь героя не прекращается, однако с этого момента он ставит выше неё ожидание встречи с идеалом. Сознание рассказчика сводит

⁸⁰⁴ Гачев Г. Миры Европы. Взгляд из России. Италия. М.: Воскресенье, 2007. С. 132.

⁸⁰⁵ Там же. С. 17.

⁸⁰⁶ Vergara J. The Distorted Images And Realities Of Andrei Bitov's Literary Photographs // The Russian Review. 2018. Vol. 77, Issue 2. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/russ.12176> (дата обращения: 17.10.2022).

⁸⁰⁷ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 250.

предопределённый текст образец к одной из его возможных интерпретаций – к древнегреческому мифу о красавице Елене Троянской. Мифологизация реальности включается в нарратив как характерная черта эпохи модерна. По мнению К. Леви-Стросса, вариантом реабилитации архаического мифа в XX в. могло стать проживание мифологической матрицы от первого лица, выстраивание жизни по её модели⁸⁰⁸ – именно это и происходит с модернистом-жизнетворцем Урбино. Образ прекраснейшей из женщин стимулирует фантазию героя в ущерб его живой жизни. «Смертельная прелесть» [41] лица незнакомки – «бумажной Елены» [39] – влечёт его недостижимостью, ориентирует на воображённый идеал. Созданный Ваноски мифологический образ предполагает осознание антиномической – одновременно созидательной и деструктивной – сущности красоты: Елена была причиной Троянской войны, гибели героев. Античная аллюзия предопределяет трагические последствия служения идеальной, превращённой в миф красоте, разрушительной для неидеальной реальности.

Двойственность заложена в самом имени женщины-мечты, корень которого «hell» может восходить как к английскому корню «ад», так и к германскому «свет»⁸⁰⁹. Так выявляется трагическая противоречивость творчества: воплощённый в тексте идеал замещает реальность и мешает восприятию объективной действительности. Искусство не обманывает, но и не оправдывает ожидания. Вскрывающееся несоответствие реальности и абсолюта, с одной стороны, побуждает художника к созданию всё новых замыслов, интерпретаций. С другой стороны, написание текстов закрепляет реальность и подталкивает к новому её пониманию. Сознание Урбино фиксирует и внешность незнакомки как амбивалентную – одновременно привлекательную и вульгарную. Одно из данных ей Ваноски прозвищ, «халда» [32], ассоциативно отсылает к названию древнего кочевого племени халдеев. Поиск соответствия мистифицированному изображению в реальности лишает героя удовлетворённости настоящим, запуская череду блужданий по миру.

Первую лже-Елену, нидерландку, Урбино встретит у себя на родине, в Польше; вторую, француженку, – в Греции; третью, англичанку, – в Лондоне; наконец, четвёртая Елена окажется «подлинной» – той самой дамой с фотографии – и также будет встречена им в момент скитаний по лондонским улицам. В отличие от насыщенного яркими органическими деталями романтического итальянского «сентиментального путешествия» Ваноски и Дики, в сюжетах калейдоскопических преследований «Елен», открывающих похожесть вместо соответствия, любые предполагаемые приметы культурной – национальной или художественной – идентичности эклектически смешиваются и нивелируются, сводятся к постмодернистской пародии, игре, фарсу. Эти «странствия» отличаются как от бесцельных, но эмпирически

⁸⁰⁸ Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 382 с.

⁸⁰⁹ Гачев Г. Миры Европы ... С. 40.

наполненных «сентиментальных путешествий», так и от модернистского состояния изменённого сознания как погони за целым бытием. В этот момент номадическое бродяжничество оторвавшегося от реальности Урбино соответствует модели ризомы – «карты», «луковицы», а не «дерева», «корня»⁸¹⁰.

По мнению Делёза и Гваттари, любая ризома должна соответствовать нескольким параметрам. Первые два – «принципы соединения и неоднородности», подразумевающие, что «любая точка ризомы может – и должна быть – присоединена к любой другой её точке»⁸¹¹. В сознании Ваноски в момент преследования «Елен» нарушаются причинно-следственные связи, теряется «здоровое» восприятие времени и пространства, детали эпизодов встреч с женщинами повторяются как взаимозаменяемые, симметричные. Третий – «принцип множественности», означающий образование ризом как «псевдо-множеств», в которых «нет ни субъекта, ни объекта»⁸¹². В восприятии Урбино образ недостижимого идеала карнавально разрастается, порождая систему ложных отражений, двойников по типу шизоидного дискурса. Сюжет кочевания героя не складывается в структуру, систему, «дерево», предусматривающее существование «точек или позиций», но выстраивается только как мерцающие «линии ускользания»⁸¹³.

Подобно номаду, задерживающемуся на «стоянках» только ради поддержания ресурса и возобновления движения⁸¹⁴, Ваноски питает впечатлениями от свиданий с квази-Еленами своё творчество. Неустанная погоня за абсолютным дарит Урбино вдохновение для написания стихов и для работы над модернистским романом. Этапы создания текста перемежаются эпизодами встреч со лже-Еленами. По замыслу Ваноски, самоубийство его персонажа воплощало бы итог творчества – постановку точки, конец мысли и земной жизни. В процессе работы писатель приходит к пониманию того, что существование, основанное на верности иллюзиям, «замыслу», – это «Жизнь мёртвого» (так он называет своё сочинение).

В сюжет компрометации искусства, отражающего само себя, входят описания снов Ваноски. Перед встречей с последней лже-Еленой, лондонской парикмахершей, Урбино снится, как, путешествуя по Японии, он заблудился в зеркальном лабиринте. Мотив зеркал, фотографий, снов разоблачает суть стремления к идеалу как игры, замкнутой на самой себе. Отражения и двойники входят в новеллу как проекция сознания автора-модерниста, но голос высшего повествовательного звена – русского писателя эпохи постмодерна – пародирует их уже как общее место современной литературы, заведшее её в тупик. Творчество саморазоблачается как трагическая игра со смертью, предполагающая отказ от настоящего – при сохранении

⁸¹⁰ Делёз Ж. Указ. соч. С. 11–12.

⁸¹¹ Там же. С. 12.

⁸¹² Там же. С. 14.

⁸¹³ Там же. С. 8–14.

⁸¹⁴ Там же. С. 638.

стернианского принятия недостижимости идеала. Невоплощение многих замыслов Ваноски утверждает концепцию писательства не как созидания идеального мира, а только как процесса поиска: каждый текст фиксирует лишь момент понимания реальности.

В постоянном ожидании встречи с идеалом Урбино обменял ценности настоящего на иллюзию: он не ценил земного счастья с Дикой, что стало в итоге причиной его расставания с возлюбленной и её смерти. Появляющиеся в этом контексте аллюзии на другой древнегреческий миф – о певце Орфее, спускавшемся в подземный мир, чтобы вернуть погибшую Эвридику, но проявившем нетерпение и из-за этого не сумевшем её спасти, – подтверждают концепцию Битова: тексты культуры с их риторическими смыслами не несут идеи уничтожения сами по себе – убийственны альтернативные интерпретации их читателями (в том числе и писателями-реципиентами – творцами собственных текстов).

В восприятии Урбино сюжет искусства («прошлое») переплетается с фантастическим вымыслом («будущее») и с воспоминаниями о реальных событиях прошлого («настоящее»). В древнегреческом мифе Эвридика погибла от укуса змеи; Орфей сошёл за ней в царство мёртвых и силой пения убедил Аида вернуть ему возлюбленную, но, слишком сильно желая скорейшего воссоединения с ней, нарушил запрет оборачиваться на обратном пути и безвозвратно потерял избранницу. Воображение Ваноски рисует тяготеющую к образности архаического сюжета шизофреническую историю о погоне Дики за попугаем, спасении обезьянки в зоопарке и смертоносном столкновении с живущей там змеей.

О том же, что произошло в жизни героя в действительности, слушатель его исповеди может только догадываться по обрывочным деталям разнящихся версий (согласно одной из них, Дика наступила на оголённый провод в день свадьбы с Урбино). Изменённое сознание Ваноски множит варианты интерпретации случившегося по принципу ризомы в соответствии с законами мифологического (первобытного) мышления, свойственного детям, людям с нарушенным ментальным здоровьем, а также некоторым оторванным от цивилизации изолированным племенам, оставшимся на соответствующей стадии эволюционного развития: к нарративу Урбино не применимы логические законы, в нём несколько версий реальности действительны одновременно и не противоречат друг другу.

Опыт дальнейшей жизни героя корректирует образцы-мифы: его увлечение Еленой убивает Дику, и он скорбит по ней, подобно Орфею. Через несколько лет после гибели Эвридики Ваноски встречается четвёртую, «ту самую» Елену, чей образ был запечатлён на фотографии дьявола, но реальная Елена оказывается далёкой от закреплённого в воображении идеала. Встреча остаётся без последствий: Елена не замечает Урбино, и он упускает свой «последний шанс возродить судьбу» [60]. Однако герой продолжает быть творцом, ищущим эстетический абсолют, ставящим перед собой новые цели: «[...] тогда я снова пустился на её

поиски, хотя уже точно знал, что они обречены, я писал новый роман» [60]. «Сожжённый роман» должен реализовать архетипический сюжет возвращения – к женщине, к реальной жизни; но замысел, повествующий о завершении сюжета, сам остаётся невоплощённым.

Таким образом, в первой новелле романа сюжет странствия / путешествия воплощает коллизии обмена и самообмана, реализуя метафору пути подлинного художника какномада, чей единственный дом – пространство мировой культуры, искусства. Ментальное путешествие в пространстве и времени в поиске идеала акцентирует необходимость сосредоточиться на ценности земного, настоящего. Такая модель отношений писателя с реальностью, при которой в процессе воплощения своего понимания действительности он приходит к идее верности жизни, обнаруживает близость к предтече модернизма – Л. Стерну, проявившему в своих произведениях вкус к органике бытия. По Битову, творец обречён на вечный поиск, бегство от действительности – но и на возвращение к её целостности и неотменимости. Соотнесённость текста новеллы со временем «Past Continuous» («Прошедшее длительное») [10] подчёркивает важность для человека опыта воспоминания как нарративного переосмысления прошлого, позволяющего по-новому определить свою идентичность в настоящем.

3.3 Проблема духовных перспектив человека в новелле «О – цифра или буква?»

Во второй новелле романа (первой включённой в повествование Боффина новелле из книги Ваноски «Муха на корабле») «О – цифра или буква?» («Freud`s Family Doctor») действие переносится в Америку конца XIX в. (ментальное «путешествие» автора во времени и пространстве).

Фабула новеллы схематична и символична одновременно: рационалист и прагматик психиатр Давин переезжает за океан в провинциальный американский городок Таунус, будучи убеждённым в том, что в «Новом Свете» уединённые и сосредоточенные научные занятия откроют для него новые карьерные перспективы. Там он встречает проповедующее добро и любовь, «свалившееся с Луны» человекоподобное существо Гумми; неспособность доктора поверить в существование воплощаемых гуманоидом метафизических измерений бытия приводит Гумми к самоубийству, а Давина – к мировоззренческому кризису.

С одной стороны, переезд англичанина Давина в «Новый Свет» связан с его тяготением к новой ментальности. Так, если «в Евразии человек знает, как распорядиться свободным временем», владеет искусством «*dolce far niente*» и «*ars amandi*»⁸¹⁵, то «американцу неведома [...] куртуазная галантность», он не желает «тратить на это время, которое – деньги»⁸¹⁶.

⁸¹⁵ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 205.

⁸¹⁶ Там же. С. 206.

Склонность к американскому принципу организации личной жизни реализуется в истории отношений доктора с невестой Джой: в моменты её приезда в Таунус из Цинциннатти (родного города девушки, воплощающего перспективу иной, гуманной Америки) Давин устаёт от «безделья» и мечтает поскорее снова погрузиться в работу как сферу, не требующую от него «душевных» вложений. Трудоголизмом персонаж отгораживается от полноты бытия как стереотипный американец, для которого карьера является «средством избежать страданий и Судьбы»⁸¹⁷. С другой стороны, в Таунусе Давин сохраняет черты европейской идентичности. Так, если для американцев характерно стремление к наслаждению жизнью («в первых строках Конституции [...] право человека на счастье [...] всё должно быть ОК [...] улыбка [...] happy end»⁸¹⁸), то Давин не только не ощущает легкомысленной радости бытия, но и подвергает саму категорию счастья научной (в учёных статьях) и философской (в письмах к Джой) рефлексии.

Таким образом, несущий гибридную идентичность персонаж новеллы Ваноски являет собой обобщённый, синтезирующий разные культурные коды образ современного человека в точке перехода из старого века – в новый, от старой цивилизации – к новой. Как отметила И. Сурат, Давин принадлежит к ряду битовских «умных собеседников», трагически расчётливых, чьё мышление «несовместимо с любовью»⁸¹⁹.

Сюжет новеллы разворачивается на основе коллизии встречи Давина и Гумми как столкновения разных философских и религиозных идей, раскрывающих универсалии человеческого сознания накануне нового века и реализующих противоположные версии представлений о бытии: чувство, интуиция, вера – против мышления, логики.

Ваноски-автор подвергает критике материализм современной эпохи, проявление которого в гуманитарном знании маркировано именем З. Фрейда, объяснившего структуру душевной жизни (приоритет бессознательного)⁸²⁰ и механизмы управления ею (учение об аналитической психологии)⁸²¹. Психиатрия Давина представляет собой версию формирующегося в этот период в Европе фрейдизма. Убеждённость Фрейда в абсолютной власти над сознанием индивида базовых инстинктов («влечения к жизни» и «влечения к смерти») воплощает антисентименталистский взгляд на человека, и Америка оказывается благодатной почвой для восприятия и распространения такой теории⁸²².

Образу Давина как потенциального единомышленника Фрейда противоположен образ Гумми, вобравший в себя аллюзии на творчество Набокова. Соответствующая оппозиция была

⁸¹⁷ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 209.

⁸¹⁸ Там же.

⁸¹⁹ Сурат И. Между текстом и жизнью (Формула трещины) // Битов А. Г. Преподаватель ... С. 425.

⁸²⁰ Фрейд З. Психология бессознательного : Сборник произведений. М.: Просвещение, 1989. 447 с.

⁸²¹ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М.: АСТ, 2004. 188 с.

⁸²² «[...] сакральный Эрос, космическая энергия [...] её не ведает американский мир». – Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 191.

зафиксирована исследователями⁸²³. Однако Гумми не критикует доктора Давина, но пытается его спасти, изменить мировоззрение не столько через беседу, сколько личным примером, деятельной проповедью добра и любви. Гуманоид Гумми готов видеть чудо, идеальное, прекрасное – в обыденном, он бескорыстно открыт людям и верит в торжество метафизических сил.

Как и Давин, Гумми – своеобразный «путешественник»: он утверждает, что умеет летать и имеет опыт странствий не только в другие страны, но и на Луну. С одной стороны, в образе Гумми очевидны христологические мотивы – черты Мессии, принёсшего Благою весть о божественной природе человека, о возможности обретения царствия небесного. «Странность» Гумми связана с сакраментальной семантикой «странствия»: «[...] и Христос – странен, и “кто примет одного из малых сих – Меня примет”»⁸²⁴. Психиатр воспринимает Гумми как своего пациента, но и сам его «идиотизм» (от др.-греч. ἰδιότης «частный, стоящий в стороне от общественных дел»⁸²⁵) имеет духовное значение: «идиотами» называли ранних христиан, веровавших в Спасителя, чьё царствие «не от мира сего» (Ин. 18:36).

С другой стороны, повествуя о своих путешествиях, Гумми упоминает, что «побывал даже в Тибете», «в монастыре Дарумы» [71–72]. Там духовный наставник, палкой учивший Гумми «постигать пустое» [84], не смог заставить его принять буддистскую идею пустоты, однако после трёх дней «учёбы» душа Гумми отделилась от его тела, открыв в нём способность к левитации. «Биография» Будды, как и странствовавшего Христа, была связана с аскетическими странствиями, проповедничеством. Восточные мотивы в первой книге Ваноски предвосхищают активное восприятие им японской поэзии. Исследователи писали о большом значении буддистской категории пустоты для литературы постмодерна, связывая её с возможностью «небывалой философской свободы», «реализации себя во множестве миров»⁸²⁶.

Ваноски-художник, ориентируясь скорее на христианский дискурс любви, чем на буддистский дискурс пустоты, интерпретирует и буддизм, и христианство лишь как возможные «версии» мировоззрения. Оригинальная неканоническая, неомифологическая религиозность Гумми раскрывается в его диалогах с Давином: «Человек не может верить в Бога, потому что бог не снаружи [...] мы внутри веры. Мы частица веры в Бога» [94]. Гуманоид отрицает своё мессианство, настаивая на том, что «свалился с Луны», – как на фантастическом допущении иного мира. Отказ от однозначности при очерчивании происхождения и символов веры Гумми позволяет акцентировать внимание на главном – на искренности и силе его любви к людям.

⁸²³ Битов. Шаг в сторону

⁸²⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 364.

⁸²⁵ ἰδιότης // Древнегреческо-русский словарь Дворецкого. URL: <https://classes.ru/all-greek/dictionary-greek-russian-old-term-30781.htm> (дата обращения: 01.12.2024).

⁸²⁶ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература ... Т.2. С. 506.

Встреча с Гумми побуждает Давина увидеть сложность человеческой природы, о которой писали сентименталисты и модернисты, но которой не видел фрейдизм. Урбино стилизует открытый Стерном приём постановки многочисленных тире и многоточий, передающих невозможность полностью раскрыть чувства в слове. Кульминацией взаимоотношений персонажей становится момент, когда Гумми с помощью жестикуляции задаёт доктору непроницаемый вопрос: «О – цифра или буква?». Первоначально Давин «защищается» от понимания сокрытого в вопросе истинного смысла надрывным смехом; аллюзия на мениппейный комплекс «смех – смерть»⁸²⁷ маркирует крах мировоззренческой системы доктора как его духовную гибель. Но в конечном счёте Давин осознаёт, что сама постановка вопроса Гумми «ловит» его на неспособности признать существование надэмпирических измерений бытия, означающей неумение любить, верить.

Если интерпретация «0» как цифры может быть связана как с буддистской «пустотой», так и с креативной семантикой нуля, от которого «рождается гораздо больше энергии, чем от какого-то [...] числа»⁸²⁸, то и прочтение «О» как буквы может соотноситься как с созиданием (христианский Логос – именование воплощённого Бога, Ин.1:1), так и с деструкцией («Буква убивает, а дух животворит», 2Кор. 3:6). Жест Гумми не воплощает однозначно цифру или букву, но утверждает универсальную перспективу гармонично завершённой линии в абсурде бытия – в пустоте, которую каждый заполняет сам. Форма круга отражает органическую, циклическую картину мира, архетип возвращения. Непроницаемость фразы Гумми иллюстрирует существование вещей неизреченных, неисповедимых. Если конкретный закреплённый знак символизировал бы догму социального закона или религии, то пасс Гумми олицетворяет неформальные, нематериальные, абстрактные гуманистические категории – саму любовь, веру, добро. В выбранной Гумми неопределённой, вопросительной, неовеществлённой форме выражения мысли обнаруживает себя черта менталитета нарратора-«переводчика» – «убегание русской души от бытия [...] изо всех [...] оплотнений [...] действительности»⁸²⁹.

Своим вопросом Гумми пытается объяснить доктору, что помимо материального существует метафизическое измерение, – то, посланником которого является гуманоид. По Ваноски, человек «закрывается» от инореалья выдуманными знаковыми системами («наружной стороной предметов», которой, по утверждению Гумми, «вообще нет» [91], любая сторона – внутренняя, глубинная), тогда как должен принять обе сферы и жить в двуедином пространстве мироздания. Воплощением возможности такого способа присутствия в бытии в языке являются омонимы – словесные «тела», сопрягающие двойственность в целое, олицетворяющие дефицит формы, приоритет духа. В своих странствиях Гумми открывает наличие «омонимов» в

⁸²⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 157.

⁸²⁸ Битов. Шаг в сторону

⁸²⁹ Гачев Г. Миры Европы ... С. 319.

реальности: на Земле и на Луне параллельно существует одно и то же поле с кузнечиками, с затерявшимся на нём одним и тем же велосипедным рулём.

«Путешествие на Луну» – символ бытия иррационального, мениппейная «исключительная ситуация» для испытания истины⁸³⁰. Однако доктор отказывается признавать возможность космической симметрии. В своём научном трактате он определяет омоним как «сошедшее с ума слово» [101]. Для Давина пространственное измерение не имеет трансцендентной природы, ограничивается сухой геометрией и физикой, и в этом обнаруживается его неспособность верить и любить.

Духовность Гумми подчёркнуто гуманистична, десакрализована, приближена к пониманию людьми. Утверждая вечность души, Гумми не восходит на гору Голгофу, как Иисус, а спускается «вниз по Сандэй-стрит» [62] по луговым травам, неся не крест, а ржавый велосипедный руль. Если крест как культурный символ семантически выходит за рамки религии и означает «Декартовы координаты [...] на которых науки: математика и физика – “распинают” Космос»⁸³¹, – то обытовлённый образ велосипедного руля выражает нерелевантность идеи любой вещественной оболочке, нематериализуемость истины – и гносеологическую неисповедимость Космоса, неподвластного рациональному осмыслению.

Странствие Гумми на Луну и самоубийственное возвращение на Землю предстают как его последняя попытка доказать своим существованием и судьбой, выбором и жертвой феноменологию боговдохновенной природы человека. Этот акт самоутверждения не требует ответа, он принципиально бескорыстен. Бессилие преобразить современных «нормальных» обывателей и приводит Гумми к суициду. В новую эпоху носитель духа не распят, но сводит счёты с жизнью, чтобы вознестись в лучший мир. Поступок Гумми свидетельствует о том, что любовь к человеку превышает в нём привязанность к жизни – в соответствии с христианским тезисом: «[...] кто любит мир, в том нет любви Отчей» (1Ин. 2:15). Но даже такая любовь не может спасти не верящего в неё человека.

Ситуация «Второго пришествия» («путешествия», сошествия Божества с неба на землю, направленного на укрепление веры среди людей) в новелле Боффина подобна сюжету мениппейной притчи «Великий инквизитор» из романа «Братья Карамазовы», при этом акт самоубийства Гумми оказывается иерофанией, как и финальное целование Христом Инквизитора у Достоевского. В преддверии неклассической эпохи «Бог» буквально «умирает», подводя итог своему «странствию»: «Никому не нужен мой дар – но и я никому не нужен» [104].

⁸³⁰ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 227.

⁸³¹ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 118.

Убивая Гумми неверием, Давин воплощает идею своего потенциального кумира Фрейда – «сохраняет [...] собственную жизнь благодаря тому, что разрушает чужую»⁸³².

Неуловимое «О», которое нёс в мир Гумми, воплощало нерелигиозный, неканонический вариант того живого божественного Логоса, который в сакральных текстах побуждал человека верить в невероятное, в чудо. Гумми уходит, так как понимает, что современный во всём сомневающийся человек уже не способен «приподняться» до истины – не способен на веру, сама природа которой иррациональна («Это несомненно, ибо невозможно»⁸³³). Обречённость XX в. диагностически воплощает образ Давина, в ужасе, в бреде бегущего с места гибели Гумми со своей головой в руках [104].

С одной стороны, сюжет новеллы воплощает экзистенциальные рефлексии автора Урбино. Во-первых, герой-писатель аллегорически осмысляет в ней феномен собственного рокового неумения любить земное, погубившего Эвридику, – свой недостаток он передаёт персонажу доктору Давину. Во-вторых, Ваноски поднимает автопсихологическую проблему взаимоотношений художника с миром. Коллизия метафизической смерти человека с воображением, с оригинальным пониманием жизни в мире обыденности, рациональных причин и следствий, где субъективная воля и ценности личности не имеют значения, аллюзивно соотносится с романом Набокова «Приглашение на казнь». Смерть Гумми интерпретируется как возвращение к «существам, подобным ему», освобождение от одиночества.

С другой стороны, сюжет ставит эпистемологическую проблему: фиксирует конец интуитивного восприятия мира и образ нового человека, потерявшего абсолют и трагически переживающего его нехватку, осознавшего невозможность жить в мире, в котором «всё позволено»⁸³⁴. В топографии новеллы на середине пути Гумми на Луну оказывается аэроплан (дирижабль), мнимо приближающий человека к небу, – символ прогресса, которым он попытается, но не сможет заменить Бога. Ваноски характеризует конец XIX в. как «время такого торжества естественнонаучного мировоззрения, что [...] доступность всего науке есть, пожалуй, единственное суеверие» [106]. В то же время, представленная Урбино версия мировой истории обнаруживает цикличность мифологий, «кочующих» из эпохи в эпоху: на смену рационализму придут идеи «мистико-декадентского толка» [106], обращение к религии вновь сменится позитивизмом. Названием своей книги персонаж утверждает, что любая мировоззренческая парадигма является лишь точкой отсчёта, «мухой на корабле». Так, в XX в. станет популярна концепция «исторического Иисуса»: в Америке библеистами будет организован «Семинар Иисуса», который поставит своей целью реконструкцию биографии

⁸³² Фрейд З. Собр. соч. В 10 т. / пер. с нем. А. М. Боковой. Т.9. М.: Фирма СТД, 2008. С. 282.

⁸³³ Тертуллиан. Избранные сочинения: Пер. с лат. / Общ. ред. и сост. А. А. Столярова. М.: Прогресс, Культура, 1994. С. 166.

⁸³⁴ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... С. 162.

Христа, исключаящую все метафизические элементы. Параллельно учёными всего мира будут проводиться исследования Туринской плащаницы, некоторые из которых подтвердят, а некоторые – опровергнут историческую подлинность христианской реликвии.

Выстраиваемый Битовым сюжет обнаруживает как мировоззренческая эволюция человечества повторяется в индивидуальном развитии человека: если в сознании ребёнка одномерный «фрейдовский» взгляд сменяется магическим мифологическим, то и взрослый человек посвящает годы изучению наук – для того, чтобы понять их ограниченность. По Битову, человек XX в. вынужден синтезировать научную рациональность с коммуникативной. Современность возрождает отвергнутый было рационализмом Миф в новой его ипостаси: «В “доброе старое время” культуры XIX века полагали Миф – преодоленной [...] формой [...] первобытного и античного мышления [...] Но что под Космосом “Хаос шевелится” – ошеломляюще прорвалось в XX веке»⁸³⁵. В релятивном мире «иррациональной представляющая действительность если чем и [...] организуется, то мифом», дающим «некое Понимание, но не Знание»⁸³⁶. Сотериологичность такого интуитивно-духовного пути для современного человека утверждает и Ваноски.

Таким образом, сюжет странствия автора (Ваноски) и путешествий героев (Давин и Гумми) в новелле «О – цифра или буква?» воплощает и тип движения в творчестве как поиск единственного ценностного ответа, и кризис современной парадигмы мышления в понимании бытия. Исследование русским «переводчиком» инонациональных культур обнаруживает актуальность для современности тех же проблем, что волновали русскую религиозную философию рубежа XIX–XX вв. с её богоискательством и мифотворчеством. Экстратемпоральная актуальность вынесенного в заглавие новеллы экзистенциального вопроса подчёркивается метапоэтической привязкой текста к видовременной модальности «Present Indefinite» («Настоящее простое») [10], сообщающей повествованию потенциал притчи, нового антропогонического мифа – об инициации современного человека, обнаружившей кризис цивилизационного сознания.

3.4 «Сентиментальное путешествие» в Россию:

персонажи-странники в новелле «В конце предложения»

Действие двух следующих новелл романа, освещающих «островной» период жизни Ваноски, происходит на реальном шведском Готланде («В конце предложения») и на безымянном фантастическом «практически необитаемом» острове («Забывчивое слово»). В

⁸³⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 58.

⁸³⁶ Там же. С. 58.

обеих новеллах семантика пространства тесно переплетается с метатекстуальными, авторефлексивными – и имагологическими, философскими аспектами содержания.

В новелле «В конце предложения» («The Talking Ear») Боффин передаёт повествование своему персонажу Урбино. Отказавшись от локального английского мышления, Ваноски приезжает в Готланд как в точку на середине пути от Лондона до Москвы, чтобы написать новеллу о России как о месте встречи Европы и Азии, западной и восточной культур. Одним из способов сближения разных топосов для Боффина становится обращение к созданной его любимым писателем-соотечественником Л. Стерном модели «сентиментального путешествия» как странствия сознания в интуиции и воображении. Как и сентиментальный Йорик – во Францию, Урбино отправляется в Готланд «не по житейской необходимости, он “ставит эксперимент”, “делает пробу человеческой природы”»⁸³⁷.

Странствие Ваноски с острова Великобритания на остров Готланд оказывается его «путешествием к себе» – моментом осмысления натуры Англии и собственного жизненного и творческого пути. В этом проявляется его близость, с одной стороны, стерновскому Йорику, которому неоконченное путешествие дало прорыв в понимании родной культуры и собственного чувственного мира; с другой стороны – русским писателям (Гоголю, Тургеневу, Тютчеву), живописавшим Россию из-за границы⁸³⁸.

Урбино как персонаж битовского романа предваряет своё повествование о России метатекстуальным рассуждением о различиях в организации сюжета в английском и русском художественном мышлении. Если Англия – это «остров-корабль»⁸³⁹, то и в английской литературе, по мнению Ваноски, «без острова никак! Корабль – тоже плавающий остров [...] Робинзон или Стивенсон [...] высадили свои сюжеты на острова» [112]. С мотивами корабля, кораблекрушения, необитаемого и обитаемого острова традиционно связывается сотериологический сюжет, важный для Ваноски как автопсихологически (модернистская идея самостояния художника), так и концептуально – в аспекте поиска аксиологических констант в ситуации смены культурных парадигм. По Ваноски, образ замкнутого на себе острова может служить метафорой европейской сюжетной литературы, дающей завершённую картину мира. В России же – «бездне», «степи», «океане» [112], а не «острове», – «нет сюжета – одно пространство» [112]. Если для англосаксов Время – высшая ценность⁸⁴⁰, то для Руси важна категория Пространства⁸⁴¹. Урбино отмечает, что Россия, в которой время замирает («Кто знает, может, время – это глыба, а не течение...» [116]), «проваливается в трещину» [115], воплощает

⁸³⁷ Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М.: Высшая школа, 1988. С. 43.

⁸³⁸ Гачев Г. Миры Европы ... С. 341.

⁸³⁹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 158.

⁸⁴⁰ Там же. С. 18.

⁸⁴¹ Гачев Г. Миры Европы ... С. 235.

«попытку Господа заменить время пространством» [115]. Этим объясняется невозможность поймать «русский сюжет».

Русская бессюжетность, по мнению Урбино, мотивируется безграничностью российского пространства: «[...] они в вечном плавании, и вся их литература [...] пиратская или скорее бандитская» [112–113]. Русский человек «находится внутри» русского языка как «океана-текста [...] в ковчеге [...] который совершает бесконечное [...] плавание»⁸⁴². Российская модель мира – «путь-дорога [...] в бесконечность»⁸⁴³ – предопределяет широту русского языка, в котором сокрыт русский сюжет. Разгадывая неуловимый образ России, Ваноски использует приём олицетворения: он создаёт образы персонажей-путешественников, выражая свою убеждённость в невозможности поставить точку в повествовании о судьбе человека. Мифотворчество Урбино исключает возможность применения к России как литературных, так и физических законов. Следование правилам редуцировало бы смыслы: завершение текста убивает многозначность творчества.

Высказывая представление о безграничности бытия, не позволяющей дать готовую картину мира, писатель обращается к игровой стратегии стернианства – ориентируется на неоконченные романы «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). Исследователи отмечали, что Стерн утрировал «такую жанровую черту путешествия, как бессюжетность»⁸⁴⁴. Как и Стерн, Боффин устами Ваноски-героя фиксирует непосредственность контакта с бытием в хронотопе «антипутешествия», разводящем ритмы передвижений в пространстве и переживаний, в нарушении линейной наррации («забалтывании» однозначного вывода), в приёме «потока сознания». Следуя за Стерном в попытке ухватить прихотливый поток жизни, Ваноски-герой волей автора Боффина организует своё повествование по принципу «нарративных матрёшек» – перебивает его вкраплениями историй героев и созданных ими текстов.

Так, Урбино рассказывает, как в английском пабе, куда он захаживал, когда ему удавалось «хоть что-либо дописать до конца» [113], он познакомился с русским Антоном родом из полтавской деревни Батки (прототип – конюх Антон Омельченко, член экспедиции капитана Р. Скотта на Южный полюс 1912 г.). Урбино и Антон сблизились. Вспоминая полные каламбуров мениппейные пьяные споры с русским другом, писатель стилистически возводит их к болтовне стерновских героев, уведившей их от однозначных и потому ограниченных выводов о бытии. Диалог приятелей вскрывает особенности национальной гносеологии, проявившиеся в языке. Так, если характерной чертой русского мышления является склонность к «самокритике»,

⁸⁴² Гуреев М. Указ. соч. С. 112.

⁸⁴³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 28.

⁸⁴⁴ Атарова К. Н. Лоренс Стерн ... С. 41.

«полюемике»⁸⁴⁵, то именно в оттолкновении от «нормативных» тезисов англичанина Урбино рождаются афористические прозрения Антона о его родине («У вас потому и физические законы действуют, что человеческие соблюдаются [...] У нас [...] закон [...] на стороне власти!» [116]).

Нестройный диалог встретившихся в пабе англичанина и русского лишён дидактизма. Их философский поиск, стоящий за постмодернистской словесной игрой, не нацелен на получение однозначных ответов. Так, собеседники обнаруживают, что в английском языке «заклучение» как «вывод» и «заклучение в тюрьму» как «лишение свободы» обозначаются разными словами («conclusion» и «imprisonment»), а в русском эти понятия объединены в одном слове. Ваноски понимает, что судьбы бескрайней России не вписываются в классическое линейное повествование, предполагающее «постановку точки».

После встреч в пабе в 1912 г. Урбино на несколько лет теряет след Антона. Дошедшие до него обрывочные сведения о дальнейшей судьбе друга пунктирны, но позволяют возвести её к типологии русского человека как «странника и солдата»⁸⁴⁶: он был призван в армию и участвовал в Первой мировой войне, затем – в российской революции 1917 г. и в Гражданской войне на стороне Красной армии, после чего вернулся в родную деревню, где служил почтальоном. Подробность о том, что Антон первым поддержал идею организации в Батьках колхоза, отсылает к представлению о «святой сирости»⁸⁴⁷ России, где человек не владеет личным имуществом (как при крепостном праве, так и при СССР), но и не имеет желания богатеть. Погибнет Антон от удара молнии.

Ещё через несколько лет до Ваноски дойдёт «письмо из прошлого» – рассказ Омельченко с фронта Гражданской войны о борьбе против американских интервентов. Текст солдата запечатлевает характерную «стратегию русских войн» – вовлечение «чужеземца [...] взасос», несущее ему «смерть», а России – «страсть да сласть»⁸⁴⁸. История скитаний простого деревенского мужика, захваченного вихрем катаклизмов XX в., убеждает Урбино в том, что «у русских не может быть сюжета! У них всё ещё судьба» [139]. Жизненный путь Антона, как и клубок его сознания, складывается в модель номадической ризомы, разомкнутой в бесконечность, карты, которая «открыта [...] обратима, способна постоянно модифицироваться»⁸⁴⁹.

Продолжая разгадку русского нелинейного сознания, Урбино фокусируется на образе чудака-учителя Антона – учёного, естествоиспытателя и изобретателя-неудачника Тишкина, чью рукопись посылает ему Омельченко. История Тишкина воплощает постмодернистскую профанацию привычных представлений о науке и философии и одновременно – модернистскую

⁸⁴⁵ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 222.

⁸⁴⁶ Там же. С. 217.

⁸⁴⁷ Гачев Г. Миры Европы ... С. 316.

⁸⁴⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 218.

⁸⁴⁹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 22.

убеждённости в метафизических основаниях духовного творчества. Род деятельности Тишкина – «бомбист», не практик, но теоретик террористического метода в период революций и войн – указывает на его радикализм, порывистость, причастность «задушевной мечте русской» начать «жизнь – сначала», разрушить существующий порядок – и построить новый⁸⁵⁰. За такие занятия и настроения власть сослала Тишкина в Тобольск, а впоследствии и ещё дальше (он путешественник «поневоле»). В изображении Тишкина Битов отталкивался от отмеченной им «неустроенности» русского человека: «А в России – человек вечно какой-то преждевременный. И не умеет совместить пространство с постепенностью освоения [...] вечно образуется разрыв между стремлением иметь всё сразу и [...] беспомощностью»⁸⁵¹.

В своих открытиях Тишкин постоянно опаздывает, его опережают более предприимчивые коллеги. Он не успевает формально закрепить понимание бытия как истину, например, первым запатентовать периодическую систему элементов, открытую им на несколько дней раньше Менделеева. После этого Тишкин прозревает, что всё на свете «относительно по отношению к отношению», и готовится раскрыть миру «всемирную теорию дурноты» [132], но опаздывает сделать это раньше Эйнштейна. Персонаж воплощает тип русского человека как «медведя», который «не успевает поворачиваться, и юркие иноземцы успевают схватить-попользоваться»⁸⁵².

Идее ценностного релятивизма в судьбе Тишкина противостоит возрождаемый Ваноски-Боффином стерновский гуманизм – «жажда понять, почему [...] человек величествен даже в своих неудачах»⁸⁵³. В компенсацию за бюрократическую несостоятельность персонажу дарованы подлинные творческие прозрения. Так, «дурнота», по Тишкину, – это неверие, перекрывающее поиск смыслов, несомых наукой, любовью и творчеством. «Без веры жизнь бессмысленна [...] страшна» [131], – утверждает сибирский учёный. Его рассуждения близки богоискательству русской религиозной философии рубежа XIX–XX веков: «Адекватное восприятие [...] непосильно сознанию – только Богу. Восприятие Бога невозможно [...] мы [...] городим законы как ступени к Нему [...] а есть Путь» [134]. Один из элементов его «теории дурноты» – «формула трещины» – олицетворяет ту «культуру небытия», которая, по Гачеву, и есть «вклад России в мировую историю»⁸⁵⁴.

В трактате о всемирной симметрии Тишкин осмысляет «одновременность» присутствия в бытии «лишайников и звёзд [...] Тобольска и Петербурга, Менделеева и Манилова» [132]. Учёный прозревает в жизни текст Творца, создавшего закон всеобщего сущностного подобия:

⁸⁵⁰ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 223.

⁸⁵¹ Битов А. Русский устный и русский письменный / Звезда. 2003. №8. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/8/russkij-ustnyj-i-russkij-pismennyj.html> (дата обращения: 10.11.2020).

⁸⁵² Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 223.

⁸⁵³ Шкловский В. Б. Указ. соч. С. 200.

⁸⁵⁴ Гачев Г. Миры Европы ... С. 318.

«Всюду видна эта печать Творца, как отпечаток пальца преступника. Рыбий скелет и лист. Цветок и женское лоно» [134].

Поиск миропонимания у Тишкина принимает вид игрового тексто моделирования. Стремление видеть бытие широко приводит его к формату самопроизвольно развёртывающегося текста, обретаемому в утрате логической стройности мысли. В попытке закрепить жизнь Тишкин пишет роман «Простые решения» – игровую исповедь под маской «Эйнштейна». Коллажи его словесных пассажей не сводятся к постмодернистскому «стёбу», но выражают общечеловеческую способность и потребность в выстраивании собственных представлений о мире. Паутина словесных контрапунктов запечатлевает непрерывающийся процесс понимания реальности. Тишкин использует открытый Стерном приём произвольного движения фокуса повествования, петляющего от частных «жизни» – к философским прозрениям, «мнениям»: «[...] в голове ни одной мысли [...] А все считают меня умным [...] я сижу на банке и гребу, а миссис Даун загораживает мне своей шляпой всю видимость [...] Оказывается, я и не грёб вовсе, а играл на скрипке [...] Всё это крайне относительно. Кроме разве симметрии [...] Проклятый ритм! Он есть. К чему это я? Ага, беленькая или чёрненькая?» [132–134].

От стернианского «дрейфа по тексту», фиксирующего непосредственность контакта с бытием, протягивается нить к модернистскому приёму «потока сознания», выразившему экзистенциальную интуицию в модернизме. Рисуемые воображением Тишкина онейроидные образы – проекция глубин его внутреннего мира, семантика которых раскрывается в сфере не психо- (Фрейд), а шизоанализа (Делёз, Гваттари⁸⁵⁵), ориентированного на создание экспериментальных ризом⁸⁵⁶. Так, повествование персонажа представляется семантически близким рассказанной Битовым в его последней книге «В ожидании осени» истории о встрече писателя с пожилой американкой, в юности лично знавшей Эйнштейна. Битов цитировал её остроумное свидетельство о том, что Эйнштейн любил кататься на лодке, несмотря на то, что в случае её переворачивания не смог бы держаться на воде «с его трубкой и гривой»⁸⁵⁷. Анекдот фиксирует неуловимую природу человеческого дара: она ставит в тупик скептически настроенных обывателей, которые находят успокоение в транслировании стереотипов, опрощающих образ гения в массовом сознании.

Ментальное раскрепощение в процессе письма оказывается релевантной формой самовыражения для персонажа, олицетворяющего пространство России как «рассеянного бытия-небытия», в котором «рассудок [...] теряется»⁸⁵⁸. Именно интересующее модернизм

⁸⁵⁵ Делёз Ж. Указ. соч. С. 59.

⁸⁵⁶ Там же. С. 414.

⁸⁵⁷ Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 121.

⁸⁵⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 221.

состояние изменённого сознания (сон, алкогольное опьянение и свободное письмо) приводит Тишкина к философским и естественнонаучным открытиям и изобретениям. Ещё один источник вдохновения для сибирского философа – его парадоксальная любовь к неуловимой провинциальной девушке Мане. Учёный небезосновательно подозревает женщину в изменах, тем не менее, его любовь к ней – «той же природы, что и любовь к родине»⁸⁵⁹. Маня – олицетворение самой России, «культурно-исторический принцип» которой – «быть бабой, Душечкой, вселенским влагалищем»⁸⁶⁰. Обращённая к возлюбленной словесная игра Тишкина обнаруживает определяющий жизнь человека синтез чувственного и рационального начал, стихии страсти – и стремления к трезвому исследованию мира как овладению жизнью: «– Маня, ты – это наука, а наука – это мания [...] Настоящая наука не линейна так же, как роман [...] всё должно быть заново открыто [...] интересна [...] нелинейность мысли, а не результат» [128]. В истории взаимоотношений Тишкина и Мани раскрывается характерная для русского менталитета форма любви как «взаимного истязания» и «наслаждения» им⁸⁶¹.

В отчаянии от невозможности поймать Маню на измене Тишкин уезжает от неё в «экспедицию» в тайгу, взяв с собой Антона в качестве компаньона. В путешествии персонажей вдоль Иртыша открывается пространство сибирской природы, воплощающее «беспредельность – аморфность»⁸⁶² России – и широту души русского человека, сумбурной и хаотической, как лес, извилистой и глубокой, как река. Контакт Тишкина со стихией жизни облачается в формы профанного русского быта: запланировав построить ракету, он в итоге конструирует самогонный аппарат; вместо полёта на Луну, воплощавшего метафизическое измерение бытия в предыдущей новелле, доступ к инореалью персонажам открывает алкоголь.

В итоге Маня сбегает от «скучного» Тишкина с «заезжим барином»; учёный и его ассистент отправляются в противоположные стороны света на её поиски. Ситуация разлуки Тишкина и Мани запечатлевает «поэзию»⁸⁶³ «несостоявшейся любви»⁸⁶⁴ как элемент геопоэтического мифа о России – номадическом пространстве, где «любовь [...] не пропадает, а где-то залегает [...] в [...] путях-дорогах [...] Жизнь разводит влюблённых [...] чтобы [...] стягивалась [...] Русь перекрёстными симпатиями рассеянных по ней существ»⁸⁶⁵. Каждый русский персонаж новеллы пойдёт по своему уникальному пути навстречу судьбе, утверждая неисповедимость натуры России как оригинального Космо-Психо-Логоса, где «земля прямо переходит во Вселенную», и «соседство с бесконечностью [...] распяливает [...] человека»⁸⁶⁶.

⁸⁵⁹ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁸⁶⁰ Гачев Г. Миры Европы ... С. 320.

⁸⁶¹ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁸⁶² Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 217.

⁸⁶³ Там же. С. 218.

⁸⁶⁴ Там же. С. 219.

⁸⁶⁵ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁸⁶⁶ Там же.

Экзистенциальная стратегия русских путешественников – бегство «от некоторой своей неполноты»⁸⁶⁷, открывающее потребность свободы в познании бытия.

Таким образом, экспедиции европейцев в неизведанные края и бродяжничество русских оказываются симметрическими вариантами исследования разных слоёв единого земного пространства как «детерриторизованного» «тела без органов»⁸⁶⁸. Совершая «ментальное странствие» в Россию, выстраивая петляющий русский сюжет, англичанин Ваноски-Боффин вписывает свой текст в культурное пространство мифа о русских как о носителях свободного, органического, интуитивного сознания и вместе с тем подчёркивает их архетипическую близость стерновскому типу чудака – гения и профана одновременно – то есть приближается к пониманию Англии. По Битову, новаторство Стерна предвосхитило поэтику постмодерна, которой близок нелинейный, коллажный нарратив о провалах и взлётах русских персонажей новеллы. Их внешние поражения компенсируются аксиологически ориентацией на понимание бытия, а не на утверждение законов и правил. Так же и стернианская спонтанность творчества порождается бескорыстным желанием нести в мир свою уникальную эвристическую философию.

В сюжетах новеллы утверждается право частного человека шендианского типа на свободное исследование жизни, на её открытость и доступность его чувствам и сознанию. Как отмечала С. А. Яценко, в «Сентиментальном путешествии» Стерн, пародировавший жанр романа просвещения воздержанием от дидактического пафоса, «отказывается от наставления читателей, подчёркнуто самоустраняется»⁸⁶⁹. Эмоциональные впечатления Ваноски также выражаются не в итоговых формулах, а в стернианской философской иронии. В завершении новеллы оставивший мучительные поиски линейного сюжета Урбино слышит голос Говорящего Уха. Образ раскрывается как метафора осуществляемой русскими людьми «всемирной отзывчивости»⁸⁷⁰, слышания зова бытия и воспроизведения, закрепления истины в слове. Утверждается функция текста быть не финалом, а моментом познания, при котором каждый следующий текст будет не повторением, а уточнением смыслов, возможно – опровержением ранее написанного.

Анализ сюжета странствия позволяет определить поэтику первой завершённой книги Ваноски как модернистский неомифологизм, игровое осмысление культуры и онтологии. Отталкиваясь от нелогичных историй жизни русских путешественников – Антона, открывавшего неведомое в покорении земного пространства и в языке, и Тишкина,

⁸⁶⁷ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 196.

⁸⁶⁸ Делёз Ж. Указ. соч. С. 67.

⁸⁶⁹ Яценко С. А. Жанровое своеобразие «Сентиментального путешествия»: вызов Лоуренса Стерна // Язык и культура: сборник статей XXIII Международной научной конференции, 21–24 октября 2012 г. Томск, 2013. С. 133.

⁸⁷⁰ Достоевский Ф. М. Пушкин // Русская идея. М.: Республика, 1992. С. 143.

исследовавшего законы природы, – европейец Ваноски прорывается к онтологическому мышлению, приближается к пониманию прихотливого, расширяющегося потока жизни. На материале английского (островного) и русского (пространственно неограниченного) сознания Битов выстраивает линию европейской словесности, выразившую особенности неклассического мышления.

Игровая стратегия обнаруживает сходство с постмодернистской, но соответствует и модернистской проблематике назначения искусства – быть «говорящим ухом» для непосредственного слушания бытия и выражения его смысла в образах. Рецепция Битовым наследия Стерна актуализирует в релятивистском XX в. сентиментальную потребность обретения гуманистических ценностей, скорректированную ироническим скепсисом. Автор «сентиментального путешествия» первым показал процесс тексто моделирования как интуитивное вслушивание в бытие и выражение смыслов в игровом сюжете. Как и у Стерна, у Битова постанова или непостанова точки в художественном тексте символизирует идею конечности жизни человека – и вечности его души. Утопичность идеи о герменевтически совершенном диалоге разных национальных культур и литератур подчёркивается метапоэтической соотнесённостью текста-воспоминания со временем «Past Indefinite» («Прошедшее неопределённое») [10], утверждающей возможность достижения коммуникативной гармонии в одном только воображении ностальгирующего героя-писателя.

3.5 Странствие на Восток как открытие Эроса в новелле «Забывчивое слово»

Новелла «Забывчивое слово» («A Couple of Coffins from a Cup of Coffee») фабульно и нарративно связана с новеллой «Вид неба Трои». После смерти Дики в жизни Ваноски, ощущающего трагическую вину перед погибшей возлюбленной, наступает новый этап. Переживая кризис идентичности, носитель западной ментальности погружается в семантически контрастную восточную (японскую, русскую) культуру. В этот момент в Урбино пробуждается «неожиданная страсть к странствиям» [153]. Отказавшись следовать за русским другом Антоном на Южный Полюс, он по рекомендации «лечебного заведения закрытого типа» один отправляется на «практически необитаемый» [154] остров, где погружается в эротическое приключение. Топос острова, расположенного якобы близ Таунуса, оказывается максимально непохож на Америку из новеллы «О – цифра...» и является скорее сюрреалистической, онейроидной абстракцией, воплощающей ориентальную культуру, соседствующую с западной, но концептуально противоположную ей. Авантюрное путешествие интерпретируется как модернистская фантазия художника, метафора «бермудского треугольника» его подсознания.

В отличие от новеллы «В конце предложения», в новелле «Забывчивое слово» топос острова воплощает и характеризует прежде всего состояние одиночества как участь творца и

каждой экзистенциальной личности. Путешествие на остров включается в сюжет становления Ваноски, одновременно воплощая и самосознание биографического Битова. Так, О. Николаева пересказывала слова Битова: «“Пройденный путь, облечённый в слово” – это то, что делает человека писателем»⁸⁷¹. Битов высказывал мнение, что для художника одиночество есть «единственный источник вдохновения»⁸⁷². «“Робинзон Крузо” дал мне три понятия, для меня очень важных: одиночество, остров и отсутствие кого бы то ни было вокруг. Это стало основным условием жизни»⁸⁷³, – признавался писатель в своей последней книге. По мнению биографа Гуреева, «островной житель»⁸⁷⁴ Битов сам метафорически воплощал собой «остров, который является абсолютной величиной одиночества, ради которого [...] и было затеяно это бесконечное путешествие по Империи»⁸⁷⁵. Стратегия надэмпирического «странствия» в глубины своей души как ментального раскрепощения, восстановления собственной целостности также была близка прежде всего самому Битову в разные периоды его жизни: «[...] расконвоированный странник не видит разницы, где совершать своё паломничество [...] потому что [...] он путешествует внутри собственного “я” [...] подсознательного и бессознательного»⁸⁷⁶.

В отличие от предыдущей, стернианской новеллы Боффина, в новелле «A Couple of Coffins...» обнаруживается интерес писателя к роману немецкого модерниста Г. Гессе «Игра в бисер» (1931–1942, гессеизм Боффина – анахронизм) – о братстве людей, посвятивших жизнь служению духовному идеалу. Псевдоним-анаграмма Рис Воконаби, который берёт Урбино в своей новой жизни, интерпретируется как аллюзия на Гессе: в романе «Игра в бисер» «поедателем риса» был назван школьный товарищ главного героя Йозефа Кнехта, прославившийся изучением истории стилей музыки для лютни в XVI в. и достигший должности заместителя магистра. Новое имя – знак влечения Ваноски-Воконаби к знаковой абстракции текста, интереса к феномену эстетической самоценности искусства.

Осознание ограниченности британской позиции рационализма и прагматизма приводит Урбино к увлечению иной, симметричной инсулярной культурой – японской. В. Овчинников указывал на близость «двух островных государств, народы которых [...] схожи именно в том, что [...] отличает их от континентальных соседей»⁸⁷⁷. С одной стороны, герой «влюбляется» [152] в творчество японского поэта-путешественника Басё, воплотившее мировоззренческий стиль «ваби-саби» (яп. «скромное одиночество»). С другой стороны, «прививка» тихой

⁸⁷¹ Николаева О. Указ. соч.

⁸⁷² Гуреев М. Указ. соч. С. 209.

⁸⁷³ Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 167.

⁸⁷⁴ Гуреев М. Указ. соч. С. 219.

⁸⁷⁵ Там же. С. 226.

⁸⁷⁶ Там же. С. 327.

⁸⁷⁷ Овчинников В. В. Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. М.: Советская Россия, 1983. С. 4.

созерцательности нелегко даётся европейцу, провоцирует поведенческие маргиналии: «[...] предался вину, не мылся [...] год, так что и впрямь забыл, кто он такой [...] Басё остался его единственным собутыльником» [153]. Ирония Боффина над декадентствующим поэтом подчёркивает неорганичность нового образа жизни Ваноски – смены идентичности, отречения от успеха.

Если молодой Ваноски гнался за славой и пытался выстроить жизнь по законам искусства, а своё творчество – по принципу жизнеподобия, то зрелый Рис «отдаётся» натуре бытия, принимает её как данность, открывает целый мир в самом себе. Услышав однажды при «встрече» с Россией зов «Говорящего Уха», Вокнаби старается отойти от германского понимания жизни как «борьбы»⁸⁷⁸ к азиатскому приоритету «Естественности»⁸⁷⁹ и ориентировать своё существование на органические законы Природы. К. Юнг отмечал, что, в отличие от западного типа мышления, признающего реальным только то, что познаваемо органами чувств, ориентальное сознание прислушивается к невидимым глазу импульсам душевной и духовной жизни⁸⁸⁰. Изучение японской лирики мотивирует углубление чувств и мыслей Ваноски, пробуждение в нём поэтического вдохновения как наиболее интенсивного варианта самопознания – посредством синтеза разума и эмоций.

Делёз и Гваттари утверждали, что именно восточная традиция, символизируемая моделью степи, сада (ризомы), более близка номадологии, чем западная, эмблематизируемая образом дерева (структуры)⁸⁸¹. Гессе в романе «Игра в бисер» описывал «Братство паломников в страну Востока» как один из центров сопротивления фельетонному лихолетью, члены которого были сосредоточены на идеях совершенствования не интеллекта, а души, не образования человека, а воспитания в нём благородства с помощью приёмов созерцания⁸⁸². Восточная школа вносит в творчество Урбино лаконичность выразительности слова. С одной стороны, писатель-модернист уходит в Восток от «фельетонной эпохи» (правилам которой соответствует профанный Тайрд-Боффин). С другой стороны, в версии Битова, гессианского «братства» не существует: Рис одинок в современной ему буржуазной жизни, а «ориентальный» остров становится местом погружения не столько в созерцание, сколько в эрос.

В японской традиции письма Вокнаби-Ваноски привлекает суггестия лирического переживания и многозначность настроения, выраженного в слове. Битов в эссеистике сформулировал особую концепцию стихотворческого искусства: поэзия для художника –

⁸⁷⁸ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 821.

⁸⁷⁹ Там же. С. 822.

⁸⁸⁰ Юнг К. Г. Символическая жизнь / пер. с англ. Изд. 2-е. М.: КогитоЦентр, 2010. С. 76–77.

⁸⁸¹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 32.

⁸⁸² Гессе Г. Собр. соч. в 8 т. / пер. с нем. С. К. Апта. М.: Прогресс – Литера; Харьков: Фолио, 1994. Т.5. С. 20.

«родина», за которую он «воюет»⁸⁸³; «поэтическая форма не есть венец эволюции речи», она «по природе своей изначальна»⁸⁸⁴. Исходя из этого, переход Ваноски к лирике интерпретируется как метафорическое странствие – метафизическое возвращение «домой», «на родину», обращение к экзистенциальным истокам присутствия в бытии. В своих «восточных» стихах Ваноски осмысляет те понятия, которые Битов называл «базовыми категориями человеческого существования», – концепты «жизнь, смерть, красота, Бог»⁸⁸⁵. Особенностью того конкретного национального варианта поэзии, которым увлекается Урбино, – японского, – является следование строгому формальному канону (хайку), – и именно в такой словесности, по мнению Битова, «с ещё большей наглядностью происходят [...] сдвиги слов к их [...] изначальному [...] значению»⁸⁸⁶.

Новые произведения Риса, отразившие его радикальный переход от западной рациональности к восточной созерцательности и от свободной прозы – к формально строгой поэзии, – с точностью и искренностью фиксируют исповедальный поток сознания автора и пользуются успехом, однако героя вновь настигает кризис. Кардинальные повороты в истории Воконابي символизируют пунктирность жизненного пути художника, слагаемого чередой метаморфоз, смертей и воскрешений, обновляющих остроту поэтического чувства («Чтоб кровь моя остынуть не успела, / Я умирал не раз»⁸⁸⁷, – утверждал лирический герой цитируемого Битовым в романе стихотворения Н. Заболоцкого [413]). Ваноски осмысляет прерывистость своей судьбы в порождаемых путешествием новых философских стихах, вдохновляемых впечатлениями от поездки на остров: «Таит в себе дискретность / Наличие души» [187].

Сюжет странствий соответствует личному представлению Битова о том, что бытие человека есть «собрание “отдельных фрагментов”»⁸⁸⁸. В интервью Битов заявлял, что жизненный путь писателя-эмигранта Набокова (прототипа Ваноски) также «был три раза перерублен»⁸⁸⁹. Этапность, дискретность биографии странствующего Риса отражает один из принципов ризомы, которая «может быть [...] разрушена в каком-либо месте, но [...] возобновляется, следуя той или иной своей линии [...] другим линиям»⁸⁹⁰.

В новелле Битова рецепируемый Боффином европейский сюжет странствия на (не)обитаемый остров сопрягается с исследованием русским «переводчиком» стихии Эроса как первоисточника обновления человека и мира. Фабула новеллы – чувственное увлечение Урбино сразу обеими живущими на «восточном» острове сёстрами-близнецами Лили и Марлен (по

⁸⁸³ Андрей Битов. Битва. М.: ArsisBooks, 2009. С. 45.

⁸⁸⁴ Там же. С. 47.

⁸⁸⁵ Там же. С. 33.

⁸⁸⁶ Там же. С. 47–48.

⁸⁸⁷ Заболоцкий Н. А. Указ. соч. С. 191.

⁸⁸⁸ Николаева О. Указ. соч.

⁸⁸⁹ Битов. Шаг в сторону

⁸⁹⁰ Делёз Ж. Указ. соч. С. 16.

другой версии, одной девушкой, совмещающей в себе две такие личности) – символизирует существование человека на грани космоса и хаоса. В барочной коллизии удовольствие от разрешения конфликта замещается «вкусом утраты», «загадкой»⁸⁹¹, кто из контрастных близнецов был Лили, а кто – Марлен, и были ли они вообще двумя разными женщинами или одной и той же «Лили-Марлен». С одной стороны, фантастическая история аллегорически отражает специфику частного мира самого Битова, особенность которого была засвидетельствована О. Николаевой: «[...] он (почти всегда) метался между двух женщин [...] Но две – это значит ни одной»⁸⁹². С другой стороны, она воплощает архетип русской культуры, в которой «две – это варианты небесной [...] и земной женщины; или, у Достоевского, инфернальной и рационалистической»⁸⁹³.

Если утончённая любовь Лили вдохновляет Ваноски на создание стихов об онтологической гармонии, то сладострастное чувство к Марлен «погружает в “трещину” мира, где происходит умаление феноменов и собственного Я»⁸⁹⁴, и мотивирует написание джойсианских феноменологических и игровых стихов, воплотивших поэтику телесности. В ситуациях общения Вокнаби с обеими девушками ориентальный колорит раскрывается в характерной для Востока сакрализации эроса («На Востоке – жрицы [...] знают [...] священноприобщительный [...] характер [...] соитий»⁸⁹⁵). В то же время, в нарративе о любовном треугольнике просматривается русский след, предполагающий, что «время акта [...] есть время метафизическое», когда человек «оказывается в вечности»⁸⁹⁶. Так, при первой встрече с Лили Рис читает собственные стихи о непреложных законах бескрайней Вселенной, перед которыми созерцатель гносеологически беспомощен («Закат не ведал, как он красен был...» [165–166]), – стихи, завершающиеся побуждением к странствию: «Пускайся в путь и в нём себя настигни» [166].

При близости с Марлен Урбино кажется, будто он погружается («возвращается») в породившую его утробу мира [182]. Ментально вновь продвигаясь «по стенкам матки-жизни, на новые круги бытия», герой открывает «эротический смысл воспоминаний»⁸⁹⁷ – о существовании души до физического рождения тела. В посвящённой Марлен поэме «Похороны семени» [186–188] телесный низ одухотворяется, запечатлевается интуиция о том, что «семя – светоносно»⁸⁹⁸ и по природе своей близко Слову, зачинающему жизнь внутри духовной природы (рецепция античной концепции «семенного Логоса»). По мнению исследователя, в рассматриваемой

⁸⁹¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература ... Т.2. С. 424.

⁸⁹² Николаева О. Указ. соч.

⁸⁹³ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁸⁹⁴ Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты ... С. 97.

⁸⁹⁵ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁸⁹⁶ Там же.

⁸⁹⁷ Там же.

⁸⁹⁸ Там же.

новелле «Битов доказывает [...] антиномичность эроса, его [...] творческий потенциал и [...] акультурность, подавляемую инстинктом творения жизни, а не текста»⁸⁹⁹. Аллегорический сюжет утверждает представление о тотальном эротизме бытия («всё – Эрос»⁹⁰⁰), проявляющем себя в т.ч. в геопоэтических символах. Так, вид на остров с высоты то кажется Вокнаби напоминающим женское лоно (после свидания с Марлен [185]), то порождает философские размышления об антиномичности Востока и Запада, красоты и уродства, аскезы и сладострастия (когда он скучает по Лили [189]).

В соответствии с многоуровневой нарративной структурой романа, включающей в себя повествовательные позиции повествователя-англичанина и автора-русского («переводчика»), сюжет странствия / путешествия в новелле «Забывчивое слово» также проявляет черты культурной гибридности, связанной с восприятием иной ментальности как духовным «странствием». С одной стороны, натуралистичность сцен близости Урбино с женщинами не позволяет идентифицировать их как «сублимированную» форму описания любовного чувства, характерную для русской литературы⁹⁰¹. С другой стороны, в неопределённой фигуре, формируемой линиями отношений между Урбино, Лили-Марлен и мичманом Хаппененом, просматривается вариант именно такого пересечения восточного («выбор мужчиной из нескольких женщин») и западноевропейского («одна она и два мужчины») «треугольников», которое присуще каноническому отечественному сюжету⁹⁰². Познавая противоречивую натуру женщины, герой приходит к пониманию парадоксальности самой жизни, открывает любовь не как простой «телесно-осознательный контакт» («малый Эрос») и не как привычку, источник самоутверждения (которым были для него отношения с Дикой), но как «космическую силу», «первоначало бытия»⁹⁰³. Постмодернистский «поворот к Телу» в истории о загадочном острове развивает проблематику новеллы «О – цифра или буква?» – выражает охватившее человека XX в. «разочарование во всех спиритуальностях», мотивирующее обращение к плоти как к единственной достоверной реальности⁹⁰⁴.

В романе «Игра в бисер» одним из симптомов бездуховной «фельетонной эпохи» Гессе называл массовое увлечение людей кроссвордами⁹⁰⁵. В новелле Битова Рис и Лили играют в словесные игры, предполагающие восхождение от вербальных форм – к их органически существующим денотатам. В. Шкловский, рассуждая о непреходящей актуальности Л. Стерна, приводил коррелирующее с его творчеством утверждение А. Эйнштейна: «Слова [...] не играют [...] роли в моём механизме мышления. В качестве элементов мышления выступают [...] знаки

⁸⁹⁹ Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты ... С. 97.

⁹⁰⁰ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁹⁰¹ Там же.

⁹⁰² Там же.

⁹⁰³ Там же.

⁹⁰⁴ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 110.

⁹⁰⁵ Гессе Г. Собр. соч. в 8 т. ... Т.5. С. 16–17.

физических реальностей»⁹⁰⁶. Заявление автора теории относительности обнаруживает ту универсальную потребность людей в поиске аксиологических ориентиров за знаковой оболочкой, о которой писали Стерн и Гессе. Стернианец-гессианец Тайрд-Боффин выражает своё понимание дезориентации человека в современной культуре, связанной с кризисом Слова: тексты оказываются неточно выражающими смыслы, требуют разгадки, как кроссворды. «Игре в бисер» Боффин противопоставляет интеллектуальное разгадывание заключённых в текстах версий понимания мира: по мнению писателя, тексты могут быть симметричны феноменам бытия.

Ещё одно занятие Воконаби и Лили – гадание на кофейной гуще. Английское каламбурное название новеллы «Пара гробов из чашки кофе» отражает сущность именно русского Эроса как «Эроса похорон»⁹⁰⁷, предлагающего оригинальную интерпретацию ситуации смерти: «человек-фалл [...] влагаемый в коре дерева (гроб) во чрево земли [...] орошает бытие»⁹⁰⁸. Сюжет гадания, при котором на поверхность чашки всплывает предсказание судьбы героев, отсылает и к хрестоматийной сцене литературы модернизма: «И как в японской игре, состоящей в том, что в фарфоровую чашку [...] опускают [...] клочки бумаги, которые [...] погрузившись в воду, расправляются [...] так и теперь [...] всё то, что обладает формой [...] всплыло из моей чашки чаю»⁹⁰⁹.

Чувственное приключение могло бы стать очередным вариантом ухода Урбино из настоящего, «поиском утраченного времени» – картины прошлого и фотографии будущего; но на этот раз Ваноски увлечён реальностью настоящего и уже не отвлекается от неё. Направленность эволюции героя в сюжете романа как целого связана с опытом исправления собственных ошибок под влиянием пройденной «восточной школы», научившей его принимать свою судьбу.

В конце новеллы Рис наконец вспоминает слово, которое вертелось у него ранее на языке при разгадывании кроссворда, – термин «троглодит», обозначающий легендарный тип древнего предка человека на том раннем этапе эволюции, когда несовершенное существо искало первых слов. Делёз и Гваттари в своём трактате использовали понятия «кочевник» и «троглодит» как контекстные синонимы, описывающие тип современного человека^{910, 911, 912} – бродяги, созидателя ризом. Появление существительного «троглодит» – знак интерпретации автором современной ему постмодернистской эпохи как нового «первобыта», варварства, «ожидания

⁹⁰⁶ Шкловский В. Б. Указ. соч. С. 190.

⁹⁰⁷ Гачев Г. Русский Эрос. URL

⁹⁰⁸ Там же.

⁹⁰⁹ Пруст М. В сторону Свана. СПб.: Азбука, 2000. С. 97.

⁹¹⁰ Делёз Ж. Указ. соч. С. 699.

⁹¹¹ Там же. С. 818.

⁹¹² Там же. С. 851.

обезьян». Если, по Хайдеггеру, язык есть «дом бытия»⁹¹³, то образ «забывчивого слова» даёт концепцию мира как пространства абсурда, безответного к потребностям «заброшенного» в него человека-номада. В то же время, ищущий и находящий логос герой уподобляется странствующему воину – служителю духовного и эстетического идеала: «В некоторых легендах о Граале рыцари ищут не чашу, а [...] потерянное слово»⁹¹⁴.

Таким образом, странствие на Восток открывает художнику присутствие метафизического в его собственной жизни, её «ночную», иррациональную сторону. Символична трансгредивная соотнесённость текста новеллы со временем «Future Continuoos» («Будущее длительное») [10]: если «продолжительность» события указывает на обращение героя-художника к поэзии как к словесному искусству, суггестивно запечатлевающему образ мира в едином мгновении-впечатлении, то его «будущность» характеризует топос острова как образа-фантазии, образа-мечты.

3.6 Художественные функции «кёнигсбергской»

поэмы «Последний случай писем»

Эстетика «восточного» периода воплощается в поэтике сборника Ваноски-Вокнаби «Стихи из кофейной чашки», из которого Боффин «извлекает» для «публикации» поэму «Последний случай писем» («Pigeon Post»). Сюжет лиро-эпического сочинения воплощает динамику образов сознания художника-модерниста, не объясняющих бытие, но предлагающих версии его состояний.

Начало произведения – хаотический поток сознания лирического героя: находясь в одиночестве в своей квартире, он терзается страстью к неуловимой возлюбленной, жаждет (и одновременно боится) свидания или получения письма от неё, старается совладать с бредовыми образами и идеями. В финале стихотворения онейроидная исповедь сменяется размышлением о метафизическом следе, который оставляют в истории и культуре чувства людей, живших на Земле в прошлом.

Совершающий «ментальное странствие» лирический герой ностальгирует по абсолюту глубины чувств, найденному в классических романах, и мечтает о метафизическом контакте с созданными литературой образами идеальных возлюбленных. В флегматичной современности кинематографическое искусство тщетно пытается поймать эпический эрос, увековеченный старыми эпистолярными романами; но он воскресает в индивидуальном сознании лирического повествователя – и дарит ему новое, остранинное восприятие бытия, в т.ч. и предметно-вещного мира.

⁹¹³ Хайдеггер М. Время и бытие ... С. 192.

⁹¹⁴ Тресиддер Дж. Указ. соч. С. 146.

В одной из сцен поэмы лирический герой выбрасывает из окна письмо от возлюбленной (которое к нему постоянно возвращается): «Письмо взлетело [...] над прусским бывшим городком зарозовело» [203]. Территория существовавшего со Средневековья государства Пруссия в середине XX в. оказалась разделена между Германией, Польшей, Литвой и СССР (Россией). Художественное пространство поэмы условно идентифицируется как Кёнигсберг-Калининград. Филолог В. Х. Гильманов характеризовал этот город как «духовно-нравственный перекрёсток»⁹¹⁵ России и Европы. Если мистифицированные авторы-англичане Ваноски и Боффин «знают» его как европейский Кёнигсберг, то высшие нарративные звенья повествовательной структуры – русский «переводчик» и автор Битов – уже как Калининград – советский (российский) «остров» посреди Европы. Порождаемая анахронической игрой гибридная, двойническая идентичность топоса включается в сюжет транскультурного странствия в пространстве и во времени, в истории и культуре.

С одной стороны, Калининград предстаёт в восприятии лирического героя современным индустриальным городом с вокзалом, портом [202] и другими атрибутами повседневности XX в. С другой стороны, сквозь этот фон пробивается геопозитическая ретроспекция: подсознание повествователя возрождает пласты далёкого прошлого Кёнигсберга, основанного в XIII в. германскими рыцарями-крестоносцами и прошедшего через все канонические перипетии европейской средневековой истории. Так, во сне (в бреду) нарратор мнит себя феодалом, имеющим слуг [202]; письмо к нему от возлюбленной, полученное голубиной почтой, подписано именем «маркизы Меранвиль» [203]; широкие культурологические аллюзии в нарративе поэмы соотносятся с богатым символическим потенциалом топоса Кёнигсберга как старейшего образовательного центра со знаменитым университетом – *alma mater* известных литераторов (С. Дах, Э. Т. А. Гофман, И. Бобровский) и философов (И. Г. Гаман, И. Кант).

Гильманов интерпретировал дискурс Кёнигсберга-Калининграда как «текст жизни и смерти»⁹¹⁶. Здесь герой стихотворения Риса остро ощущает антиномичность бытия и небытия и воплощает рефлексю в поэтических афоризмах: «И стоит жизни – смерть!», «Жизнь хамит, а смерть – любезна [...] тем, что не пройдёт, как боль» [207]. Топос «королевского города» отмечен «идейным напряжением особой интенсивности» и воплощает границу «между Богом и человеком», «между традицией и модерном»⁹¹⁷. Здесь нарративно расслаивающееся лирическое «я» Воконаби-«переводчика», принадлежащее одновременно модернистской и постмодернистской парадигмам, пребывает в пороговом, трансгрессивном состоянии на стыке

⁹¹⁵ Гильманов В. Х. Проблемы региональной литературы: «кёнигсбергский текст» как предмет художественного опыта: учеб. пособие. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. С. 4.

⁹¹⁶ Гильманов В. Х. Указ. соч. С. 3.

⁹¹⁷ Там же. С. 3.

сна и яви, разума и делириума, не различает прошлое и настоящее, данность и мечту, объективный физический мир и мир своих фантазий.

Если «эмблематика» Кёнигсберга-Калининграда несёт «эсхатологическую специфику»⁹¹⁸ и отражает «катастрофизм человеческой истории, в которой всё яснее просматриваются признаки [...] неспособности человека разрешить [...] экзистенциальные вопросы»⁹¹⁹, то в ландшафте этого города для лирического повествователя Битова болезненные отношения с недоступной любимой становятся кризисной точкой, обостряющей переживаемое им онтологическое одиночество и будто приближающей конец света. Подобно тому, как сквозь современный облик Калининграда проступает «трагическая символика старого Кёнигсберга, сгинувшего в передрыгах истории»⁹²⁰, в сознании нарратора, пытающегося забыть свою «маркизу», сквозь реальную картину мира проступают «призраки» присутствия ныне недостижимой женщины из прошлого – письмо от неё и её вещи.

На символику идейного и предметно-вещного мира поэмы проецируется символический потенциал Кёнигсберга-Калининграда как города, в котором жил и работал И. Кант – философ Просвещения, этик, открывший «метафизику нравственности»⁹²¹. В трактате «Критика чистого разума» учёный утвердил гносеологическую непознаваемость «вещей в себе», субъективность восприятия категорий пространства и времени⁹²². В соответствии с таким смысловым наполнением воссоздаваемого локуса герой-нарратор признаётся в феноменологической суверенности окружающих его вещей («Спят мои предметы, / Чужие тени одолжив в былом пространстве», «Так много ужаса в себе содержат вещи [...] вернувшись – занимают своё место!» [204]) и с помощью игры оксюморонов фиксирует парадоксальную противоречивость лирического хронотопа («Проснулся слишком рано, опоздал [...] ругая [...] слуг нерасторопность: / успели опоздать с такою вестью!» [202]). Метаморфическая изобразительность поэмы оказывается близка поэтике И. А. Бродского, в котором, по мнению исследователей, субъект был «превращён из “Я” как части мира [...] в “Я” как границу [...] в которой пересекаются метафизика мира [...] и его физика»⁹²³. В финале поэмы повествователь возвращается к принятию подлинности вещей.

Если история Кёнигсберга-Калининграда напоминает человечеству о необходимости «не допустить окончательную утрату бытийно-исторического Времени»⁹²⁴, то у Битова в

⁹¹⁸ Гильманов В. Х. Указ. соч. С. 7.

⁹¹⁹ Там же. С. 3.

⁹²⁰ Там же. С. 7.

⁹²¹ Кант И. Сочинения: в 6 т. ... Т.4. Ч.I. С. 211–310.

⁹²² Кант И. Сочинения: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т.3. 741 с.

⁹²³ Суханов В. А. Лирический герой как граница мира в поэзии И. Бродского 1960-х годов («Я обнял эти плечи и взглянул...») // И. А. Бродский: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова, А. Г. Степанов. СПб.: РХГА, 2022. С. 399.

⁹²⁴ Гильманов В. Х. Указ. соч. С. 8.

эссеистической концовке стихотворения нарратор генетически возводит свои личные переживания к универсальной проблеме смены культурных эпистем – и абстрагирующихся от неё аксиологических констант человеческой цивилизации. Соотнесённость текста поэмы со временем «Present Continuous» («Настоящее длительное») [10] подчёркивает глубину раскрытия пейзажа подсознания героя-поэта: мифопоэтическая суггестия его лирического чувства переходит в ощущение единения с жизнью в созерцании универсума культуры. «Возвращаясь» в Прибалтику, трансгredientное авторское сознание позднего Битова фиксирует уже не найденную когда-то Куршской косе натурфилософскую полноту восприятия бытийной органики, но деконструкцию объективной природной реальности и погружение в сотериологию искусства.

3.7 Странствие по художественным мирам в новелле «Посмертные записки Тристрам-клуба»

Новелла «Посмертные записки Тристрам-клуба» («The Inevitability of the Unwritten») под авторством Ваноски рассматривается как опыт исследования культуры и менталитета англичан, привлекающий сюжеты эмпирических и метафизических странствий в пространстве и во времени (в т.ч. совершаемых опосредованно – через обращение к истории литературы) для объяснения сущности творчества и выявления форм жизни произведения в национальной традиции и в мировом коммуникативном пространстве.

Природа искусства как пространства рецепции раскрывается в обращении к фигурам европейских художников-классиков, в ряду которых выделяются писатели, путешествовавшие и писавшие о путешествиях (Л. Стерн, Ч. Диккенс, Г. Гессе, О. Уайльд, Р. Киплинг, А. К. Дойл, Джером К. Джером, Г. Уэллс, Г. Честертон и др.). Вместе с тем, игровая экспериментальная фабула новеллы ставит проблему оригинальности творчества и воплощает модернистскую установку на субъективность мирообраза, позволяющую лаборатории творческих замыслов осуществлять ценностный отбор художественных произведений, основанный на индивидуальности высказывания о жизни.

По сюжету новеллы трое современных англичан, претендующих на следование аристократическим «джентльменским» традициям, открывают «Тристрам-клуб» начинающих писателей («пишущих»⁹²⁵), однако существование Клуба обнаруживает невозможность совершенной реализации замыслов, такой, при которой они не были бы похожи на предшествующие тексты культуры.

Переживания тристрамистов восходят к проблеме писательского «страха влияния», описанного Х. Блумом. Анализируя феномен рецепции, культуролог показал, что движение

⁹²⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 137–138.

литературы обеспечивается борьбой художников с предшественниками. При этом сильный автор испытывает в отношении своего «Отца» нечто вроде «эдипова комплекса»: восхищается его творчеством (заимствования неизбежны), но и осознаёт, что подражание лишает его индивидуальности⁹²⁶. Коллизии самоопределения персонажей отражают не только кризис национальной идентичности, но и приход к пониманию текста как симулякра, осознание повторяемости сюжетов, постмодернистской деконструкции классики в массовой культуре.

Образ Тристрам-клуба – разоблачённая утопия текста как «говорящего уха», опыт своеобразной «игры в бисер», травестия гессевской Касталии. На первый взгляд кажущийся ни к чему не обязывающим псевдоинтеллектуальным развлечением, в действительности Клуб символизирует трагедию неудавшегося духовного братства людей, стремившихся к возвышенным идеалам добра и красоты, к сохранению духовности в мире фальсификаций. Один из бывших участников Клуба становится успешным писателем, «воруя» замыслы коллег, разрушая и тиражируя их, лишая статуса глубоких суждений о бытии. Ситуация распада Клуба открывает не гносеологическую миссию текста, но его свойство быть материалом для профанации, соответствующей массовым стереотипам, для «переводов с иностранного». Современному писателю остаётся роль вдумчивого интерпретатора творчества предшественников, «талантливого читателя» [208]. Тем не менее, произведение сохраняет способность «магического проникновения в отдалённые времена и состояния культуры»⁹²⁷, фиксации итогов творчества.

Новелла воплощает умозрительное «путешествие» в Англию – исследование стратегий синтеза канона и модернизации в британской культуре, её онтологического ядра и существующих когнитивных стереотипов о ней. Сама идея Клуба как формы организованного общения джентльменов – исконно английская. Персонажи – «классические» англичане – щепетильно и обстоятельно соблюдают ритуалы, вырабатывают устав Клуба, развлекаются околелитературной болтовнёй и каламбурами. Они ориентируются на архетип «джентльмена» как на идеал «зависящего только от себя» «человека-острова», готового нести жертвы «на алтарь независимости», знающего во всём «меру» и способного самого себя скорее «недооценить, чем переоценить» – чтобы не «выглядеть смешным», но сохранить «сопрятанное самоуважение и право иронии»⁹²⁸. Организуя общество ненаписанных произведений, герои проявляют себя как «гении [...] компромисса»⁹²⁹, демонстрируя максимальную степень лояльности к выдвижению разных версий интерпретации бытия. Их эстетические манифесты исходят из убеждения, что нет ничего совершенного, что любой художественный замысел может и должен быть оспорен.

⁹²⁶ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 11–12.

⁹²⁷ Гессе Г. Собр. соч. в 8 т. ... Т.5. С. 20.

⁹²⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 166.

⁹²⁹ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 202.

Такая толерантность мотивируется национальными традициями Англии, чья связь со множеством разных культур была обусловлена исторически статусом «морской державы». Исследуя стратегии преемственности и индивидуализации в литературном процессе, Битов обращается именно к английскому национальному сознанию, породившему больше мифов о своём консерватизме и формализме, чем какое-либо другое.

Устав Тристрам-клуба – аллюзия на манифесты модернистов («свобода Слову», «запрет на [...] сюжеты о великих людях» [217–218]), – однако члены Клуба – современники эпистемологического кризиса рубежа XIX–XX вв., – стремясь к неповторимости, испытывая «страх влияния»⁹³⁰, всё же невольно ориентируются на канон, воспроизводят классические образцы.

Осторожные, но претенциозные формулировки Устава тристрамистов – пародия на бескомпромиссную поэтику манифестов европейских и русских футуристов. Тристрамистов объединяет не творчество, а непринуждённая, несерьёзная околослитературная болтовня, воплощающая стернианскую версию искусства и поддерживающая сентиментальное представление о ценности частной жизни и мнений «маленького человека», о его внутреннем артистизме.

Свои принципы Тристрам-клуб наследует напрямую от стерновских персонажей – графомана Шенди и путешественника Йорика, – воплотивших такие особенности английского характера, как лёгкий снобизм и снисходительность, добрый юмор, безобидное чудачество⁹³¹. В. Шкловский писал: «Тристрам, он же Йорик [...] смывал со старой [...] доски прежде написанное [...] Искусство отвергает сделанное. Но сделанное продолжает существовать»⁹³². «Ментальное странствие» в Англию и «смотреть» её искусства оказывается универсальной моделью культурной цикличности, сохраняющей все художественные артефакты, развивающей их на новом этапе.

Созерцательность членов Клуба, ревниво берегущих замыслы от воплощения в реальном тексте, обусловлена связью с национальным архетипом «Гамлета», очарованного «многовариантностью Бытия» и не способного «однозначно решать и действовать»⁹³³. В новелле о Тристрам-клубе У. Шекспир – отправная точка на линии английской и мировой литературы. Поставленный им вопрос «быть или не быть» – ключевой для решения проблемы реализации замысла, обрекающей его на несовершенство.

В готовых выслушать и обсудить любую (в рамках устава) литературную задумку персонажах, как в истинных джентльменах, «нет ни одной черты, связанной с положением,

⁹³⁰ Блум Х. Указ. соч.

⁹³¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 165.

⁹³² Шкловский В. Б. Указ. соч. С. 197.

⁹³³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 159–160.

когда человек зависит от других или правит другими»⁹³⁴. Приносимые в Клуб на обсуждение членами-корреспондентами сюжеты даже в пересказе ироничного повествователя Эрнеста предстают полномерными «версиями и вариантами» понимания жизни, аксиологически равноценными замыслам самих «отцов-основателей». Отталкиваясь от традиционной британской коммуникативной модели Клуба, «роман-эхо» показывает систему не только девальваций, но и отражений смыслов и значение писательства как обмена «мнениями», свободной стернианской «болтовни» – не навязывания своего замысла, но и не «поедания» написанного другими. Разные замыслы трансформируются, рождая не хаос, а перекличку версий. Джентльмены находят «терапевтическое средство справляться с мощью наседающих из бытия идей»⁹³⁵ в английском каламбурном юморе и самоиронии.

Вопрос о возможности контакта современности с культурой прошлого в новелле ставят истории путешествий во времени и пространстве. Таковы художественный замысел героя-повествователя Эрнеста о том, «как на машине времени почитатель Тристрама Шенди отправляется в прошлое, чтобы записать на фонограф [...] смех чудесного автора» [211], и нереализованный сюжет одного из членов-корреспондентов Клуба Виоло ди Клавира о путешествии музыканта-поклонника в прошлое к Баху, которого он в итоге не узнаёт. Подобный сюжет путешествия к классику фигурировал также во входившей в состав романа в первых его публикациях повести «Фотография Пушкина. 1799–2099» (1985), рассмотренной исследователями^{936, 937}, и являлся заглавной темой новеллы «Таблетки для Свифта», заявленной в издании романа 1988 г. как одно из неопубликованных произведений Боффина⁹³⁸. Все эти структурно похожие истории о странствиях открывают философию герменевтического разрыва в культуре.

Пытающиеся отступить от классики тристрамисты делают исключение для Стерна как для «отца» движения неоконченных произведений – «чудесного автора» [211], начавшего в пуританской Англии XVIII в. процесс освобождения литературы от канонов. Его персонаж Тристрам, уподобив в процессе написания автобиографии текст течению жизни, пришёл к осознанию невозможности выражения полноты бытия; но, поскольку творчество есть единственный способ объяснения мира и себя в нём, он пишет автобиографию, даже понимая невозможность закончить её.

Стернианская формула «неизбежность ненаписанного» соответствует личной философии Битова: «[...] надо быть сосредоточенным на чём-то [...] когда ты сделаешь хоть что-то – в это

⁹³⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 166.

⁹³⁵ Там же. С. 170.

⁹³⁶ Рыбальченко Т. Л. Мотив фотографии ... С. 178–191.

⁹³⁷ Толмашов И. А. А. С. Пушкин в творческом сознании А. Г. Битова: дис. ... к. филол. н. Горно-Алтайск, 2009. 191 с.

⁹³⁸ Битов А. Г. Человек в пейзаже : Повести и рассказы. М.: Сов. писатель, 1988. С. 310.

войдёт такая бездна несделанного...»⁹³⁹. Невоплощённость и невоплотимость замысла – знак его качества, утопия вечного стремления к созданию идеального сюжета – и вечного недостижения его. Зафиксированная Стерном английская бессюжетность – точка сближения британской и русской культур.

В замысле Эрнеста о путешествии в XVIII в. к Стерну его поклонник из XX в. не сумел записать для своих современников жизнеутверждающий смех кумира: вместо этого фонограф зафиксировал «храп» писателя. Диалог времён не состоялся, так как гению прошлого оказалось нечего сказать потомкам-потребителям из скучного будущего. Автор «Сентиментального путешествия...» не утверждал истинность своих текстов о текучей и неограниченной жизни, но не был и скептиком: он признавал право на существование за неавторитетными версиями бытия, но не за тиражированием известного, свойственным новейшей литературе. Стерн подвергает осмеянию претензии человека на то, чтобы быть властелином истории. Он и сам не способен понять иную эпоху, смеётся над ней (тогда как для живущих в ней она трагически значима). Его храп – знак неминуемого искажения смыслов при интерпретации текстов, непонимания их из-за отсутствия знания о «языке» автора. Стерн ироничен не только по отношению к потомкам, которым он не собирается истолковывать свои тексты, но и по отношению к себе: его романы закрепляют не истину, но лишь «мнения».

В финале новеллы Эрнест формулирует своё понимание продукта творчества: «Произведение – это то, чего не было, а – есть. (Как написанное, так и ненаписанное...) [...] Первое исполнение! [...] Вор всегда будет вторым, а ограбленный первым» [232]. Максима отражает специфику «английского Логоса», который, по мнению Гачева, «парадоксален по преимуществу»⁹⁴⁰. Стерн – «не спортсмен»⁹⁴¹, но подлинный творец, который не думает о первенстве и об оценке потомков, а создаёт свои неоконченные тексты о бытии здесь и сейчас. Его смех – проявление внутренней свободы, оптимистической открытости несовершенству мира: «Каждый раз, когда мы улыбаемся [...] улыбка наша и смех кое-что прибавляют к недолгой нашей жизни»⁹⁴².

Помимо Стерна, русское название новеллы отсылает и к творчеству другого английского классика – Ч. Диккенса – апологета классического викторианского реализма (с элементами сентиментализма), автора романа «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837). Тристрам-клуб – не реанимация, но трансформация Пиквикского: если персонажи Диккенса странствовали по Англии с просветительской целью наблюдения нравов, то смысл заседаний

⁹³⁹ Андрей Битов. Парад планет : [документальный фильм] / студия «Неофит». URL: <https://rutube.ru/video/e30763ec196ad18f8b1fd326d7df676c/> (дата обращения: 17.12.2024).

⁹⁴⁰ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 181.

⁹⁴¹ А. Битов. *File на грани фолы*. Октябрь. №10. 2005. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2005/10/file-na-grani-fola.html> (дата обращения: 20.11.2021).

⁹⁴² Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. С. 5.

Тристрам-клуба – не обращение к реальной жизни, а общение на литературные темы в камерной обстановке. Трудозатратные эмпирические путешествия оказываются неактуальны для инертной современности. Записки Пиквикского клуба были названы «посмертными» потому, что его председатель распустил своё общество, посчитав его миссию выполненной, и удалился на покой: «[...] теперь передо мной открылось нечто [...] что поведёт [...] к просвещению моего ума»⁹⁴³. Тристрам-клуб был распущен по причине кражи протоколов, однако в финале новеллы Эрнест, подобно Пиквику, признаёт, что созданное им общество также оправдало своё существование – определило сущность творчества и искусства. Определение «посмертный» указывает не на безысходность, а на результативность.

Сюжет Виоло о путешествии в прошлое к И.-С. Баху рецепирует не стерновскую версию творчества, а гессевское понимание культуры. Его замысел отражает пессимистический взгляд на проблему преемственности в искусстве: «[...] роман не о величии, а [...] об умалении Баха, униженного его детьми [...] о детях [...] попирающих отца как Бога» [221]. Персонаж ди Клавира телепортируется в баховскую Германию, слышит священные для него звуки «Страстей по Матфею», но не узнаёт гениального композитора в человеке без парика. Когнитивный шаблон не совпадает с реальным образом творца. В романе «Игра в бисер» стремление персонажей к дословному воспроизведению артефактов культуры было одухотворено бескорытной жадой познания: «Один из членов Братства построил [...] орган, совершенно такой, какой заказал бы себе [...] Бах, будь у него на это средства»⁹⁴⁴. Но изображение такого подобострастного увлечения кумирами прошлого стало для Гессе способом сказать о неочевидной негативной стороне власти текста над восприятием реальности: «[...] мы как бы заставляем его [*Баха. – Е.Б.*] знать ещё при жизни [...] что все его произведения сразу после его смерти были забыты [...] что вместо него [...] пожинал успех один из его сыновей»⁹⁴⁵. В замысле Виоло развивается гессевская мысль о том, что современный человек ограничен в возможности посмотреть на гениев прошлого не как на кумиров, но как на людей.

Как и у Гессе, у Урбино показателем фельетонной эпохи становится изменение не только творца, но и носителя культуры: на смену хранителю приходит дилетант, «хам». Новеллу завершает детективный сюжет кражи замыслов: секретарь Клуба Мурито Пилавут сбегает с протоколами заседаний и публикует один за другим романы по замыслам, обсуждавшимся в Клубе («Убить Вольфганга!», «Евангелие от лукавого», «Истории XX веков»). Они пользуются успехом, так как потворствуют «апокрифичности» сознания обывателя, стремящегося получить лёгкие и однозначные ответы на онтологические вопросы. Пилавут создаёт «ремейки»:

⁹⁴³ Диккенс Ч. Собр. соч. в 30 т. / Под ред А. А. Аникста, В. В. Ивашевой, Евг. Ланна. Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1958. Т.3. С. 443.

⁹⁴⁴ Гессе Г. Собр. соч. в 8 т.... Т.5. С. 20.

⁹⁴⁵ Там же. С. 36.

замыслы тристрамистов становятся доступны читателям ценой опрошения. Природа детектива по Битову соответствует утверждению Гачева: будучи «хитроумным искусством», он «не даёт катарсиса»⁹⁴⁶, но предоставляет ложный вариант экзистенциальной ориентации, поверхностную версию понимания бытия. Коллизия кражи замыслов являет модель новейшей преемственности в искусстве, определяющую постмодернистскую интертекстуальность как тотальное «воровство»: создание нового текста предполагает заимствования, любой писатель следует канонам жанра, темы, стиля, даже ломая их.

Пока имя Мурито попадает в «шорт-листы Букера», тристрамисты приходят на премьеру «оперы-шоу» Виоло о Дж. Россини как о композиторе, отдавшем кулинарии предпочтение перед музыкой. Новая аудитория, ищущая не духовной, а реальной земной пищи, симпатизирует персонажу ди Клавира: «Все напились и наелись – вот это был успех так успех!» [232]. Сцена открытия Россини секретного пищевого ингредиента, позиционируемого как «панацея», ответ на все бытийные вопросы, подыгрывает сознанию современного потребителя, своей неспособностью к критической оценке фактов сближающемуся с первобытным магическим, мифологическим мышлением. Превращение гениального композитора в икону постмодернистской фантасмагории – отсылка к гессевской «фельетонной эпохе». В романе «Игра в бисер» продуктом этого регрессивного периода культуры стали публикации с кричащими заголовками, звучащими как провокационная попытка компрометировать классиков культуры, поместив их имена в тривиальный дискурс: «“Фридрих Ницше и дамская мода шестидесятых-семидесятых годов XIX века” или “Любимые блюда композитора Россини”»⁹⁴⁷.

У Битова сцена масскультурной феерии в новелле о Тристрам-клубе идейно близка гастрономической метафоре советско-российского кризиса культуры и языка, запечатлённой в эссе: «Представьте себе огромный праздничный стол [...] Весь опыт человечества разлит по бутылкам, и века ушли на то, чтобы [...] разделить хмель [...] Теперь представьте [...] одну огромную парашную бочку, куда всё это слито [...] И мы это поварёшкой оттуда хлебаем [...] Так вот, попробуйте разлить эту парашу обратно в бутылки, причём так, чтобы в бутылке из-под шампанского оказалось прежнее шампанское, а из-под пива – пиво [...] именно этим мы занялись, начиная с оттепели, отделяя [...] язык советской газеты, литературный язык [...] жаргон [...] друг от друга»⁹⁴⁸. Анахроническая условность финала новеллы отражает редукцию самобытных культурных капиталов в современном мире под воздействием глобализационных процессов, порождающих унифицированное общество потребления.

⁹⁴⁶ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 174.

⁹⁴⁷ Гессе Г. Собр. соч. в 8 т. ... Т.5. С. 15.

⁹⁴⁸ Битов А. БАГАЖЬ ... С. 113.

Однако Ваноски предполагает сохранение исчезающей аксиологии, в т.ч. национальной, в глубинах сознания людей. В заключительных строках воскресает атрибутика традиционного английского быта: «Сидим в уютном холле отеля “У тётушки” [...] Герда подливает нам то шерри, то портвейна» [233]. Предательство Пилавута и распад Клуба бывшие тристрамисты воспринимают стоически – как настоящие джентльмены, умеющие «достойно проигрывать [...] если подчиняться, то – себе самому»⁹⁴⁹. Эрнест счастлив тем, что тот его замысел, который не был озвучен на заседаниях Клуба, Мурито украсть не удастся. Друзья Эрнеста после распада общества не станут писателями, останутся благополучными обывателями, но сам повествователь в ситуации всеобщей духовной деградации видит спасение в свободном самодовлеющем творчестве, воспринявшем парадигму стернианства: «Мы свободны, наконец, *не* писать. Я *уже* написал» [232]. Эрнест пишет повесть «Битва при Альфабете» о редакторе энциклопедии «Британника», так начинается его творческий путь. Носители творческих замыслов убеждаются: «Вор всегда будет вторым, а ограбленный первым. И непойманный вор [...] никогда не простит этого ограбленному» [232]. Гуреев отмечал, что подобная философия была близка и самому Битову, в творчестве которого «изначальность [...] – залог единственно верной интонации»⁹⁵⁰.

П. Слотердаик писал о нации как о логоцентрической общине⁹⁵¹; о литературе – как о типе телекоммуникации, осуществляющем процесс очеловечивания новых поколений людей; о письме как о проводнике гуманизма; о чтении как о небиологической связи читателей-друзей. По мнению немецкого социолога, через канон литературы передаётся человечность, и в той мере, в какой люди участвуют в передаче этого канона, они и являются людьми⁹⁵². Утверждение гуманизма – главный итог деятельности тристрамистов как рефлексирующих читателей-любителей. Клуб являет собой утопическую модель, не способную дать идеального текста, однако выходящий из него «талантливый читатель» утверждается в авторитете «отцов», постигает отличие тщеславия от жажды самопознания и познания бытия. «Невоплотимость замысла» оказывается «источком художественности»⁹⁵³: соотнесение сюжетов, воплощённых или не воплощённых в текстах персонажей, с художественной структурой романа раскрывает сущность произведения искусства как парадигмы художественных концепций, вариантов их реализаций и последующих интерпретаций (как бы ни были различны судьбы классики). Соотнесённостью новеллы со временем «Future in the Past Indefinite» («Будущее простое в прошедшем») [10] подчёркивается взаимосвязь канона и модернизации на переходных этапах культуры.

⁹⁴⁹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 167.

⁹⁵⁰ Гуреев М. Указ. соч. С. 160–161.

⁹⁵¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 77.

⁹⁵² Там же. С. 76.

⁹⁵³ Андрей Битов. Битва ... С. 96.

3.8 Странствие в мифы культуры в сюжете новеллы «Битва при Альфабете»

В новелле Ваноски «Битва при Альфабете» («King of Btitannica») разные варианты «странствий» (культурная трансгрессия, эмиграция, миссионерство, бродяжничество (скитальчество), побег, командировка, туризм, наркотические «трипы») оказываются необходимы для постановки проблемы существования современного человека на границе бытовой жизни и надэмпирической реальности, связанной с мифами культуры. Главный герой новеллы – англичанин Варфоломей Смит, редактор энциклопедии «Британника» (последнего, одиннадцатого «английского» издания 1911 г., вышедшего накануне перехода офиса в США), живущий в Париже, куда несколько лет назад был вынужден эмигрировать по политическим причинам. В рассказе от первого лица Смит предстаёт «маленьким человеком», потерявшим в потоке бытовых забот, утратившим функции главы семьи, забывающим о приближении Рождества.

Свою бытовую незначительность персонаж компенсирует властью над текстами – словарными статьями редактируемой им энциклопедии. Ведущийся от имени Варфоломея нарратив стилизован под хроники «королевской» жизни. Высокая самооценка героя мотивирована статусом в «виртуальном» мире: «выбрасывая» из книги какой-либо феномен реальности, он тем самым «изымает» его и из сознания людей. Энциклопедия предстаёт посмодернистской моделью искусственного упорядочивания жизни.

Вместе с тем, в процессе работы Смит развёртывает оригинальную философию творчества – авторскую иерархию феноменов бытия. Его увлечение – аллюзия на интерес к феномену словаря самого Битова как автора книги «Битва» (2009), в которой русский язык предстал полем сражения для его носителей, ратующих за национальную культуру⁹⁵⁴. Новелла встраивается в общую аллюзивную структуру книги: жизнеописание Варфоломея содержит отсылки на романы эмигранта Набокова «Дар» (1937) и «Solus Rex» (1940, не окончен).

«Править» миром информации герою позволяет приобретённый в молодости богатый опыт поездок по миру. Рассказывая семейную историю, обстоятельства детства, Смит замечает, что ему была определена «судьба странствовать» [243]. Формулировка утверждает фаталистическую, практически физиологическую предопределённость путешествий в жизни повествователя, воплощающего тип современного человека-номада. Биографически он оказывается свидетелем эпохальных перемен в истории своей родины: ребёнком застаёт славу Англии как великой морской державы, а в зрелом возрасте наблюдает умаление бывшей колониальной империи, превращение её в остров. Ослабление страны отражается как в зеркале в генеалогии угасающего рода Смитов. Так, многолетними скитаниями по миру (являвшимися вариантом такого же бегства от реальности, как и эскапизм в «Британнику» в будущем)

⁹⁵⁴ Андрей Битов. Битва ... С. 114–115.

Варфоломей довёл до инфаркта своего отца (хотя после смерти родителя продолжает его дело – становится редактором энциклопедии).

Если в судьбах старшего поколения семьи Смитов ещё были возможны «позитивные» варианты странствий (в молодости во время одной из научных командировок Варфоломей встретил свою любовь – будущую жену, «герцогиню»; его старший брат выбрал путь христианского проповедника в Африке), то молодое поколение реализует исключительно «негативные» модусы путешествия: старший сын героя-нарратора, «принц», периодически «отправляется» в наркотические «трипы» (англ. *trip* «путешествие»); о младшем сыне, Варфушеньке, известно лишь то, что он парадоксальным образом ранит ногу в лечебно-оздоровительной поездке с матерью в Опатию.

Н. С. Гулиус идентифицировала главного героя новеллы как «островитянина с континентальной психологией»⁹⁵⁵. Действительно, именно верность английскому бытовому укладу поддерживает Варфоломея во французской эмиграции: отвлекаясь от повседневных забот, он мечтает о «небольшом особнячке в зелёном пригороде» с кабинетом и книгами, необходимыми для работы над «Британникой», а также «всем Шекспиром и всем по Шекспиру» [242]. В финале новеллы утопия воцарившегося наконец в жизни Смита семейного уюта стилизует «диккенсовский» рождественский сюжет. По мнению Гачева, в характерном для английской культуры интересе к феноменам Рождества, рождения обнаруживается сакрализация самой жизни (в отличие, например, от Италии, где жизнь не воспринимается как священное таинство)⁹⁵⁶.

В то же время, высшая повествовательная инстанция новеллы и всего романа – «переводчик», – исследуя имагологические фронтиры, стремится к пониманию прежде всего своей родины. Символами России в повествовании выступают знаки её истории и культуры – упоминания имён правителей, открытий учёных, предметов национального быта – а также включённые Битовым автобиографические детали. Так, в нарративе о варфоломеевом брате автор осмысляет ситуацию, произошедшую в его собственной семье: новелла написана в 1986 г., то есть после 1983 г., когда брат писателя Олег Битов оказался в центре политскандала (линия взаимоотношений Битова с братом и её отражение в творчестве писателя были рассмотрены Гуреевым в соответствующей главе его книги⁹⁵⁷). С одной стороны, брат Варфоломея, прототипом которого является «возвращенец» О. Битов, представлен в новелле благородным путешественником – миссионером; с другой стороны, подчёркнуто непонимание его

⁹⁵⁵ Гулиус Н. С. Трансформация жанра рождественского рассказа в новелле А. Битова «Битва при Альфабете» // Проблемы литературных жанров : материалы X Международной научной конференции, посвященной 400-летию г. Томска, 15–17 октября 2001 г. Томск, 2002. Ч.2. С. 248.

⁹⁵⁶ Гачев Г. Миры Европы ... С. 17.

⁹⁵⁷ Гуреев М. Указ. соч. С. 232–253.

бескорыстной жертвы Варфоломеем, прообразом которого в таком случае оказывается сам автор.

В финале новеллы, планируя рисунок для детского издания энциклопедии, герой помещает напротив «романского» орла (Aigle) как знака империи образ «русского» Абажура, символизирующий домашний очаг. Так восстанавливается космическая симметрия, представление о различии в исторических судьбах разных национальных миров, обусловленном ориентацией на разную аксиологию. В аспекте культурного диалога как метафорического «путешествия» развитие получает тема «воровства»: в мир героя-европейца вновь вторгается азиат-грабитель – езид Вор (крадущий уже не замыслы художественных сюжетов, как Мурито Пилавут, а деньги и вещи). В художественном мире романа «Преподаватель симметрии» собирательному образу Центральной и Южной Азии – стран «с типичным окончанием на “-стан”» [212], похищающих у Запада его открытия, – противостоит образ самобытного, созидającego Дальнего Востока (Япония, Китай, Филиппины).

С одной стороны, моделирование такого неоднородного образа Востока, представляющего антитезу западному типу мышления, открывающего разнообразие мира, является попыткой «переводчика» понять Россию – границу Европы и Азии. С другой стороны, мистифицированные нарраторы-британцы, интегрирующие в повествование «ориентальный» текст, также осмысляют архетипы своего национального характера, его способность к взаимодействию с другими культурами. Так, образ Вора оказывается генетически связан с английским рождественским топосом (прототип персонажа – турок из христианских народных пантомим⁹⁵⁸). Выбранная езидом в качестве способа общения с обворовываемым им Варфоломеем стратегия «непонимания» также соотносится с английским национальным характером, по канонам которого «ДУРАК [...] в высшей степени философичен»⁹⁵⁹ (как и в русской традиции юродства).

Выявляемые точки сближения разных культурных топосов открывают универсальные закономерности человеческого существования – как в быту, так и в сфере духовного творчества. В частности, парижский начальник Смита «сударь Полужан», эксплуатирующий труд подчинённых, представлен не менее коварным мошенником, чем «восточный» Вор; но и сам писатель Урбино, реципирующий сюжеты и образы других художников, осознаёт «вторичный» элемент в своём творчестве. Таким образом, в новелле «Битва при Альфавете» разные типы физических и ментальных путешествий персонажей фиксируют динамику сознания современного человека-номада, ищущего ориентацию в стремительно меняющемся мире. Интерпретация результатов реальных и метафорических странствий позволяет

⁹⁵⁸ Гулиус Н. С. Трансформация жанра рождественского рассказа ... С. 247.

⁹⁵⁹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 171.

дифференцировать профанную – знаковую, симуляционную, манипулятивную – ипостась культуры – и её сакральную функцию, связанную с органическими нематериальными ценностями и смыслами. В структуре романа как «путешествия во времени» соотнеся новеллу со временем «Future Indefinite» («Будущее простое») [10], Боффин предсказал возможность органического рождения живого диалога между разными культурами, преодолевающего власть ментальных стереотипов.

3.9 Перед лицом Танатоса: последнее путешествие художника

(«Экстренный вызов», «Постскриптум»)

В новелле Боффина «Экстренный вызов» («Dooms Day») в обстоятельствах последнего дня жизни Урбино Ваноски выявляется не только авторская концепция творчества, но и вариант разрешения универсальных философских проблем. Готовность к смерти предстаёт важнейшим качеством каждого человека (не только носителя религиозной культуры), критерием гармоничности его положения в бытии. Сюжет представляется идейно близким онтологической прозе (повесть В. Г. Распутина «Последний срок», 1970), но воплощает экзистенциальную картину мира в изображении финального одиночества человека-странника («Человек приходит один и уходит один»⁹⁶⁰), его борьбы с пустотой, абсурдом бытия.

По мысли антрополога Ф. Дескола, мир богат и разнообразен и не нуждается в делении на фрагменты, но условием существования в нём человека является поиск абсолютной точки отсчёта, которая определяла бы его поведение, позволяла бы преобразовывать хаос в порядок⁹⁶¹. В свой последний день Ваноски решает «последние вопросы» через напряжённый поиск слова, пытаясь закончить свои недописанные тексты. Его ретроспективный взгляд на собственную жизнь в пороговой ситуации последнего «путешествия» выявляет несколько таких аксиологических ориентиров, соотносящихся с разными модусами семантического спектра феномена странствия.

Во-первых, нарратив Ваноски отражает статус персонажа как номада, мышление которого сопрягает следы разных национальных характеров: английского, русского, польского. Гибридная культурная идентичность – источник полноты и оригинальности картины мира писателя. С одной стороны, во внутреннем монологе Урбино заметны особенности английского менталитета. Так, в потоке сознания героя сочетание смятенности с попытками рационализации («“В неожиданной точке сосредоточила меня Судьба”, – это была уже и не мысль, а так» [281]) стилизует «невыраженность позиции адресанта» в английском дискурсе, побуждающую «задать вопрос: кому принадлежит это внешне бесстрастное утверждение и почему оно

⁹⁶⁰ Гуреев М. Указ. соч. С. 262.

⁹⁶¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 49.

сделано»⁹⁶². Комментарии Боффина воспроизводят характерную британскую житейскую иронию и самоиронию: «Машинально пробормотал: “Господи, помилуй!” – и Он тут же помиловал: напомнил о том, что надо встать с левой ноги и хоть как-то заправить кровать» [281]. Не отпускающие художника нереализованные сюжеты соотносятся с национальными архетипами моря, корабля: «Роман [...] всплыл в сознании Урбино, огромный, как “Титаник” (если бы тот мог всплыть)» [284].

В то же время, Урбино борется с соблазном сделать экзистенциальный выбор, взять судьбу в свои руки и сыграть в «русскую рулетку». Проявление «русского следа» представляется проявлением воли высшего нарративного звена – русского «переводчика». Наконец, в финале новеллы ангелы Ваноски, обсуждая его судьбу, вспомнят о польских корнях своего подопечного как об одной из причин его «гордыни» (наделение персонажа этой чертой – проявление исповедальной стратегии Битова: «Была у меня такая чудовищная амбиция: написать [...] семь смертных грехов. И что бы я ни начинал, всё получалось гордыней»⁹⁶³).

Если «глубинная амбиция поляка – соперничество с Христом»⁹⁶⁴, то в сюжете Урбино акт писательства как художественного миромоделирования оказывается альтернативой божественному творению. Поляк – «факельный человек», «по прогорании» которого «остаются Пепел и Алмаз»⁹⁶⁵, и Боффин, придя к Ваноски после его смерти и обнаружив в его комнате только зияющую бездну и законченную рукопись романа, вспомнит данное самим Урбино определение литературы как «горстки праха в костре тщеславия» [300].

Во-вторых, накануне смерти Урбино совершает ментальное «путешествие» во времени. Катализаторами его самых ярких воспоминаний о детстве и молодости выступают вещи – материальные знаки бытийных состояний. Обращая человека к повторному проживанию важных моментов его жизни, они – как и творчество, фантазия – утверждают ценность краткого существования человека. Похожее представление о феноменологии физического мира – в его связи с метафизикой – Битов высказывал сам в интервью и частных беседах: «[...] когда пишешь [...] ты не знаешь, откуда ты цепляешь [...] всё начинает годиться»⁹⁶⁶; «Надо всё истратить [...] Когда всё будет истрачено [...] тебя отпустит»⁹⁶⁷.

Третий модус «путешествия» уходящего художника – вновь «странствие» по литературе, но уже не национальной классической, а современной мировой: в его сознании анахронически оживают образцы модернизма – мотивы и стили Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки,

⁹⁶² Попова М. К. Национальная идентичность и её отражение в художественном сознании. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. С. 50–51.

⁹⁶³ Битов. Шаг в сторону

⁹⁶⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 248.

⁹⁶⁵ Там же. С. 244.

⁹⁶⁶ Андрей Битов. Парад планет

⁹⁶⁷ Смирнова М. Жизнь без Битова // Комсомольская правда. 2018. URL: <https://www.kp.ru/daily/26918.5/3964647/> (дата обращения: 18.12.2024).

В. Набокова. Ю. Хабермас определял модерн как приоритет гегелевского принципа субъективности, мир «прогресса» и «отчуждённого духа» одновременно⁹⁶⁸; М. Н. Эпштейн – как «революцию, которая стремится упразднить [...] относительность знаков и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность»⁹⁶⁹. Роман «Преподаватель симметрии» соответствует модернистским типам «романа о художнике» и «романа культуры», с которыми работали Джойс, Пруст, Гессе, Манн, Набоков и их современники.

Противоречивая позиция Урбино как художника-модерниста предполагает совмещение отрешения от всего уже написанного во имя создания нового с «тоской по мировой культуре»⁹⁷⁰. Так, с одной стороны, Ваноски именует Джойса «надутым нечитабельным ирландцем» [284]; с другой стороны, в своих замыслах он рецепирует некоторые мотивы его романа «Улисс» (1921), связанные с философией творчества. Так, у Урбино, как и у Джойса, внутренний надлом художника символизирует образ трещины. Если в главном романе Джойса мотив треснувшего зеркала восходил к парадоксальному утверждению О. Уайльда о том, что «Жизнь подражает Искусству»⁹⁷¹, то Ваноски называет «Формула трещины» один из своих ненаписанных рассказов, в котором образование провала в пространстве должно было подтолкнуть героя к разрешению вопроса о природе человека.

В первом эпизоде романа «Улисс» антагонист Стивена Маллиган во время бритья пародировал католическую мессу, используя чашку с пеной как литургическую чашу и бритву как крест. Урбино в своём последнем бредовом монологе заявляет, будто Джойс «украл» у него бритву, которая «была особенно дорога ему [...] как память об отце» [284]. В ненаписанном романе Ваноски «Исчезновение предметов» острие бритвы воплощает ось симметрии жизни и искусства [295]. Кроме того, «отцовская бритва» для Урбино – такая же память об отце, как «машинка для стрижки волос» – для главного героя романа Набокова «Дар»⁹⁷², отсылкой к которому является и вынесенное в эпиграф новеллы «правило правописания», фиксирующее конечность земной жизни как одну из констант сознания человека («В конце предложения ставится точка» [281] – «Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна»⁹⁷³).

Поток сознания Ваноски стилистически близок не джойсовскому, но прустовскому (линейная тема поддерживается субстратами, представляющими часть того, о чём думает герой). Экзистенциальный опыт Урбино рецепирует прустовскую импрессионистическую поэтику [40] и идею «поиска утраченного времени» – в самом себе (ментального

⁹⁶⁸ Хабермас Ю. Философский дискурс ... С. 17.

⁹⁶⁹ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе ... С. 21.

⁹⁷⁰ Крутий С. М. «Архитектурность» художественных образов в поэзии акмеистов: О. Мандельштам и А. Ахматова : автореф. дис. ... к. филол. н. Магнитогорск, 2005. С. 3.

⁹⁷¹ Уайльд О. Упадок искусства лжи. М.: Юрайт, 2018. URL: http://lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt (дата обращения: 03.01.2024).

⁹⁷² Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т.4. С. 318.

⁹⁷³ Там же. С. 171.

«путешествия» в прошлое); тем не менее, Ваноски не желает выглядеть обычным подражателем гениального модерниста: «[...] умею, как не он» [285]. Возникновение в нарративе мышления героя нелогичных, онейроидных, фантастически взаимоисключающих, парадоксально антиномичных «теневого» интуиций интерпретируется как аллюзия на творчество Ф. Кафки. В последние часы земной жизни Урбино отрицание им простых бытовых версий объяснения реальности и обращение к мифотворчеству обусловлены стремлением к преодолению ограниченности индивидуального, национального, рационального сознания. Так, когда в номер к Урбино являются «два хама в спецовках» и ввинчивают в стену кнопку, не оставляя объяснений, что случится, если её нажать (аллюзия на роман «Процесс», 1915), Ваноски воспринимает это событие как апокалиптическое знамение, смертельный приговор всему живому.

В финале новеллы, нажимая на кнопку, Урбино принимает «объятия молчания и света» [297]. Свет – один из культурных символов Италии⁹⁷⁴, где Ваноски был счастлив с Эвридикой в молодости. Ментальное путешествие в пространстве и времени как форма культурной трансгрессии оказывается наградой за отказ от погони за идеалом, знаком прощения за гибель Дики. В свете понимания смерти как «странствия» претерпевание героем наказания ещё при жизни интерпретируется как благословение, а не проклятие. Нажимая на кнопку, Ваноски констатирует завершение своей миссии художника – высказывание всего, что было предписано, состоявшуюся передачу экзистенциального опыта. «Самозабвение» «в творчестве, любви, смерти» ведёт его к исполнению мечты о «небытии»⁹⁷⁵ как сокровенного желания каждого человека. Взаимосвязь в художественной философии Битова образов кнопки и фотографии, мотивов «утраченного времени» и «конца света» проясняется в одном из его интервью: «Каждый может нажать кнопку. В искусстве важно, кто [...] нажал. Фотография [...] Просьба об утраченном времени [...] Когда не хватает света, фотограф применяет вспышку. Может быть, вспышка и есть взгляд странного животного по имени человек, который перестал видеть только пищу и [...] увидел что-то ещё. Вспышка задерживает конец света»⁹⁷⁶.

«На помин души» Урбино являются Ангел-Хранитель и Ангел Имени – «лейтенант» и «капитан». Эти образы, воплощающие эсхатологию культуры, восходят не только к религиозным – иудейским апокалиптическим – текстам⁹⁷⁷, но и к художественным – к стихотворению А. С. Пушкина «Воспоминание» (1828), об интересе к которому Битова свидетельствует текстологический комментарий из его последней книги⁹⁷⁸, и к мениппее

⁹⁷⁴ Гачев Г. Миры Европы ... С. 21.

⁹⁷⁵ Аверин Б. История моего современника ... С. 197.

⁹⁷⁶ Путешествие с Битовым. Интервью // Российская газета. 2003. URL: <https://rg.ru/2003/10/18/bitov.html> (дата обращения: 05.08.2023).

⁹⁷⁷ Православная энциклопедия ... Т. XLVIII. С. 136.

⁹⁷⁸ Битов А. Г. В ожидании осени ... С. 17.

Ф. М. Достоевского «Бесы» («Если бога нет, то какой же я после того капитан?»⁹⁷⁹). Вслед за русскими классиками Боффин утверждает потребность человека в метафизическом абсолюте как экзистенциальном ориентире.

Беседа ангелов завершается репликой одного из них: «[...] может быть, ещё НЕ КОНЕЦ» [299]. Интригующее утверждение восходит к приёмам любимых писателей Ваноски – к стерновской «сказке про БЕЛОГО БЫЧКА» и джойсовской жирной точке в конце XVII эпизода «Улисса». Как и для художников-предшественников, для Урбино окончание одного путешествия означает начало нового: «После каждого приличного писателя должно остаться что-нибудь достойное посмертной публикации» [16]. По легенде, обнаружив после смерти Ваноски его неопубликованную рукопись, профанный Боффин создаёт мистифицированные тексты от лица гения, издаёт их, комментирует, продолжая нести в мир логос даже в условиях «фельетонной эпохи» («Постскриптум»).

Аллюзивность мышления характеризует постмодернистский тип сознания автора, конструирующий мир не через собирание пространственных образов, а через изображение хаоса текстов как деконструированных смыслов.

Паратекстуальная соотнесённость текста новеллы со временем «Future Continuous in the Past» («Будущее длящееся в прошедшем») [10] расставляет акценты в семантике сюжета странствия: идея обещанного прошлым (земной жизнью) будущего (бессмертия) утверждает симметрию судьбы текста, в которой за постановкой точки следует читательская рецепция, – и судьбы человека-номада, которому конечное физическое существование открывает перспективу бесконечного метафизического присутствия в бытии. Если текстам писателя после его физической смерти суждено «новое рождение» в сознании читателей, то и сама его жизнь является подготовкой к главному, последнему «странствию». Смерть интерпретируется как возвращение «домой», «к истокам» – антропологическое «путешествие».

3.10 Странствие сына к отцу как поиск абсолюта в повести «Что-то с любовью...»

В основе приписываемой Битовым Тайрд-Боффину постмодернистской повести «Что-то с любовью...» («My Father's Paradise»), впервые опубликованной в журнале «Playboy» в 1996 г., – фабула путешествия сына Урбино Бибо на экзотические Филиппины с целью похоронить отца, расследовать обстоятельства его жизни и смерти, разгадать его мировоззрение. Динамичный игровой сюжет авантюрного детективного «странствия» сына рассматривается как «дубль» восточного «эротического», «космогонического» путешествия отца («Забывчивое слово»).

⁹⁷⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. ... Т.10. С. 180.

Мениппейная поэтика, напоминающая «философско-популярные»⁹⁸⁰ романы Достоевского, направлена на трансляцию глубокого аналитического содержания в занимательной форме. Смотри полярно противоположных культурных топосов и религий оказывается метафорой экзистенциального самоопределения человека, доминантой мировоззренческого поиска, завершающей роман о становлении художника.

В «Послесловии автора» Битов сам пересказал фабулу повести: «[...] сюжет о безгрешном христианском миссионере, влюбившемся в идола [...] нарушившем заповедь “не сотвори себе кумира” [...] Конь [...] занёс его в мусульманский рай. Побег из рая» [415]. По признанию писателя, такой замысел, отчасти автобиографический, пришёл к нему во время реального путешествия на Филиппины [414]. История даётся в модальности подлинной, но перемежается сценами визионерства Бибо, его сюрреалистических снов, воспоминаний, наркотических галлюцинаций.

По сюжету аборигены парадоксальным образом обвиняют в смерти Ваноски самого прилетевшего из Англии Бибо. В истории сына, спасающегося от преследований местной полиции и расследующего подлинные обстоятельства загадочного исчезновения отца, локусы пространства реалистического (Англия – замок, лондонская квартира, колледж; Филиппинские острова – пляж, полицейский участок, «квартал красных фонарей», рынок, тюрьма) перемежаются включениями пространства надэмпирического (в грёзах Бибо – могила, берег моря, потусторонняя «зона»; мусульманские рай и ад, христианские чистилище и рай) .

Сын «открывает» отца, не только читая его дневник и завещание, но и встречаясь с ним в фантазмагорических видениях для трансцендентальных бесед. Статус Урбино как персонажа «мерцает» на границе между образами реального человека – и порождения сознания Бибо. На Филиппинах при метафизическом посредничестве Ваноски Бибо встречает любовь, проходит духовную инициацию, обретает новое широкое видение бытия. Сюжет путешествия раскрывается как нарратив мировоззренческой эволюции обоих героев. Повесть представляет новую, альтернативную по отношению ко всем предшествующим новеллам романа версию судьбы Урбино. Частично закрываются лакуны в биографии персонажа, выявляются новые грани его образа.

Судьба Ваноски предстаёт вариантом художественной реализации номадического существования, когда «[...] для кочевника [...] абсолют не проявляется в каком-то особом месте, а смешивается с не ограниченным местом»⁹⁸¹. Перечисляемые в финальной части романа эпизоды странствий Урбино по всему миру – показатель его экзистенциальной свободы:

⁹⁸⁰ Щетинин Р. Б. Традиции мениппеи в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Идиот» как отражение античной картины мира // Картина мира: модели, методы, концепты : Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых учёных, Томск, 1–3 ноября 2001 года / Томск: НИ ТГУ, 2002. С. 297.

⁹⁸¹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 644.

«Образование он [...] недополучил в Болонье, Кембридже и Геттингене [...] Вершиной своей карьеры он считал месяц работы барменом в Кейптауне. Время от времени от приставал к той или иной экспедиции или миссии, исполняя [...] обязанности художника, кока, фельдшера, переводчика [...] В Константинополе и Иерусалиме, Монголии и Исландии» [327]. Монголию герой, по свидетельству сына, выделяет [372] как страну, культура которой складывалась под многовековым влиянием кочевого образа жизни.

Номадические черты воплощены и в мозаичном портрете Урбино: «Волосы [...] были прямыми и чёрными [...] глаза чуть монголоидного разреза, но [...] голубые, как у сибирской лайки, душою же он был рыж, как ирландец» [325]. В разных концах земли живут дети Ваноски от нескольких бывших жён, редко навещаемые им. Всю жизнь уклонявшийся от перспективы спокойного домашнего существования, Урбино оказывается не готов «осесть» даже в пространствах потусторонних: сбегает и из мусульманского, и из христианского инореалья. На расспросы Бибо о загробной жизни являющаяся ему в мистических прозрениях душа Ваноски снисходительно отвечает, что редко бывает «там» [336]. По завершении приключений отец исповедуется сыну в том, что «был и остался бродягой» [407], и тот ласково называет его про себя «мой небесный бомж» [410].

Один из модусов странствий Ваноски – исследовательские «путешествия во времени», «трофеями» которых становятся фотопейзажи исторических областей, таких, как Галилея [330] и Гефсимания евангельских времён [331]. Урбино открывает сыну смысл своих ненасытных перемещений по миру, по эпохам, заключающийся в фиксации метафизической геоэстетической симметрии разноликих и разновеликих феноменов бытия. Момент повествования застаёт героя добровольно отправившимся в странствие особого типа – миссионерство. Переселившись на Филиппины, он несёт местному народу не только религию (католическую), но и общую культуру, просвещение: собирает и толкует локальный эпос, формулирует грамматику «лапулапского» языка. Островитяне боготворят своего учителя, но он в итоге сбежит и от них: в финале расследования Бибо и его возлюбленная, местная уроженка Бьянка, узнают, что Урбино «видели в Сингапуре» [410], и отправятся туда, чтобы продолжить поиски.

В детстве росший без отца Ваноски-младший воспитывался в Лондоне матерью и бабушкой в национальных английских традициях. Проснувшееся в Бибо в юности «влечение» к отцу поколебало ощущение превосходства над другими как британский субстрат в его характере: «[...] напирал на материнскую линию, сэров и пэров. После встречи с отцом он придерживался уже противоположного мнения» [328]. Женское воспитание сообщило герою широкую интуицию бытия, открыло мир человеческих страстей. Представление же о том, что где-то по свету скитается его отец-путешественник, и редкие краткие встречи с ним подарили Бибо идею логоса, императива (чуждую номаду, но необходимую для становления личности):

«[...] по самой природе матери(и) ей свойственна [...] сложность. Прост же и един – дух. И это – отцовское»⁹⁸².

Редуцируя «дурную бесконечность» жизненных вариантов, образ отца как «значимого Другого» реализует в картине мира Бибо принцип «бритвы Оккама» (название одной из частей повести), согласно которому не должно «множить сущее» без необходимости. Однако в переходном возрасте восхищение сына отсутствующим отцом сменяется чувством «конкуренции», злости. Процесс последующего взросления Бибо, обособления как от матери (возмужание), так и от отца («соперничество») напоминает откровение героя-нарратора метапоэтического цикла Битова «Записки из-за угла» (1963): «Все меня хоронят [...] Мама потому, что я выхожу из-под её влияния. Папа потому, что принципы моего существования как бы зачёркивают принципы его существования»⁹⁸³. Кульминационная точка инициации Бибо – эпизод одного из редких и кратких возвращений Ваноски в Лондон, к сыну и бывшей жене. Урбино и Бибо проводят день идиллически: катаются на велосипедах, рыбачат с лодки, проявляют в ванной фотографии из странствий Ваноски. Но в тот момент, когда сын, увлечшись, выражает готовность попробовать проявить фотографию самостоятельно, отец исчезает, решив, что его миссия «выполнена», и сын высказывает готовность «убить» отца за это [332].

Ситуация первых отношений Бибо с женщиной, сверстницей Бруной, – утрированная иллюстрация стереотипных представлений об эмоциональной неловкости, нечуткости англичан⁹⁸⁴. Герой испытывает искренние и сильные чувства, но не может достойно их выразить – отойти от британской чопорности, снобизма, приверженности ритуалам. Безуспешные попытки редукции естественных эмоций, натуры, природных инстинктов, прорывающихся сквозь традиционную этикетную сдержанность, претенциозность, приводят к трагедии: Бруна погибает от криминального аборта [400].

В детстве Бибо – представитель западной городской культуры – «самочувствовал» «себя [...] а не природу вне и космические стихии»⁹⁸⁵. Однако уже в тот период, оставаясь дома один, он садился под комнатный фикус и пил чай, воображая себя на тропическом острове, под пальмой, пьющим ром. Мысленно он переносился в тот «рай», где, по словам досадующей матери, «устроился» его отец [305]. Такое тяготение к отцу, «поползновения» в сторону природной органики получают логическое продолжение, когда Бибо летит на самолёте через океан на похороны отца.

С одной стороны, уровни взросления Бибо соответствуют этапам исторической динамики английского национального характера: «в XVIII веке [...] Джентльмен преобразается в Моряка»,

⁹⁸² Гачев Г. Миры Европы ... С. 200.

⁹⁸³ Битов А. Империя в 4 измерениях: Империя I. Аптекарский остров. СПб.: Амфора, 2008. С. 219.

⁹⁸⁴ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 222.

⁹⁸⁵ Там же. С. 50.

проявляя «открытость [...] впечатлениям», подобно Робинзону Крузо, Гулливеру и Джону Сильверу⁹⁸⁶. С другой стороны, они соотносятся и со стадиями эволюционного развития человечества в целом⁹⁸⁷. Если «Запад – землян, Восток – водян»⁹⁸⁸, то именно знаки «текучей», «мерцающей» ориентальной культуры, сосредоточенной на загадке изменчивой человеческой души, сопутствуют Бибю на протяжении его путешествия: мать называет Ваноски-младшего «вылитый отец», на похороны он «плывёт» на самолёте над морем по воздушному «океану», на Филиппинах купается, «растворяясь в отце» [314], ощущает «омовение» водой во время массажа, в воспоминаниях плавает с Урбино в лодке и проявляет фото в ванной, в видениях встречает Ваноски мокрым, в «слезах ангелов», и т.д.

На экзотических островах Ваноски учит сына преодолевать узость единого национального характера, видеть нелинейность, беспредельность симметрического бытия. Во время филиппинского приключения Бибю раскрепощается, сам приобщается к номадической культуре, проявляет новые качества: отказывается предавать друзей и любимую, берёт на себя всю вину за инкриминируемое ему преступление для того, чтобы его близкие не пострадали. Отец благодарит и окончательно «принимает» сына, сын подходит к разгадке природы отца, его религиозной философии.

Как духовный, так и географический путь Бибю навстречу Урбино с самого начала запутан: в описании перемещений сына топонимы Юго-Восточной Азии (Гонконг, Филиппинское море, Япония, Сингапур) фантастически переплетаются, образуя небывалые авиамаршруты. В финальной сцене кораблекрушения, произошедшего в момент перелёта Бибю с Бьянкой с Филиппин в Сингапур на поиски Урбино, время проявляет ту же противоречивость, хаотичность, что и пространство: сыну кажется, что он летит не «оттуда», а «туда», и даже со стюардессой Бьянкой они будто незнакомы, но лишь чувствуют некую трансцендентную связь, взаимное притяжение. В повести Битова тернистая дорога сына к отцу – метафора метафизической неисповедимости стремления человека к абсолюту. В одной из дневниковых записей Ваноски уподобляет дискретную жизнь человека «пунктирной» траектории движения божьей коровки [342].

Бибю пытается понять мотивы очередного бегства отца, в последние месяцы жившего в качестве христианского проповедника на Филиппинах – в культуре инсулярной, как и Британия, но имеющей полярно противоположный символический потенциал. Филиппины, которые видит Бибю, синтезируют черты архаики и современной цивилизации: аборигены демонстрируют примитивное, но оригинальное мифологическое мировосприятие, и тут же функционирует экипированная полиция. На островах, название которых восходит к древнегреч.

⁹⁸⁶ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 168.

⁹⁸⁷ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 55.

⁹⁸⁸ Там же. С. 54.

словосочетанию «любовь к лошадям», органично развёртывается сюжет об увлечении Ваноски статуэткой коня, вначале идентифицируемого как мусульманский «Ангел Смерти», но в финале оказывающегося персонажем ассирийской мифологии – «херувимом». Живя среди туземцев, Урбино собирает и систематизирует их эпос, этиологические, космогонические, астральные, тотемические, героические мифы, описывает «грамматику» языка.

Коллективное мифопоэтическое сознание филиппинцев делит мир на «чёрное» и «белое»: положительные феномены бытия они называют «Лапу-Лапу», а отрицательные связывают с именем «Магальйинша». Исторически в условиях испанской, затем американской колонизации традиционные верования филиппинских аборигенов переплетались с католичеством: так, они канонизируют «Святого Нинью» – Христа-ребёнка до крещения. Некоторые обряды местного населения кажутся абсурдными и жестокими: так, каждый год на Пасху они разыгрывают сцену Страстей, распиная одного и того же юродивого инвалида. Быт филиппинского народа соответствует данному современным бразильским антропологом Э. В. де Кастру определению «мистериальных общин» – не рефлексирующих, но пребывающих в режиме очевидности своей истины⁹⁸⁹.

Следуя за отцом на другой конец света, Бибо осознаёт, что у привычного ему мира существует оборотная сторона, связанная с «внутренней», а не «наружной» сущностью предметов [360]. Рассказывая Бибо об отце, один из представителей филиппинской «интеллигенции», оказавшийся впоследствии предателем, жалуется, что Ваноски не уделял ему внимание, «предпочитал возиться со своей чернью» [383], то есть с теми, кто станет впоследствии друзьями и помощниками его сына. Дневниковые записи Урбино, в которых он высказывает предположение о том, что Адам и Ева «были чёрные» [349], «первой была Ева» [350], также свидетельствуют о готовности посмотреть на жизнь под новым, непривычным углом. Картина мира Урбино (сообщаемая им и сыну) может быть интерпретирована как утопическая реализация теории Ф. Дескола, утверждавшего, что сегодня «антропология призвана [...] объяснить, каким образом те народы, чья картина мира существенно отличается от взглядов на жизнь самого исследователя, «создали собственное представление» о жизни, и для этого наблюдателю необходимо «отбросить призму»⁹⁹⁰ собственных убеждений и посмотреть на иную культуру свободно, непредвзято.

В то же время, мировоззрениеномада Ваноски соответствует концепции де Кастру, считавшего, что в ситуации, когда субъект «умер», антропологии необходимо отказаться от поиска абсолютной истины и универсального языка и заняться «дескрипцией» – описанием равноценных онтологий без права репрессирующих оценок. Такой подход, по мнению учёного,

⁹⁸⁹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 54.

⁹⁹⁰ Там же. С. 48.

открывает свободу ментальных «путешествий» по множественным мирам без мысли захватить один из них⁹⁹¹. Только отмена «трансцендентной перспективы», «центра мира» позволяет «описать феномен мистерии в его истине»⁹⁹².

Пример такой динамики эпистемологического фокуса – оценка разными персонажами повести личности Ф. Магеллана (1480–1521), погибшего на Филиппинах от руки аборигена-вождя Лапу-Лапу. Если Запад превозносит его как великого мореплавателя, совершившего первое из известных кругосветных путешествий и жестоко убитого туземцем-варваром, то Восток – демонизирует как «жалкого Магальяйнша» – колонизатора, вторгшегося на чужую территорию «со своим уставом». В середине путешествия преодолевающий в себе имперский дискурс Бибо уже возводит адмиралу памятник в соответствии с местными традициями: «ЗДЕСЬ [...] ВОИН ЛАПУ-ЛАПУ [...] ПАЛ ПОБЕДИВ [...] БЕССЛАВНО ПОГИБ [...] ЗАХВАТЧИК МАГАЛЬЯЙНШ» [372–373]. Однако в метанарративе повести ни одна из точек зрения не абсолютизируется, истина «мерцает» на границе между ними. Так, при посещении могилы мореплавателя Ваноски-младший ощущает особую энергетику, будто поднимающую и опускающую его одновременно [385].

Аллюзивный фон ситуации поиска сыном отца совмещает в себе экстралитературные и литературные контексты. С одной стороны, она ассоциируется с линией сложных взаимоотношений с отцом самого автора, рассмотренной М. Гуреевым⁹⁹³. Так, по мнению биографа, проекцией «семейной» модели писателя являлась история персонажей романа «Пушкинский дом» – отца, матери и сына⁹⁹⁴, – паттерн, похожий на представленный в повести «Что-то с любовью...». В то же время, архетипическое ядро сюжета путешествия в повести восходит к гомеровскому эпосу (VIII–VII вв. до н.э.): подобно Одиссею, Ваноски помогает своему сыну в пути, сопровождает его как проведение [388]; как и античный герой, «похороненный» Урбино в финале оказывается жив. Роль проводника в странствии по раю и аду, которую Ваноски выполняет по отношению к Бибо, соотносится с образом дантовского Вергилия («Божественная комедия», XIV в.).

Сюрреалистическая абсурдность номадических коллизий, отмеченная Бибо «неподвластность происходящего» [313] – реминисценция на творчество Ф. Кафки. Воспоминания Бибо об отце-путешественнике отсылают к нарративу романа В. Набокова «Дар». Проявленная Ваноски-младшим в детстве способность к левитации – знак рецепции романа «Приглашение на казнь», герой которого Цинциннат вызывающей «непрозрачностью»

⁹⁹¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 52.

⁹⁹² Там же. С. 66.

⁹⁹³ Гуреев М. Указ. соч. С. 210.

⁹⁹⁴ Там же. С. 188.

также был похож на своего отца⁹⁹⁵. Наконец, в свете финального откровения Урбино, утверждающего, что это он, Бибо его «усыновил» [406], а не наоборот, линия взаимоотношений персонажей рассматривается как вариант художественного осмысления интересовавших Битова образов русских художников Арсения (1907–1989) и Андрея (1932–1986) Тарковских: «“Как будто бы отец был сыном...”»⁹⁹⁶.

Заключительная часть романа «Преподаватель симметрии» даёт альтернативную по отношению к предыдущим новеллам версию судьбы Ваноски. И хотя в финале повести утверждается, что Урбино жив, в тексте проговариваются сразу несколько «параллельных» вариантов его смерти (погиб в результате несчастного случая, был убит туземцами / полицией / Пуσιο, сбежал, был унесён конём-идолом в метафизическое пространство, вознёсся в рай, был похоронен заживо). Один из них – смерть от руки собственного сына Бибо. Мотив патрицида возникает в повествовании уже в сценах детства Бибо – в его эмоциональных подростковых восклицаниях («Я убью его!» [332]). Тема убийства (в т.ч. поедания) отца восходит к архаическому сюжету, важнейшим актом интерпретации которого в современной культуре стало открытие З. Фрейдом эдипова комплекса в сфере человеческого бессознательного: «Отец является преградой для инцестуозного единения ребёнка с матерью [...] в каждом [...] есть [...] восхищение отцом, смешанное с [...] желанием его смерти, а также сопровождающие это желание страх и стыд»⁹⁹⁷.

Исторически эдипов комплекс получает различное звучание в разных национальных традициях. Так, в натурфилософских культурах Кавказа человек «хочет [...] принять смерть – от сына, дочери», так как тогда его «смерть будет осмысленной [...] будет жизнь [...] продолжена – в вечном угрызении чада»⁹⁹⁸. Если в Европе исторически «Сын убивает Отца», то «для Азии и России типично обратное [...] старое сильнее»⁹⁹⁹. Как вариант преодоления эдипова комплекса может рассматриваться христианская идея Троицы, в которой «Бог един в трёх лицах-ипостасях: Отец, Сын и Дух Святой»¹⁰⁰⁰.

По мнению де Кастро, в современности идея «убийства отца» реализуется как отказ от детерминирующих мир принципов оригинала и изначального единства, открывающий возможность замены «антропологического Нарцисса» его онтологическими вариациями – ради сохранения человечности в условиях редукции человека¹⁰⁰¹. Ж.-М. Шеффер писал о сюжете патрицида как о метафоре изъятия у мира Автора, образца, утверждающей первенство случая, а

⁹⁹⁵ Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. ... Т.4. С. 127.

⁹⁹⁶ Гуреев М. Указ. соч. С. 163.

⁹⁹⁷ История философии : Учебник для вузов / Отв. ред.: В. П. Кохановский, В. П. Яковлев. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 306–307.

⁹⁹⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 199–200.

⁹⁹⁹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 188.

¹⁰⁰⁰ Там же. С. 230.

¹⁰⁰¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 51.

не закономерности¹⁰⁰². У Ж. Дерриды человеческое сознание следует освободить от иллюзии центра (Абсолюта, Логоса – «Отца»)¹⁰⁰³. Концепт «убийства отца» может интерпретироваться как продуктивный философский символ странствия от центра мира – к его периферии, образования нового ризоматического «побега» – вместо старого «корня».

Если «в слове “папа” есть нечто факультативное [...] А “отец” звучит непреложно, как Бог»¹⁰⁰⁴, то линия коммуникаций Урбино и Бибо, систематически называемых в тексте «отец» и «сын», олицетворяет модель отношений человека с абсолютном. На протяжении повести Ваноски демонстрируют отход от узости английского религиозного паттерна, характеризующегося прагматизмом – выдвижением претензий к Творцу¹⁰⁰⁵, торгом с Ним¹⁰⁰⁶. История аксиологического поиска раскрывается через исследование восточных мифологий (ассирийской и филиппинской) и трёх крупнейших авраамических религий (иудаизм, христианство, ислам). Оставленный Урбино в наследство сыну список «заповедей» [340–341] в игровой пародийной форме стилизует разные религиозные манифесты: иудейские псалмы, христианские заповеди, мусульманские суры.

«Моисей, Мухаммед [...] христианство [...] содействовали идеалу осёдлости», и потому «кочевники обладают смыслом абсолюта, но [...] атеистическим»¹⁰⁰⁷. Ваноски проявляет приверженность не атеизму, но оригинальной «эkleктичной», «игровой» религиозности, основанной на субъективном определении «pro et contra» разных конфессий: «Странную [...] религию исповедовал отец! В буддизме его всё устраивало, кроме избытка Будд. В иудаизме [...] устраивало единобожие, но не удовлетворял тезис богоизбранничества одного народа и обряд обрезания. В мусульманстве его смущали сухой закон и нетерпимость к иноверцам, зато в христианстве [...] моногамия [...] объединив для себя все конфессии в одну, он прозревал в этом золотой век [...] И для подлинной Веры оставлял себе одного лишь Христа» [367].

С одной стороны, в Урбино говорит притязательный англичанин: так, по Гачеву, представители этого народа часто «основывают свои толки [...] “самосделанные” и в вере»¹⁰⁰⁸. С другой стороны, пристрастный «выбор веры» Ваноски – иллюстрация кризиса сознания современного человека вообще, претендующего быть «судьёй – над Богом»¹⁰⁰⁹. Наконец, Битов наделил героя и личными переживаниями: по свидетельству О. Николаевой, писатель «считал

¹⁰⁰² Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 35–36.

¹⁰⁰³ Деррида Ж. Письмо японскому другу // Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / сост. Н. П. Хрящева. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 350–354.

¹⁰⁰⁴ Гачев Г. Миры Европы ... С. 189.

¹⁰⁰⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 188.

¹⁰⁰⁶ Там же. С. 176–178.

¹⁰⁰⁷ Делёз Ж. Указ. соч. С. 644.

¹⁰⁰⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 165.

¹⁰⁰⁹ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 210.

себя христианином», но «душа у него была расколота» – в соответствии с тезисами «Дидахе»¹⁰¹⁰.

Симпатии Урбино к буддизму объясняются конгениальностью номадической теории представлений о душе как о нецентрированной и неуловимой «мая»¹⁰¹¹.

Модальность рецепции иудаизма в повести определяется первым из предваряющих её эпиграфов: «Учениями различными [...] не увлекайтесь, ибо хорошо благодатью укреплять сердца, а не яствами [...]» (Евр 13:9). Цитата подчёркивает генезис христианства, исторически «оттолкнувшегося» от иудаизма – и в то же время – противопоставившего себя ему. Акцентируется «материалистичность» Ветхого Завета, его внимание к быту, проявляющееся в установлении стандартов принятия пищи, гигиены тела и т.п. С одной стороны, Ваноски смущает эта «физиологичность», с другой – привлекает свойственное иудаизму видение Бога как Творца, имеющего попечение «о всякой плоти»¹⁰¹². Иудаизм – религия евреев, ориентированная на количественное самовоспроизведение¹⁰¹³, утверждающая идею «семени» как «сверхценности»¹⁰¹⁴. Как плодovитому отцу (мало занимавшемуся своими рассеянному по свету детьми, но писавшему труды о метафизике эмбриологии) и «чувственному» путешественнику, Урбино импонирует интерес Ветхого Завета к тайне рождения, рожания, его «эротизм».

Бибо, на момент начала путешествия не воспринимавший выпрeнный слог поздних стихотворений отца, стилизовавших религиозную образность [369], к финалу странствия сам пришёл к созданию «Второго послания Иову» – стихотворной интерпретации Иов 40:1–41:26. Именно в момент смертельной угрозы, находясь в тюремной яме под следствием филиппинской полиции, обвиняющей его в убийстве отца и ещё нескольких преступлениях, нуждающийся в метафизической помощи Ваноски Бибо обращается к иудаизму как к религии, давшей образ Бога как «суперОтца всепопечительного»¹⁰¹⁵ и представление о жизни как о «главной ценности»¹⁰¹⁶. По Гачеву, субстрат иудаизма свойственен мировоззрению «ургийной» Англии в целом^{1017, 1018}.

Второй эпиграф к повести – цитата из Евангелия от Иоанна (в культурологии определяемого как самое «спиритуальное») об исцелении Иисусом слепого в назидание неблагоразумным иудеям (Ин. 9:7–9). Сотериологический сюжет символизирует сакральный смысл христианства как «учения в духе»¹⁰¹⁹, «духовно-интеллектуальной»¹⁰²⁰ религии.

¹⁰¹⁰ Николаева О. Указ. соч.

¹⁰¹¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 264–265.

¹⁰¹² Гачев Г. Миры Европы ... С. 308.

¹⁰¹³ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 127.

¹⁰¹⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 229.

¹⁰¹⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 76.

¹⁰¹⁶ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 227.

¹⁰¹⁷ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 98.

¹⁰¹⁸ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 164.

¹⁰¹⁹ Гачев Г. Миры Европы ... С. 15.

Откровение номада Урбино о том, что «для подлинной Веры» он «оставляет» себе «одного лишь Христа», – аллюзия на высказывание Достоевского: «...если б [...] было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться с Христом, нежели с истиной»¹⁰²¹. Вслед за русским писателем Ваноски выбирает для себя романтический абсолют – не канонический институт христианства, но свободный от любых посторонних коннотаций образ самого Спасителя, – и этому же учит туземцев [352].

Христологические символы сопровождают Бибо на протяжении всего его путешествия: в наследство от Урбино ему остаются *крест* и статуэтка коня, внешний вид которой напоминает сыну пасхальный стих «*смертию смерть поправ*» [311]; одно из счастливых детских воспоминаний персонажа – о том, как он вместе с отцом ловил *рыбу* (знак того раннего, «сокровенного» христианства, когда не было «другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус» (1Кор 3:11); наконец, динамика связи между Бибо и Ваноски аллюзивно воспроизводит сюжет взаимоотношений Христа с Богом-Отцом, отправившим сына на *казнь* (испытание) во имя искупления грехов человеческих, но по завершении миссии *воскресившим* (инициировавшим) в вечную жизнь. Если иудейские и мусульманские тексты герои интерпретируют филологически, то христианские – «разыгрывают» самой своей судьбой.

В богословии разница между идейными смыслами иудаизма и христианства зафиксирована как разница между образами «Слова» и «Сына». Ветхозаветное «Слово» предельно, не имеет собственной воли, при изменении – утрачивает свою принадлежность. Новозаветный же «Сын», наследуя Отцу, проявляет личную волю, даже если она соответствует воле Отца. Образ Бибо может быть рассмотрен как ипостась такого свободного в своих решениях «Сына». Если ветхозаветные пророки транслировали божественный императив, то новозаветные апостолы получали Откровение в процессе богообщения, Диалога, открывающего перспективу существования разных интерпретаций (в частности, четырёх разных канонических Евангелий). В христианстве идея спасения людей не абстрактным Господом, но Иисусом-Личностью, ради искупления людских грехов не погнушавшегося стать человеком, порождает тот гуманизм, который в первую очередь привлекает кочевника Ваноски.

Повесть Битова рецепирует богатый контекст особого понимания детско-родительских отношений в христианстве, где связь сына с отцом интерпретируется как священная (Мф. 11:27), а молитва к Богу – как обращение к отцу; почтение к предкам оценивается как принятие дара жизни (Исх. 20:12); именование Иисусом учеников «сыновьями» означает богоподобие каждого человека, его право на личное общение с Господом. Исторически самая популярная в Англии христианская конфессия – протестантизм – не может не быть интересной

¹⁰²⁰ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 165.

¹⁰²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.. Т. 28/1. С. 176.

свободолюбивому номаду такой своей особенностью, как спокойное отношение к ритуалам, сосредоточенность на непосредственном «сообщении с Богом»¹⁰²².

В Англии «женское начало в Божестве» «утрачено»¹⁰²³, в протестантизме «культа [...] Мадонны-Девы [...] нет»¹⁰²⁴, но в Бибо живёт скрытая потребность в сакральном феминном образе. На Филиппинах герой сближается с замещающей ему на время странствия мать работницей квартала красных фонарей Мадонной и её дочерью стюардессой Бьянкой-Марией, любовь к которой атиномически дополняет и заменяет в его сознании чувства к погибшей Бруне. Гротескные подробности эротических коллизий (такие, как крещение Урбино Мадонны и всех женщин из её квартала) рассматриваются как мениппейные. Включение сакрализованного образа женщины интерпретируется и как звучание голоса русского «переводчика» – представителя православной культуры, в которой «Богородица = Мать-сыра земля»¹⁰²⁵, «четвёртая ипостась Троицы»¹⁰²⁶.

Мениппейный рассказ Урбино сыну о фантастическом загробном путешествии отражает особенности христианской ментальности. Так, герой не попадает в ад, но на описываемый им тоpos чистилища распространяются характерные для христианства «дифференцированные представления о хтонической сфере»¹⁰²⁷ – свойственный для образа преисподней хаос и абсурд: там процветает бюрократия, «архангел-лабух» «бацает» на органе музыку добрых и злых поступков людей, а «другие архангелы, как жюри», рассуждают о ней [405]. Сатирическая контрастность посещённого Ваноски пространства перед воротами рая позволяет идентифицировать его как лимб – «край ада, где нет мучений, но и нет наслаждения присутствием Бога»¹⁰²⁸.

М. Гуреев выделял в творчестве Битова тоpos лимба как обладающий разными вариантами семантики: лимб как различие между остановившимся мгновением на фотографии – и продолжающейся реальной жизнью¹⁰²⁹, как «смысловой зазор» между замыслом художника – и его реализацией¹⁰³⁰, как воплощение мечты писателя о *доме* – абсолютно надёжном убежище частной жизни¹⁰³¹. Все они актуализируются в его последней повести-путешествии.

Несмотря на близость Урбино христианской картины мира и взятие на себя миссии проповедника, он не называет себя христианином, проявляет интерес к другим религиям.

¹⁰²² Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 165.

¹⁰²³ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 224.

¹⁰²⁴ Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций ... С. 165.

¹⁰²⁵ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 222.

¹⁰²⁶ Там же. С. 224.

¹⁰²⁷ Там же. С. 52.

¹⁰²⁸ ЛИМБ // Открытая православная энциклопедия «ДРЕВО». URL: <https://slovar.cc/rel/drevo/2302421.html> (дата обращения: 20.12.2024).

¹⁰²⁹ Гуреев М. Указ. соч. С. 118.

¹⁰³⁰ Там же. С. 178–179.

¹⁰³¹ Там же. С. 338.

Избирательность героя-номада может быть связана с его приверженностью перманентному поиску, а также с некоторыми отмечаемыми в культурологии особенностями самого христианства: «вектор Нового завета – умаление телесного»¹⁰³², редукция полноты бытия; «христианство исходно объявило себя религией “не от мира сего”, отвернуло человека от жизни, Эроса»¹⁰³³, от которых не готов отказаться «сентиментальный путешественник» Ваноски.

Восприятие мусульманской культуры зафиксировано в текстах выполненных Урбино художественных переложений сур Корана и в сюжетах путешествий отца и сына по топосам из исламских представлений о загробной жизни. С одной стороны, вольно интерпретируя священную книгу мусульманства, Ваноски выявляет и гиперболизирует некоторый бескомпромиссный фатализм исламской эсхатологии. Так, переводя главу 99 Корана, он утрирует её устрашающие апокалипсические смыслы, не оставляющие человеку шанса на спасение (используя при этом и христианскую образность): «С терновым лавровый венец / В одной посуде... / И сварят из тебя супец, / А не рассудят» [368]. Герой осмысляет существующий в мусульманстве образ Бога как «прежде всего Судии»: «грозного или милостивого» – «это вторично»¹⁰³⁴. Если в исламе «есть только СУДЬБА»¹⁰³⁵ и отцы склонны полностью отрешиться от заботы о сыновьях, полагаясь на волю рока¹⁰³⁶, то Ваноски ведёт себя по отношению к сыну скорее по-христиански, проявляя заботу о нём и в то же время предоставляя свободу действий, подталкивая к самостоятельному духовному выбору. В своём дневнике Урбино высказывает мнение, что в свете истории Иисуса история Мухаммеда «отсекается бритвой Оккама» как «недостоверная» [341–342]. Такая категоричность героя может быть связана с тем, что, в отличие от христианства, ислам «не помещает Бога в человека», даёт концепцию человека лишь как «тела, реагирующего на внешние импульсы – чувственности и страха»¹⁰³⁷.

В одном из наркотических «трипов» Бибо лезвие бритвы отца превращается в мусульманский огненный мост Сират, по которому он босиком проходит к трём колодцам. В одном из них время идёт вспять, возвращая доисторические безлюдные времена (Ад); во втором – по зелёной долине бредёт «раскаявшаяся душа» [354] в виде единорога (Чистилище); спустившись в третий колодец, Бибо попадает в Рай с зурной, свисающими прямо в рот фруктами и вечно девственными гуриями в облике Бьянки и Бруны, но разоблачается ими как «неверный» (необрезанный) и возвращается в реальность. Сказочный колорит онейроидного видения воспроизводит яркую образность ислама как религии «телесно-бытовой»,

¹⁰³² Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 115.

¹⁰³³ Там же. С. 209.

¹⁰³⁴ Там же. С. 49.

¹⁰³⁵ Там же. С. 156.

¹⁰³⁶ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 281.

¹⁰³⁷ Гачев Г. Д. Образы Божества в культуре ... С. 158.

экспрессивной, ритуальной. В то же время, ситуация соблазнения христианского проповедника Ваноски ассирийским конём-идолом, который отвозит его в мусульманский рай, объясняется «жизненностью» ислама: сама его «примитивность» апеллирует к базовым, «животным» потребностям людей – не к интеллекту, но к жесту¹⁰³⁸. Мусульманство привлекает «естественного человека» Урбино как религия, которая воплощает «глубину» природной органики, «противостоящую» поверхностности цивилизационного прогресса¹⁰³⁹. Так, чтение произведённого отцом перевода 94-й суры раскрывает в Бибо чувственность, подводит к пониманию физической любви как труда и молитвы [375–376]. Отдельные аспекты исламских традиций были близки и самому Битову: так, по мысли О. А. Николаевой, он был «генетически мусульманином, многоженцем», и это «многое объясняло» в его судьбе¹⁰⁴⁰.

Несмотря на симпатии кочевника Урбино к отдельным религиозным идеям, он бежит как из мусульманского, так и из христианского рая, объясняя сыну своё решение заурядностью достигнутого было идеала: «Ну а что мне там делать?» [404], «[...] скука: птицы, кущи...» [405]. Такая позиция близка концепции религиозного философа Н. Бердяева, утверждавшего, что в раю нет свободы, а значит, нет полноты жизни, нет и человека¹⁰⁴¹. В путешествии номад осознаёт ценность счастливых моментов прошлого, проведённых с сыном на земле: «лодка, велосипед, недопроявленная фотография» [406]. Такая точка зрения кажется неканонической, но парадоксальным образом соотносится с христианским учением: «Бог запретил познавать [...] *велит* исполнять простое [...] Искания же – [...] бесприютность»¹⁰⁴².

В христианском миропонимании Ад не страшен, так как побеждён Искупителем: после смерти души праведника и грешника приходят в одну и ту же точку – к Богу, но если первая «выбрала» это состояние при жизни и ощущает его как вечное воскресение, то вторая – «не выбрала» и потому претерпевает мучения (Мф. 9:29). Ваноски также убеждён, что в загробной жизни «каждый попадает в свои представления о загробном мире» [406]. Так, в одном из последних видений Бибо оказывается в лишённом конкретной религиозной атрибутики «пустом, плоском, белом пространстве» [387] с движущимися в нём одинаковыми мутными сущностями – людьми-атомами. Безликая «зона» символизирует современные массовые варианты «западного», «городского» агностицизма и атеизма.

Урбино создаёт оригинальный экзистенциальный миф о времени, полемичный по отношению к прустинскому сюжету путешествия в глубины души: Прошлое (Память) – это Ад, а не утраченный Рай; Настоящее (земная жизнь) – Чистилище; Будущее – Рай [406]. В исследовании разных религий выявляя аксиологическое ядро, «инвариант» мировой культуры,

¹⁰³⁸ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 164.

¹⁰³⁹ Там же. С. 169.

¹⁰⁴⁰ Николаева О. Указ. соч.

¹⁰⁴¹ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 24.

¹⁰⁴² Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 367.

герой-путешественник приближается к существующему в философии представлению о том, что «нет разных религий, а есть одна [...] в разных вариантах»¹⁰⁴³. Восстанавливается историческое онтологическое понимание «ре-лигии» как «вос-соединения» – Диалога человека с Бытием, с Творением. В интервью 2009 г. Битов сказал: «Без веры я давно сошёл бы с ума [...] Не назначив себе какую-то координату выше себя, нельзя [...] сфокусировать мир с точки зрения обычного познания»¹⁰⁴⁴. Для персонажей его последней повести вера оказывается одним из каналов приближения к пониманию реальности, к метафизической истине, закрытой для мономерного настоящего.

Таким образом, в последней части романа «Преподаватель симметрии» сюжет поиска отца как религиозного и этического абсолюта раскрывается как отгадывание природы творчества («Без чувства отца вряд ли что-то можно написать»¹⁰⁴⁵, «Каждый творец – религиозен»¹⁰⁴⁶). Образ уносящего художника из повседневной реальности идола оказывается постмодернистским вариантом изображения мифологического коня Пегаса как символа вдохновения и бессмертия. Рефреном звучащая тема «наследства» выявляет ценность передающегося от отца к сыну дара познания мира и самого себя, запечатлевающего номадическую неуловимость, неоднозначность, «текучесть» человеческой природы: «Хороший путешественник – тот, кто не знает, куда он идёт, но великий путешественник – тот, кто не знает, откуда вышел» [396]. Соотнесённость завершающей книгу повести со временем «Present Perfect Continuous» («Настоящее совершённое длительное») [11] закрепляет герменевтический смысл чтения как «странствия»: утверждается результативность пути, который читатель прошёл вместе с автором и героями.

3.11 Заключение к третьей главе

Таким образом, в романе «Преподаватель симметрии» сюжеты странствий героев репрезентируют формы воплощения ментальной трансгрессии. Истории путешествующих персонажей-художников открывают авторское понимание проблем восприятия и влияния, традиций и оригинальности, своего и чужого в истории литературы, ставят вопросы о цели искусства, о жизни слова в системе интерпретаций, о «символах веры» творца. В романе представлен образ художника-кочевника, реализующего противоречивый путь поиска ценностей: мифологизирующего реальность; осознающего релятивность текста; продолжающего поиск абсолюта даже при сомнении в возможности искусства адекватно выразить феноменологию бытия.

¹⁰⁴³ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ ... С. 280.

¹⁰⁴⁴ Битов А. На литературе денег не заработаешь // Российская газета. 2009. № 0(4885). URL: <https://rg.ru/2009/04/09bitov.html> (дата обращения: 11.06.2020).

¹⁰⁴⁵ Битов. Шаг в сторону

¹⁰⁴⁶ Гачев Г. Д. Образы Божества ... С. 168.

С одной стороны, роман «Преподаватель симметрии» как образец «пост-монаховской» прозы Битова показал разочарование в возможностях писателя и в человеке в целом, пресыщенность антропоцентрической оптикой, переход на позицию деконструкции человека, интеллектуальной формализации, идеологической рационализации. Очевиден скепсис Битова в оценке сотериологичности писательства, устойчивости культуры, связанный с тем, что в современном мире верность текстам отдаляет человека от реальной жизни.

С другой стороны, писатель, отмечавший в эссе литературоцентризм европейского сознания ¹⁰⁴⁷, наделил персонажей-кочевников – обитателей «фельстонной эпохи» – представлением о литературе как о «спасительном острове», сообщающим повествованию гуманистическую модальность. По Битову, странствия позволяют преодолеть национально или личностно обусловленную ограниченность сознания, замыкающую человека в готовых схемах, и следовать ризоме открытого знания, искать универсальные основания, возможности понимания различных моделей бытия в разных национальных культурах. С номадической теорией согласуется концепция текста как «мерцающего», «блуждающего» экзистенциального феномена, функционирующего как в процессе создания, так и при рецепции заложенных в нём смыслов.

Альтернативные возможности произведения концептуализируются Битовым как перспектива тиражирования, неизбежного искажения и профанации, но и как способ понимания бытия, закрепления авторского миропонимания в культуре. Мотив странствия оказывается консолидирующим элементом семантической структуры цикла, связывающим все входящие в его состав новеллы и повесть в единое целое. Полиmodalность художественного метода романа объясняется дискурсом метафорического «странствия» во времени – перемещения как по лабиринтам сознания (стилизация модернистской эстетики), так и по мировой культуре (постмодернистская аллюзивная поэтика). Битов показал разные *пути* истории литературы, отражающие корреляцию между типом социокультурной ситуации и образом художника (центр творческой субъективности или медиатор голосов и текстов).

Пока писатель-номад живёт, он находится в непрерывном движении – создаёт тексты – экспликации вариантов понимания меняющегося бытия. Смерть настигает его, обеспечивая «неизбежность ненаписанного», недосказанного. Сюжет перевода как ментального «путешествия» соотносится с аллюзивной системой романа как филологическим «странствием» по литературе и открывает не только константы и метаморфозы разных национальных характеров, но и универсальные закономерности в понимании культурного процесса и эволюции мировоззрения человека. В условиях эпистемологических сломов эмпирические и

¹⁰⁴⁷ Битов А. Литературный герой как герой. Рассуждение в жанре интеллектуального примитива / Звезда. 2004. №1. URL: <https://andrey-bitov.ru/literaturnyj-geroj-kak-geroj/> (дата обращения: 11.11.2020).

метафизические странствия персонажей в пространстве и во времени подтверждают необходимость ориентации прежде всего в самой реальности настоящего.

Заключение

Натурфилософия и экзистенциализм Андрея Битова:

проблема органичного понимания мира и положения человека в бытии

Таким образом, исследование сюжета странствий в двух центральных романах А. Г. Битова открывает эволюцию авторского метода: от раннего психологизма и лирико-аналитических «сентиментальных путешествий» в пространстве – через рецепцию перипатетических бесед, сократических диалогов, мениппей – к модели номадического блуждания по мифам культуры, странствия во времени. Семантика сюжета странствия воплощается в нарративной и жанровой структуре произведений и в романной картине мира: путешествие в пространстве и во времени, странствие как метафора жизненного пути, лирическое («сентиментальное») путешествие («антипутешествие»), путешествие сознания («ментальное» / «интеллектуальное»), странствие души / духа (в т.ч. онейрическое), авантюрноехождение, интуитивное движение, мениппея, мытарство, паломничество, хождение, бродяжничество, кочевничество, перевод как форма транскультурного путешествия по смыслам мировой культуры, трансгрессия и др. Литературные странствия Битова были интерпретированы в аспекте экзистенциальной проблемы познания.

В «романе-странствии» «Оглашенные» (1971–2018) «беспокойство» (М. Хайдеггер) и взволнованность негармоничностью мироустройства и узостью границ собственной субъективности становятся мотивами, организующими сюжеты путешествий единого героя-нарратора. Физические и метафорические путешествия расширяют возможности познания социально-природной реальности. Выход за границы профанного сознания открывает герою понимание о невозможности обладать завершённой интерпретацией бытия. В путешествии героя натурфилософский миробраз как проекция его сознания сменяется карнавальным, воплощающим отшельничество как очищение от цивилизационных искушений, прорыв к онтологическим и метафизическим интуициям и возвращение к бытийному ядру.

В повести «Птицы...» (1971, 1975) сюжет странствия на Куршскую косу достраивает доминанту металитературной рефлексии и обнаруживает антиномическую космогоническую и эсхатологическую семантику топоса. Графический «рельеф» самого текста, воплотившего «ментальный ландшафт» лирико-эссеистского сознания нарратора, уподоблен органическому ландшафту Косы. Развитие сюжета и эволюция сознания героя-странника разворачиваются в проблематике бесед: экологический, этологический модусы уступают место онтологическим, гносеологическим. Сотериологический смысл диалогов свидетельствует о примирении картин мира учёного и художника, философа и профана, этолога и христианина.

В повести «Человек в пейзаже» (1983) сюжет ментальных блужданий в поисках понимания устройства бытия и сущности искусства воплощает смену «точки зрения» на

реальность и границы познания. Сюжет нелинеен и организован комбинированием блуждающих истин, воплощающих ситуации множественности ориентаций как пути приближения к новым границам мировидения. Ментальное странствие вскрывает проблему бытийного мироустройства – фрагментарного, подвижного, огромного, подверженного метаморфозам и не выстраиваемого в сознании как целое. По Битову, обращаясь к искусству, современный человек осмысляет амбивалентность своего присутствия в физическом универсуме, за границами которого – метафизическая этиология.

В повести «Ожидание обезьян» (1993) организация сюжета странствия обнаружила восприятие жанровых традиций античных мениппей – как в изображении авантюрного путешествия компании персонажей с чередой сцен питья (трансформированных «симосионов»), так и в майевтических каламбурных диалогах героев – «агонистов-риторов». Ориентация современного писателя на семантику мениппейного сюжета проявилась не только в культурологической проблематике бесед персонажей, но и в авторефлексии повествователя, «раздваивающегося» на неавторитетного, но «окультуренного» «я» и на его «органического» двойника, объективирующего бессознательную грань человеческой личности. «Бифуркация» авторского нарратива предстает метафорой творческого сознания, мифологизирующего мир. Широкое интертекстуальное поле повести представляет не постмодернистскую игру, а исследование истоков европейской культуры Нового времени для определения перспектив существования человека в природе и цивилизации.

В повести «Последний из оглашенных» (2011) сюжет заключительного путешествия героя зафиксировал динамику социокультурной ситуации в России 2000-х гг.: прагматика нового века потребовала от продолжающего экзистенциальный поиск рассказчика приобщения к кардинальным вариантам религиозной идеологии, но даже такие формы странствия, как юродство, странничество, отшельничество и паломничество нашли своё мениппейное «приземление» в сфере карнавальной культуры.

В новеллах романа «Преподаватель симметрии» (1971–2013), начатого Битовым параллельно с тетралогией «Оглашенные», но дописывавшегося дольше, сюжет путешествия во времени открывает эпистемологическую ситуацию перехода от классической картины мира – к модерну и от неклассического сознания – к постнеклассическому, постмодерну. Интерпретация судеб персонажей-художников в аспекте полисемантики сюжета странствия открыла авторское понимание отношений реальности и искусства: миропонимание человека меняется в связи с тем расширением пространственно-временных границ сознания и экзистенциального опыта, которое несёт путешествие. Сюжет разгадывания биографии одного героя-писателя другим, равным по положению в художественном мире романа героем-писателем воплощает концепцию творчества как саморефлексии, в которой эмпирическая биография художника

проверяется вариантами жизни, объективированными в ментальных «странствиях» — обращениях к образам другого времени и другой культуры.

Пространственная динамика локусов, топосов и хронотопа воплощает представление автора о человеке и его месте в «пейзаже» бытия. Герой-путешественник Битова берёт на себя бремя поиска ответов на «вечные вопросы»: ищет гармонию в отношениях с самим собой (стремится примирить заложенные в природе человека антиномии плоти и духа, физики и метафизики, бытового и бытийного) и с миром (пытается оправдать жизнь человека, чья склонность к разрушению собственного природного дома порождает вопрос об уместности его присутствия во Вселенной). Поездки по миру становятся для него натурфилософской и экзистенциальной инициацией, пробуждают чистую и свободную интеллектуальную интуицию, интегрируют его сознание в безраздельность физического и метафизического миров. Многомерность образа героя-странника и многослойность романного повествования позволяют ставить вопрос о подвижности мировосприятия человека и о связи сюжета странствия с проблемой познания (ограниченность любых устоявшихся взглядов на мир и человеческого знания вообще). Изучение семантики сюжета странствия в романах Битова позволяет уточнить представление о нём как о писателе-постмодернисте, констатируя реалистическую основу эстетики его романов — с тяготением к натурфилософской и к экзистенциальной картинам мира. В зрелой прозе Битова разные способы натурфилософской и метафизической интуиции обнаруживают экзистенциальную проблему негармоничности мироустройства и незавершённости понимания бытия.

В романной картине мира циркулирующая природа, породившая людей, принимает их обратно «домой», но и самовоспроизводящая культура является механизмом адаптации человека к среде, одновременно продуцируемым им — и формирующим его самого. По Битову, люди существуют в эволюционной истории, и цивилизация оказывается для них одновременно спасительной и губительной. Писатель сближается с современными философами, утверждающими, что сегодня «обезьяны, электронные противники и привидения, окружающие [...] человека, — это фигуры непомысленного», «человек [...] погружается в первичную бессмыслицу», что «антропологически [...] означает смерть человека»¹⁰⁴⁸. Онтологическая же цель культуры, по Битову, связана с мотивами божественного замысла и антроподицеи — *оглашения* как зова природы и *симметрии* как голоса Творца.

Зрелая проза писателя зафиксировала произошедший во второй половине XX в. переход к постнеклассической картине мира, основывающейся на синергетике как на теории самоорганизации сложных саморазвивающихся систем. По Битову, сегодня человек осознаёт себя неспособным познавать мир чисто логически, так как находится внутри него. На смену

¹⁰⁴⁸ Ростова Н. Н. Указ. соч. С. 49.

вере в науку приходит коммуникативная рациональность – убеждённость в возможности равноправного понимания мира субъектами бытия как участниками большого непрерывного Диалога. В пространстве рассмотренных романов-путешествий достижимым оказывается компромисс между антропным принципом, согласно которому космогоническая программа Вселенной с самого начала предполагала появление в мире человека-созерцателя, и постантропоцентрическим взглядом на человека как на часть системы – биологической, экзистенциальной, онтологической.

Способ семантической организации сюжета странствия в поздних романах Битова выделяется среди иных вариантов художественных проекций феномена путешествия, представленных в русской литературе XIX–XXI веков, глубиной гносеологической и авторефлексивной металитературной проблематики натурфилософских и экзистенциальных коллизий и широтой антропологического анализа: представленные писателем версии интерпретации реальности соплагают геоэтику и философию, экологию и этологию, космологию и метафизику, сакральное и профанное для выявления лейтмотивов эклектического сознания современного человека – обитателя сетевого мира, призванного сопрягать трансцендентальный, обыденный и рациональный модусы бытия. Культурологическая ориентация сюжета повествования и сюжета как части романного целого обусловлена художественной целью писателя: не с воссоздание в слове мистического переживания, порождённого экзотическим инокультурным пространством, не богоискательство и не воплощение религиозного миропонимания, не деконструкция стереотипов социального сознания, а поиск путей разрешения онтологической проблемы – преодоления гносеологического кризиса, вызванного драматическим осознанием недостижимости абсолютной истины.

Перспективы исследования могут быть связаны как с расширением поля анализа (созданием обобщающих работ по творчеству Битова разных периодов, сопоставлением битовской концепции человека и мира с концепциями других современных художников), так и с решением прикладных задач: применения полученного знания в области истории литературы и методики литературоведческого анализа в курсах по истории русской литературы второй половины XX – начала XXI веков, спецкурсах по творчеству А. Битова и сюжетологии, в материалах научных исследований.

Список использованных источников и литературы

Художественные произведения А. Г. Битова и других писателей и поэтов

1. Битов А. Г. Оглашенные : роман в четырёх частях. М.: Вече, 2018. 448 с.
2. Битов А. Г. Преподаватель симметрии. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 429 с.
3. Андрей Битов. Битва. М.: ArsisBooks, 2009. 115 с.
4. Андрей Битов. Текст как текст. Сборник эссе. М.: ArsisBooks, 2010. 212 с.
5. Битов А. БАГАЖЪ: книга о друзьях. М.: ArsisBooks, 2012. 176 с.
6. Битов А., Габриадзе Р. Метаморфоза. СПб.: Амфора, 2008. 212 с.
7. Битов А. Г. В ожидании осени. М.: Эксмо, 2021. 192 с.
8. Битов А. Г. Всё наизусть. М.: ArsisBooks, 2013. 176 с.
9. Битов А. Г. Книга путешествий. М.: Известия, 1986. 605 с.
10. Битов А. Г. Неизбежность ненаписанного : Годовые кольца, 1956–1998–1937. М.: Вагриус, 1998. 590 с.
11. Битов А. Г. Оглашенные : роман-странствие. СПб.: Изд. И. Лимбаха, 1995. 558 с.
12. Битов А. Г. Ожидание обезьян // Новый Мир. 1993. №10. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1993/10/ozhidanie-obezyan.html (дата обращения: 05.08.2024).
13. Битов А. Г. Пушкинский том: [статьи]. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 409 с.
14. Битов А. Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства. М.: Астрель, 2014. 652 с.
15. Битов А. Империя в четырёх измерениях: Империя I. Аптекарский остров. СПб.: Амфора, 2008. 555 с.
16. Битов А. Г. Статьи из романа. М.: Советский писатель, 1986. 320 с.
17. Битов А. Г. Человек в пейзаже. М.: Сов. писатель, 1988. 457 с.
18. Битов А. Империя в четырёх измерениях: Измерение III. Путешествие из России. СПб.: Амфора, 2009. 559 с.
19. Битов А. Интервью Марине Смирновой для Российской газеты. 2017. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2017/05/27/andrey-bitov-80-let> (дата обращения: 15.07.2024).
20. Битов А. Литературный герой как герой. Рассуждение в жанре интеллектуального примитива / Звезда, №1, 2004. URL: <https://andrey-bitov.ru/literaturnyj-geroj-kak-geroj/> (дата обращения: 11.11.2020).
21. Битов А. На литературе денег не заработаешь // Российская газета. 2009. № 0(4885). URL: <https://rg.ru/2009/04/09bitov.html> (дата обращения: 11.06.2020).
22. Битов А. Полуписьменные сочинения. М.: Запасный выход, 2006. 128 с.

23. Битов А. Постскрипtum [из недописанной книги]. URL: <https://omsk-news.net/other/2018/12/12/244523.html> (дата обращения: 30.10.2023).
24. Битов А. Русский устный и русский письменный / Звезда, №8, 2003. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/8/russkij-ustnyj-i-russkij-pismennyj.html> (дата обращения: 10.11.2020).
25. Битов А. Тупик – это очень интересная вещь. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/4/tupik-eto-ochen-interesnaya-veshh.html> (дата обращения: 05.08.2023).
26. Битов А. File на грани фолла. Октябрь. №10. 2005. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2005/10/file-na-grani-fola.html> (дата обращения: 20.11.2021).
27. Битов А. Эмиграция как оскорбление. Эссе // Новый Берег, №2, 2003. URL: <https://magazines.gorky.media/bereg/2003/2/emigracziya-kak-oskorblenie.html> (дата обращения: 08.06.2022).
28. Предположение жить. 1836 / Сост. А. Битов. М.: Независимая газ., 1999. 917 с.
29. Айзенберг М., Аксёнов В., Арьев А., Битов А., Зайчик М., Найман А., Попов В., Улицкая Л. В Израиль и обратно. Путешествие во времени и пространстве. М.: Вагриус, 2004. 285 с.
30. Путешествие с Битовым. Интервью // Российская газета. 2003. URL: <https://rg.ru/2003/10/18/bitov.html> (дата обращения: 05.08.2023).
31. Ахилл Титий. Левкиппа и Клитифонт / Лонг. Дафнис и Хлоя / Петроний. Сатириконт / Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. Пер. с древнегреч. и лат. М.: Худож. лит., 1969. Т.7. 591 с.
32. Гессе Г. Собр. соч. в 8 т. / пер. с нем. С. К. Апта. М.: Прогресс – Литера; Харьков: Фолио, 1994. Т.5. 477 с.
33. Диккенс Ч. Собр. Соч. в 30 т. / Под ред А. А. Аникста, В. В. Ивашевой, Евг. Ланна. Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1958. Т.3. 503 с.
34. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов и др.; ИРЛИ. Л.: Наука. 1973. Т.8: Идиот: Роман. 511 с.; 1974. Т.10: Бесы: Роман в 3 ч. 416 с.; 1976. Т.14: Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Кн.1–10. 511 с.
35. Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т.1. 655 с.
36. Набоков В. В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. СПб.: Симпозиум, 2002. Т.4. 784 с.
37. Пруст М. В сторону Свана. СПб.: Азбука, 2000. 631 с.

38. Салтыков С. Прозрачный покой. Стихи. Вступительное слово А. Битова. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2005/1/prozrachnyj-pokoj.html (дата обращения: 28.02.2024).

39. Сартр Ж.-П. Пьесы. [Кн. 1]. / Пер. с фр. М.: Гудьял-Пресс, 1999. 557 с.

40. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 589 с.

41. Тютчев Ф. И. Полное собр. соч. и письма: в 6 т. Т.2: Стихотворения, 1850–1873. М.: Классика, 2003. 640 с.

42. Уайлдер Т. Мост короля Людовика Святого. День восьмой. М.: Прогресс, 1976. 495 с.

43. Уайльд О. Упадок искусства лжи. М.: Юрайт, 2018. URL: http://lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt (дата обращения: 03.01.2024).

Работы по истории литературы (о творчестве А. Битова и других художников)

44. Аверин Б. История моего современника А. Г. Битова // Звезда. М., 1996. №1. С. 192–197.

45. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.

46. Амусин М. Осень патриархов // Новый Мир. 2008. №10. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/10/osen-patriarhov.html (дата обращения: 13.03.2024).

47. Андрей Битов. Парад планет : [документальный фильм] / студия «Неофит». URL: <https://rutube.ru/video/e30763ec196ad18f8b1fd326d7df676c/> (дата обращения: 17.12.2024).

48. Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе А. Битова: дис. ... к. филол. н. СПб., 2011. 222 с.

49. Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М.: Высш. шк., 1988. 93 с.

50. Баландина М. Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа: дис. ... к. филол. н.: Магнитогорск, 2003. 185 с.

51. Баринаева Е. Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов: дис. ... к. филол. н. Тверь, 2008. 244 с.

52. Бекметов Р. Ф. Категория пути в художественном сознании А. А. Блока и проблема восточной литературной традиции : дис. ... к. филол. н. Казань, 2007. 262 с.

53. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Ст. 5, 8, 9. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0190.shtml (дата обращения: 10.06.2020).

54. Берг М. Ю. Антиподы: писатель дневной и ночной // М.: НЛО. 1997. № 28. С. 223–231.

55. Бердоносова С. Ю. Николай Гумилёв: геософический путь поэта: дис. ... к. филол. н. Сургут, 2005. 160 с.
56. Беркова Е. А., Стрельникова И. П., Зембатова Н. П. [и др.]. Античный роман: Сб. статей / Под ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1969. 410 с.
57. Битов, или Новые сведения о человеке: [сборник] / сост. А. Бердичевская. М.: Эксмо, 2020. 304 с.
58. Битов. Шаг в сторону от общего потока : [документальный фильм] / реж. Н. Урвачева. М.: ГТРК Культура, 2008.
59. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс: дис. ... д. филол. н. СПб, 2003. 785 с.
60. Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: дис. ... д. филол. н. СПб., 2003. 282 с.
61. Бочаров С. Г. На аптекарский остров... По поводу «Первой книги автора» Андрея Битова // С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской литературы, 1999. С. 535–550.
62. Бычкова О. А. Проблемы симулякра в произведениях русского постмодернизма: на материале произведений А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина: дис. ... к. филол. н. М., 2008. 201 с.
63. Воробьёва Е. П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе (А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин): дис. ... к. филол. н. Барнаул, 2004. 157 с.
64. Вулис А. Литературные зеркала. URL: https://modernlib.net/books/vulis_abram/literaturnie_zerkala/read/ (дата обращения: 20.05.2020).
65. Вюнш Т. Ян Потоцкий (1761–1815) как историк и антрополог культуры. К формированию культурного релятивизма накануне Нового времени // Европа. 2010. № 9. С. 30–38.
66. Гильманов В. Х. Проблемы региональной литературы: «кёнигсбергский текст» как предмет художественного опыта: учеб. пособие. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. 92 с.
67. Глушкова Н. Б. Паломнические «хождения» Б. К. Зайцева: особенности жанра: дис. ... к. филол. н. М., 1999. 197 с.
68. Громов-Колли А. В. Проза Виктора Шкловского 1920-х гг.: дис. ... к. филол. н. Москва, 2004. 162 с.
69. Гулиус Н. С. Трансформация жанра рождественского рассказа в новелле А. Битова «Битва при Альфабете» // Проблемы литературных жанров : материалы X Международной научной конференции, посвящённой 400-летию г. Томска, 15–17 октября 2001 г. Томск, 2002. Ч.2: Русская литература XX в. С. 246–250.

70. Гулиус Н. С. Художественная мистификация как приём текстопорождения в русской прозе 1980–1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): дис. ... к. филол. н. Томск, 2006. 204 с.
71. Гуреев М. Андрей Битов: Мираж сюжета. М.: Молодая гвардия, 2023. 350 с.
72. Гурьянова М. А. Жанровые процессы в прозе А. Г. Битова: 1960 – 1970-е годы: дис. ... к. филол. н. Екатеринбург, 2008. 202 с.
73. Дмитриева Ю. Ю. Концепт пути в творчестве Н. С. Гумилёва : дис. ... к. филол. н. М., 2018. 197 с.
74. Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия. М.: Интрада, 2004. 560 с.
75. Иванова Н. Б. Смех против страха, или Фазиль Искандер. М.: Сов. писатель, 1990. 336 с.
76. Ильин С. С. Странничество в позднесоветской художественной культуре: поэтика и репрезентация: дис. ... к. культурологии. М., 2013. 232 с.
77. Каневская М. Кратчайший путь к истине: децентрализация дискурса у Фазиля Искандера. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/2/kratchajshij-put-k-istine-deczentralizacziya-diskursa-u-fazil-ya-iskandera.html> (дата обращения: 23.07.2024).
78. Карпова В. В. Автор в современной русской постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом»): дис. ... к. филол. н. Тамбов, 2003. 197 с.
79. Ким Кен-Тэ. Тема Востока в творчестве И. А. Бунина : дис. ... к. филол. н. СПб., 1997. 212 с.
80. Киселёв В. С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск: Том. гос. ун-т, 2006. 542 с.
81. Климова М. Н. Апулей – Кузмин – Бахтин: метаморфозы сюжета, героя, судьбы // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. С. 70–76.
82. Кнорре Е. Ю. Сюжет «пути в невидимый град» в творчестве М. М. Пришвина 1900–1930-х гг.: дис. ... к. филол. н. М., 2019. 295 с.
83. Ковтун Н. В. Мастер – Пророк – Премудрость в повести А. Битова «Человек в пейзаже» // Сибирский филологический журнал. 2017. № 4. С. 114–124.
84. Кораблёва Н. В. Роман А. Битова «Оглашенные» в зеркале геопозтики // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2016. № 2(26). С. 108–115.
85. Кормилова М. С. Творчество А. Битова в оценке российской и русской зарубежной критики: дис. ... к. филол. н. М., 2010. 199 с.
86. Крутий С. М. «Архитектурность» художественных образов в поэзии акмеистов: О. Мандельштам и А. Ахматова : автореф. дис. ... к. филол. н. Магнитогорск, 2005. 19 с.

87. Куликова Е. Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: дис. ... д. филол. н. Новосибирск, 2012. 337 с.
88. Лазарев А. А. Паломнические стратегии Б. К. Зайцева периода эмиграции: дис. ... к. филол. н. Волгоград, 2021. 206 с.
89. Ласкина Н. О. Принципы организации художественного времени и пространства в прозе А. П. Платонова двадцатых годов: дис. ... к. филол. Новосибирск, 2000. 198 с.
90. Латухина А. Л. Цикл «путевых поэм» И. А. Бунина «Тень птицы»: проблема жанра: дис. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2004. 186 с.
91. Лау Н. В. Мотив «духовного странничества» в прозе русской эмиграции: И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев: дис. ... к. филол. н. М., 2011. 201 с.
92. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т.2: 1968–1990. М.: Академия, 2003. 688 с.
93. Летняя школа по русской литературе. 2022. Т. 18. № 3–4. 428 с.
94. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛО, 2008. 848 с.
95. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург, 1997. 317 с.
96. Лихачёв Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 205 с.
97. Лишова Н. И. Мотив странствий в художественном дискурсе М. М. Пришвина: дис. ... к. филол. н. Елец, 2012. 190 с.
98. Маглий А. Д. Метароман А. Битова «Преподаватель симметрии»: от хаоса к метаповествованию // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 84–92.
99. Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор». М.: Худ. лит., 1966. 116 с.
100. Медведева Н. Г. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции: дис. ... д. филол. н. Ижевск, 2007. 367 с.
101. Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы (на материале романов Андрея Битова): дис. ... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2001. 205 с.
102. Моисеев А. А. Феномен «скитальчества» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и способы его художественного воплощения: дис. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2013. 213 с.
103. Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Семиотика поезда в русской литературе: интермедиаальный и метапоэтический аспекты // СибСкрипт. 2022. №1. С. 50–59.
104. На прощании с Андреем Битовым от полупустого зала было вдвойне грустно // Московский комсомолец. 2018. 7 декабря. URL:

<https://www.mk.ru/culture/2018/12/07/na-proshhanii-s-andreem-bitovym-ot-polupustogo-zala-bylo-vo-voyne-grustno.html> (дата обращения: 30.08.2024).

105. Никитина М. В. Мотивная структура пространственно-временной организации «Окаянных дней» и «Странствий» И. А. Бунина: дис. ... к. филол. н. Архангельск, 2006. 200 с.

106. Николаева О. Брат мой Битов // Дружба народов. №7. 2021. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2021/7/brat-moj-bitov.html> (дата обращения: 09.11.2023).

107. НЛО. Письма русского путешественника. URL: https://www.nlobooks.ru/books/pisma_russkogo_puteshestvennika/ (дата обращения: 08.06.2022).

108. Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография / кол. авт.; отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: Флинта; Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2022. 260 с.

109. Первые научные штудии: сборник научных трудов / под ред. Н. А. Агеевой, Е. Г. Николаевой; НГПУ. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2021. Вып. 11. 223 с.

110. Пастушенко Ю. Г. Мифологические основы сюжета у А. Платонова: роман «Чевенгур»: дис. ... к. филол. н. М., 1998. 175 с.

111. Пискунова С. И. От Пушкина до «Пушкинского дома»: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013. 272 с.

112. Полиевская А. С. Экзотический топос в творчестве Н. С. Гумилёва: дис. ... к. филол. н. М., 2006. 157 с.

113. Пономарев Е. Р. Типология советского путешествия: «путешествие на Запад» в русской литературе 1920–1930-х годов: дис. ... д. филол. н. СПб, 2014. 577 с.

114. Портрет поздней империи: Андрей Битов / Авт.-сост. Е. Чигрин. М.: АСТ, 2020. 352 с.

115. Пробштейн Я. Э. Мотив странствия в поэзии О. Э. Мандельштама, В. В. Хлебникова и И. А. Бродского: дис. ... к. филол. н. М., 2000. 170 с.

116. Прошунин А. В. Образ-концепт Странника в раннем творчестве М. Горького: генезис и типология: дис. ... к. филол. н. Воронеж, 2005. 238 с.

117. Пудова А. С. Геокультурная топика в лирике Б. Л. Пастернака: дис. ... к. филол. н. Тюмень, 2011. 204 с.

118. Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилёва: дис. ... д. филол. н. М., 2009. 283 с.

119. Ревво Ю. А. Метафорические концепты «Путь», «Дорога» и «Странствие» в публицистике и прозе П. А. Сорокина и Б. К. Зайцева: дис. ... к. филол. н. Нерюнгри, 2017. 184 с.

120. Роднянская И. Б. Движение литературы. Т.1. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006. 712 с.

121. Роднянская И. По обе стороны одностороннего мира. Новый мир, 2009. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/1/ro17.html (дата обращения: 26.05.2020).
122. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. Т.1: А–Ж. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. 733 с.
123. Рыбальченко Т. Л. Автор в художественном мире произведения (Повести Ю. Трифонова и А. Битова 70-х гг.) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск. Гос. ун-т. Томск, 1984. Вып. 6. С. 157–177.
124. Рыбальченко Т. Л. Иронико-философская проза в современном литературном процессе // Проблемы метода и жанра: Межвузовский сборник статей; ТГУ им. В. В. Куйбышева. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. С. 190–208.
125. Рыбальченко Т. Л. Мотив фотографии в прозе А. Битова // От сюжета к мотиву: Сборник научных трудов. Новосибирск, 1996. С. 178–191.
126. Рыбальченко Т. Л. Неудача как неизбежность творчества и как экзистенциальная проблема («Посмертные записки Тристрам-клуба» А. Битова) // Феномен творческой неудачи. Екатеринбург, 2011. С. 303–317.
127. Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии» // Вестник ТГУ. Филология. 2011. № 1 (13). С. 84–101.
128. Рыбальченко Т. Л. Проблема границы существования в прозе А. Битова и В. Набокова («Оглашенные» и «Ultima Thule») // Европейские исследования в Сибири: Материалы международной научной конференции «Американский и сибирский фронт», 6–8 февраля 2001 г. Томск, 2001. Вып. 3. С. 187–202.
129. Рыбальченко Т. Л. Проблема соотношения реальности и искусства в книге А. Битова «Преподаватель симметрии» // Проблемы литературных жанров: материалы VIII научной межвузовской конференции, 17–19 октября 1995 г. Томск, 1996. Ч.2. С. 75–78.
130. Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе // Вестник ТГУ. Филология. 2013. № 6 (26). С. 87–100.
131. Рыбальченко Т. Л. Философия культуры в романе А. Битова «Пушкинский дом» / Проблемы литературных жанров: Материалы IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания ТГУ. Ч.2. Томск, 1999. С. 218–224.
132. Савченко Т. Д. Литература путешествий о Кавказе второй половины XX века: дис. ... к. филол. н. Краснодар, 2009. 202 с.
133. Самойленко В. А. Художественное своеобразие лирического цикла путешествий в отечественной поэзии рубежа XX–XXI вв.: дис. ... к. филол. н. Саранск, 2022. 285 с.
134. Семёнова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого. URL: <http://www.newreferat.com/ref-15645-1.html> (дата обращения: 27.07.2023).

135. Симонян Ю. Ф. Становление нравственно-эстетической концепции Г. Газданова в романах 1920–30-х годов: «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полёт», «Ночные дороги»: дис. ... к. филол. н. М., 2007. 196 с.
136. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. URL: <https://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanov-russ-postmodern-lit.htm> (дата обращения: 14.04.2025).
137. Смирнова М. Жизнь без Битова // Комсомольская правда. 2018. URL: <https://www.kp.ru/daily/26918.5/3964647/> (дата обращения: 18.12.2024).
138. Созина Е. К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830–1870-х годов // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2002. Вып. 3. С. 121–129.
139. Сомова С. В. Поэтика сюжета прозы Б. Зайцева: рассказы и повести 1901–1921 гг.: дис. ... к. филол. н. Самара, 1998. 152 с.
140. Степанова Н. С. Концептосфера «путь жизни» в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: дис. ... д. филол. н. М., 2016. 396 с.
141. Суханов В. А. Лирический герой как граница мира в поэзии И. Бродского 1960-х годов («Я обнял эти плечи и взглянул...») // И. А. Бродский: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова, А. Г. Степанов. СПб.: РХГА, 2022. С. 396–405.
142. Суханов В. А. Феномен манипуляции в психологической прозе 1960-х годов: А. Битов и Ю. Трифонов // Манипуляция в зеркале и практике художественной словесности. Томск: НИ ТГУ, 2017. С. 17–31.
143. Сухорукова Н. В. Поэтика циклических форм в книге М. А. Волошина «Годы странствий»: дис. ... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2006. 196 с.
144. Толмашов И. А. А. С. Пушкин в творческом сознании А. Г. Битова: дис. ... к. филол. н. Горно-Алтайск, 2009. 191 с.
145. Тугушева Э. Ф. «Имперский роман» А. Г. Битова (на материале романа-странствия «Оглашенные») // Наука и общество. 2018. № 1 (30). С. 129–138.
146. Тугушева Э. Ф. Метапоэтика А. Г. Битова: дис. ... к. филол. наук. Саратов, 2011. 224 с.
147. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне: двенадцать лекций. М.: Весь Мир, 2008. 414 с.
148. Чансес Э. Андрей Битов: экология вдохновения. СПб.: Академический проект, 2006. 317 с.
149. Чхаидзе Е. Культурная гибридность глазами Андрея Битова: Армения, Грузия, Россия // eSamizdat. 2021. № 14. С. 77–86.
150. Шеметова Т. Г. Поэтика прозы А. Г. Битова. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2001. 152 с.

151. Шерчалова Е. В. Художественный мир позднего В. О. Пелевина: дис. ... к. филол. н. М., 2023. 294 с.
152. Шульц С. А. Жанровая традиция «диалогов мёртвых» в рассказе Достоевского «Бобок» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 5. С. 26–30.
153. Щетинин Р. Б. Традиции мениппеи в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Идиот» как отражение античной картины мира // Картина мира: модели, методы, концепты : Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых учёных, Томск, 1–3 ноября 2001 г. / Томск: НИ ТГУ, 2002. С. 296–300.
154. Эльрашид Али М. А. Пространство культуры в прозе А. Битова: дис. ... к. филол. н. М., 2021. 159 с.
155. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
156. Якунина И. А. Повествовательная идентичность в прозе А. Битова 1960-х – 1970-х гг.: дис. ... к. филол. н. Магнитогорск, 2009. 181 с.
157. Якунов А. В. Функционально-коммуникативная организация текста в жанре эссе: на материале эссе И. А. Бродского «Путешествие в Стамбул»: дис. ... к. филол. н. Череповец, 1998. 234 с.
158. Яценко С. А. Жанровое своеобразие «Сентиментального путешествия»: вызов Лоуренса Стерна // Язык и культура: сборник статей XXIII Международной научной конференции, 21–24 октября 2012 г. Томск, 2013. С. 132–134.
159. Яценко С. А. Изображение научного и художественного типов сознания в «Оглашенных» Андрея Битова (к вопросу о соотношении художественной формы и проблематики) // Актуальные проблемы литературоведения и журналистики : материалы региональной конференции молодых учёных, 24 марта 2000 г. Томск, 2001. С. 126–129.
160. Meyer P. The Moose of the Apocalypse: Andrej Bitov's Man in Landscape // Russian Literature. 2007. Vol. 61, no. 4. P. 377–391.
161. Rohde E. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876. 574 p.
162. Vergara J. The Distorted Images And Realities Of Andrei Bitov's Literary Photographs // The Russian Review. 2018. Vol. 77, Issue 2. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/russ.12176> (дата обращения: 17.10.2022).
163. Vergara J. This Land Is Your Land: Andrei Bitov Travels Through the Caucasus // Russian Literature. 2022. Vol. 129. P. 1–6.

164. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
165. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 332 с.
166. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.
167. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.6 ... 505 с.
168. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
169. Бемъ А. Къ уясненію историко-литературныхъ понятій. Петроградъ: Изв. Отд. рус. яз. и словесности АН, 1918. Т. XXIII. Кн. 1. 15 с.
170. Блум Х. Страх влияния; Карта перечитывания: теория поэзии. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. 351 с.
171. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. М.: ЛКИ, 2010. 640 с.
172. Гуминский В. М. Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 605 с.
173. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1975. 317 с.
174. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века : автореф. дис. ... д. филол. н. Волгоград, 2004. 40 с.
175. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1–2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
176. Зорин А. Опознавательный знак // Stengazeta.net. 2009. URL: <https://stengazeta.net/?p=10006844> (дата обращения: 30.04.2025).
177. Изер В. К антропологии художественной литературы. М.: НЛО, 2008. №94. URL: <https://polit.ru/research/2009/02/27/izer.html> (дата обращения: 05.03.2024).
178. Ковалёва И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 92–94.
179. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В. И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
180. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 550 с.
181. Лебедева М. Л. Телевизионный цикл «Беседы о русской культуре» Ю. М. Лотмана в современной рецепции // Аудиовизуальные медиа в эпоху Интернета и информационных войн: от традиций к инновациям: материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 55-летию кафедры телевидения и радиовещания БГУ. Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2022. С. 131–133.

182. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 510 с.
183. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров: материалы второй научной межвузовской конференции, 30 сентября – 4 октября 1975 г. Томск, 1975. С. 9–11.
184. Лотман Ю. М. Воспитание души. СПб: Искусство-СПб, 2005. 624 с.
185. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
186. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 542 с.
187. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
188. Михельсон В. А. «Путешествие» в русской литературе. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1974. 106 с.
189. Новиков В. Михаил Бахтин: синтез филологии и философии // Канал Культура. ACADEMIA. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PLNfJN2R-Ys> (дата обращения: 24.05.2023).
190. Попова М. К. Национальная идентичность и её отражение в художественном сознании. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. 169 с.
191. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
192. Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/rudnev_vadim_get_out_of_reality.htm (дата обращения: 23.05.2022).
193. Рыбальченко Т. Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа: Учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во ТГУ, 2012. 130 с.
194. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 156 с.
195. Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности. Самар. гос. ун-т. Воронеж: Логос-Траст, 1994. 264 с.
196. Рытова Т. О функционировании и трансформациях литературы в эпоху IT-технологий и интернет-культуры // Онлайн-журнал «Речь». URL: https://речь.com/rytova_o_functionation_and_transformation_literature (дата обращения: 29.04.2025).
197. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд-е / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Вып.3, ч.2. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. 521 с.
198. Сто лет русского авангарда: сборник статей. М.: Московская консерватория, 2013. 528 с.

199. Сычёв А. А. Нравственные измерения хронотопа // Литературоведческий журнал. 2021. № 4 (54). С. 100–119.
200. Текст: семантика и структура [сборник] / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. 302 с.
201. Теория литературы. [В 3 кн.] / Я. Е. Эльсберг, В. В. Кожин, Е. М. Мелетинский; редкол.: Г. Л. Абрамович и др.; АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. М.: Наука, 1964. Кн.2. С. 408–484.
202. Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / сост. Н. П. Хрящева. М.: Флинта: Наука, 2011. 456 с.
203. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т.1: Теоретическая поэтика. 512 с.; Т. 2: Историческая поэтика. 368 с.
204. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
205. Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
206. ФЭБ. Русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/leb/leb-1401.htm> (дата обращения: 23.05.2022).
207. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
208. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 383 с.
209. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
210. Etiemble R. Comparaison n'est pas raison. Paris, 1963. 118 p.

Работы по философии, культурологии, искусствоведению, антропологии, религиоведению, социологии, психологии, географии и другим дисциплинам

211. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
212. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
213. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2007. 510 с.
214. Гачев Г. Д. Миры Европы. Взгляд из России. Италия. М.: Воскресенье, 2007. 416 с.
215. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Кавказ. Интеллектуальные путешествия из России в Грузию, Азербайджан и Армению. М.: Издательский сервис, 2002. 416 с.
216. Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Курс лекций. М.: Академия, 1998. 432 с.
217. Гачев Г. Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. М.: Академический проект, 2020. 891 с.

218. Гачев Г. Д. Русский эрос : («роман» Мысли с Жизнью) М.: ЭКСМО: Алгоритм, 2004. 636 с.
219. Гачев Г. Русский Эрос. URL: <https://philologos.narod.ru/texts/gachev-eros.htm> (дата обращения: 07.08.2024).
220. Гваттари Ф., Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
221. Географический энциклопедический словарь: Понятия и термины / Гл. ред. А. Ф. Трёшников. М.: Сов. энциклопедия, 1988. 432 с.
222. Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения: В 2 т. М.: Искусство, 1996. 848 с.
223. Дольник В. Непослушное дитя биосферы: Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей. СПб.: Петроглиф, 2009. 352 с.
224. Дорофеев Д. Ю., Марков Б. В. Визуальная антропология и коммуникация: философский взгляд. СПб.: Изд-во РХГА, 2022. 608 с.
225. Древнегреческо-русский словарь Дворецкого. URL: <https://classes.ru/all-greek/dictionary-greek-russian-old.htm> (дата обращения: 15.05.2023).
226. Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. М.: НЛО, 2000. 400 с.
227. Иванова А. Н. Homo Vians. Путешествия как потребность в самотрансценденции: дис. ... к. философ. н. Томск, 2018. 173 с.
228. История философии : Учебник для вузов / Отв. ред.: В. П. Кохановский, В. П. Яковлев. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. 574 с.
229. Кант И. Соч.: в 6 т. / под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. М.: Мысль, 1964. Т.3. 799 с.; Т.4. Ч.1. 544 с.
230. Кант И. Сочинения. В 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. 741 с.
231. Кварчия В. Е. Историческая и современная топонимия Абхазии (Историко-этимологическое исследование). Сухум: Academia, 2006. 327 с.
232. Коровин В. Ю. Нравственные основания русского странничества: дис. ... к. философ. н. Воронеж, 2009. 143 с.
233. Ланцев И. А. Человек в мироздании. Концептуальный подход на основе квантовой парадигмы // ISPC. 2008. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-v-mirozdanii-kontseptualnyy-podhod-na-osnove-kvantovoy-paradigmy> (дата обращения: 30.06.2023).
234. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
235. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: ИЗОГИЗ, 1933. 204 с.

236. Лосев А. Ф. История античной эстетики. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. Ранняя классика. 624 с.; Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. 832 с.
237. Лысикова О. В. Социальные изменения культурных практик отечественного туризма в условиях глобализации: дис. ... д. социол. н. Саратов, 2012. 411 с.
238. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб.: Азбука, 2010. 283 с.
239. Марков А. В. Теории современного искусства. М.: РИПОЛ классик, 2021. 238 с.
240. Мозговой А. В. Социокультурная мотивация путешествий людей в современном обществе: дис. ... к. социол. н. Ростов-на-Дону, 2004. 128 с.
241. Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Культурная Революция. Т.4. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского. 2007. 432 с.
242. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / науч.-ред. совет.: В. С. Стёпин (пред.) [и др.]. М.: Мысль, 2010. Т.2: Е–М. 634 с.; Т.3: Н–С. 692 с.; Т.4: Т–Я. 743 с.
243. Овчинников В. В. Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. М.: Сов. Россия, 1983. 431 с.
244. Открытая православная энциклопедия «ДРЕВО». URL: <https://drevo-info.ru/> (дата обращения: 20.12.2024).
245. Павлов И. Как жили и во что верили первые христиане : Учение двенадцати апостолов. М.: Эксмо, 2017. 736 с.
246. Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М.: Православная энциклопедия. 2004. Т.7: Варшавская епархия – Веротерпимость. 752 с.; 2005. Т.9: Владимирская икона Божией Матери – Второе пришествие. 752 с.; 2016. Т.41: Ливаний – Львовский в честь Преображения Господня женский монастырь. 751 с.; 2017. Т.48: Муромский в честь Успения Пресвятой Богородицы мужской монастырь – Непал. 751 с.; 2018. Т.52: Ной – Онуфрий. 751 с.; 2022. Т.67: Суздальский в честь Покрова Пресвятой Богородицы женский монастырь – Текстология библийская. 719 с.
247. Розенталь И. Л. Вселенная и частицы / Новое в жизни, науке, технике. Космонавтика, астрономия. М.: Знание, 1990. № 11. 64 с.
248. Ромина Л. В., Мякокина О. В. Природные особенности и антропогенные факторы формирования экосистем Куршской косы // Жизнь земли. 2021. Т.43. №2. С. 248–257.
249. Ростова Н. Н. Проблема человека в современной философии. М.: Проспект, 2023. 176 с.
250. Русская идея. М.: Республика, 1992. 496 с.
251. Сид И. История понятия «геопозитика» // Вестник МГЛУ. 2015. № 11. С. 153–170.

252. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого; Ин-т славяноведения РАН. М.: Международные отношения. 2012. Т.5. 736 с.
253. Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. 396 с.
254. Тарковский А. Встреча первая. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/London01.html> (дата обращения: 13.08.2024).
255. Тертуллиан. Избранные сочинения: Пер. с лат. / Общ. ред. и сост. А. А. Столярова. М.: Прогресс, Культура, 1994. 443 с.
256. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. 448 с.
257. Федотов Г. П. Собр. соч. в 12 т. Т. XI. Русская религиозность. Ч. II. Средние века. XIII–XV вв. М.: Мартис, 2004. 367 с.
258. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. Т. 1. 490 с.
259. Фома Аквинский. Сумма теологии / под ред. Н. Лобковица и А. В. Апполонова; пер. А. В. Апполонова. М.: Signum Veritatis, 2006. 747 с.
260. Фрейд З. Психология бессознательного : Сборник произведений. М.: Просвещение, 1989. 447 с.
261. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М.: АСТ, 2004. 188 с.
262. Фрейд З. Собр. соч. В 10 т. / пер. с нем. А. М. Боковой. Т. 9: Вопросы общества. Происхождение религии. М.: Фирма СТД, 2008. 606 с.
263. Фрейд З. Труды разных лет / пер. с нем. Кн. 1. Тбилиси: Мерани, 1991. 396 с.
264. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Биbihина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
265. Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге / Пер. с нем. М.: Высш. шк., 1991. 192 с.
266. Церенова Ж. Н. Концепт «кочевье» в калмыцкой, русской и американской лингвокультурах: дис. ... к. филол. н.. Волгоград, 2005. 200 с.
267. Чабан В. С. Социокультурная дифференциация россиян в досуговой сфере: путешествия и туризм в модернизирующемся обществе: дис. ... к. социол. н. Ростов-на-Дону, 2006. 143 с.
268. Черепанова Н. В. Путешествие как феномен культуры: дис. ... к. философ. н. Томск, 2006. 167 с.
269. Черникова И. В. Философия и история науки [Учеб. пособие]. Томск: Изд-во НТЛ, 2011. 388 с.
270. Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий»: дис. ... д. филол. н. М., 2003. 396 с.

271. Шляков А. В. Бродяжничество как феномен культуры повседневности: дис. ... к. социол. н. Тюмень, 2009. Ростов-на-Дону, 2006. 187 с.
272. Шпенглер О. Закат Западного мира: очерки морфологии мировой истории: в 2 т. М.: Академический проект, 2009. Т.2. 764 с.
273. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Пер. с фр. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
274. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М.: Астрель: АСТ, 2004. 556 с.
275. Эпштейн М. Богословие в красках: от грехопадения до Вознесения и от Леонардо до Сальвадора Дали. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2015/3/bogoslovie-v-kraskah-ot-grehopadeniya-do-vozneseeniya-i-ot-leonardo-do-salvadora-dali.html> (дата обращения: 15.05.2023).
276. Этимология. 1979. Под ред. Ж. Ж. Варбот, Л. А. Гиндина, Г. А. Климова, В. А. Меркуловой, В. Н. Топорова, О. Н. Трубачёва. М.: Наука, 1981. 200 с.
277. Юнг К. Г. Символическая жизнь / пер. с англ. Изд. 2-е. М.: КогитоЦентр, 2010. 326 с.
278. Latour B., Woolgar S. Laboratory Life. The Contruction of Scientific Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979. 272 p.
279. Lorenz K. On aggression / transl. by Marjorie Kerr Wilson. London; New York: Routledge, 2002. 306 p.

Приложение А

(справочное)

История создания романа «Оглашенные»

ВРЕМЯ И МЕСТО	РАЗДЕЛ	ПРИМЕЧАНИЕ
«1971, 1975» Первая публикация 1976	Птицы, или Новые сведения о человеке / Птицы, или Оглашение человека	<i>Существуют разные варианты начала и концовки повести.</i> «Я приехал сюда – на Косу, на биостанцию – в седьмой раз [...] Впервые я бежал сюда от 1968 года».
До «23 августа 1983 года» Первая публикация 1987	Человек в пейзаже	«Это было в 1979 году». «...я кончаю эту повесть 23 августа 1983 года с цыплёнком на правой ноге». // С. Тамыш «в одну ночь в селе Тамыш в Абхазии в 1983 году»
1992	«Предисловие к роману-странствию “Оглашенные”»	* «Неизбежность ненаписанного»
«28 февраля 1993 , Прощёное воскресенье»	Ожидание обезьян	<i>Фабульно повесть начинается в момент окончания предыдущей</i> «Роман-странствие “Оглашенные” заканчивался сценой у нашего Белого дома 19 августа 1991 года. Уже выпав из времени, в Германии в 1992-м , в год Обезьяны, я как раз доползал до конца своей “Империи...” в “Ожидании обезьян”».
4 августа 1994 года у Коновалова	От автора	В издании 1995 г. – Предисловие к «(Баяну)». В издании 1996 г. – элементы Предисловия и Послесловия.
«...Автор просит благословения у настоятеля монастыря Моцамета Архимандрита Торнике и иконописца Архимандрита Зенона. Автор благодарит Биологическую станцию Зоологического института Академии наук СССР (пос. Рыбачий Калининградской обл., бывш. Rossillen в бывш. Восточной Пруссии), Обезьяний питомник АН СССР (г. Сухум), Miinchen Kultureferal (Willa Waldberla) и Wissenschaftskolleg (Berlin) за предоставление возможности написать это сочинение».		
Не позднее 1995	Автор. Опыт автогеографии Чемодан Попытка утопии. Размышление в конце века (В издании 1995 г. – часть «(Баяна)»)	Попытка утопии: * Речь на Конференции писателей в Мюнхене в марте 1992 года. Речь написана под непосредственным влиянием бесед с Павлом Петровичем на вилле Вальдберта в Фельдафинге.

Не позднее 1995	Герой □ ДД (Доктор Д.). Заметки героя о романе и его авторе ПП (Павел Петрович). Рисунки по телефону	<i>Виктор Дольник</i> <i>Резо Габриадзе</i>
Критик. Шестидесятник – Патриот – Авангардист – Демократ – Восьмидесятник – Голос из провинции – American		
Лев Аннинский. «Литературная газета». 1993. 27 окт. □		Пожар, заливаемый пивом
Владимир Бондаренко. «Завтра». 1994. №2.		Солдаты Империи
Вячеслав Курицын. «Сегодня». 1993. 18 нояб. □		Битов ждёт обезьян, но не тех
Наталья Иванова. «Дружба народов». 1994. № 9. С. 180–186. □		Взбаламученное море
Андрей Немзер. «Сегодня». 1993. 18 нояб. □		Битов ищет Битова
Дмитрий Бавильский. «Независимая газета». 1993. 4 янв. □		Пейзаж в человеке
John Banville. «The New York Times Book Review» □		«The Monkey Link»
Не позднее 1995	Переводчик	<i>Rosemarie Tietze</i> * January 7, 1994 <i>Susan Brownsberger</i>
Не позднее 1995	Литатуровед. Исповедь А. Г. Битова в трёх частях	<i>Борис Аверин</i>
Не позднее 1995	Богослов. Кто спасёт виноватого. Попытка теодицеи	<i>Олеся Николаева</i>
28 февраля 1995 года, Санкт-Петербург	Маска. Эколог	<i>Пётр Кожевников</i>
26 мая 1995 года, Москва	Кентаврист	<i>Ваш стародавний друг</i> <i>Даниил Данин</i>
Не позднее 1995	Эсхатолог. Допустим	<i>Михаил Пекло</i>
Апрель 1994, Берлин	Ребёнок	* рисунок: «Артём»
Не позднее 1995	Физик	<i>Андрей Бычков</i>
Не позднее 1995. Пермь	Компьютер	<i>Владимир Белинкович</i>
«20.3.95»	Композитор	<i>Гия Канчели</i>
22–25 февраля 1995 года, Санкт-Петербург	Художники	<i>Ольга Флоренская и</i> <i>Александр Флоренский</i>
	Архитектор. Сущее и несущее	<i>Александр Великанов</i>
14 июля 1995 года, Санкт-Петербург	Психиатр	<i>Иосиф Гурвич</i>
«31 января 1995»	Астролог. Несерьёзный бык	«первый день Года Деревянного Синего Кабана»

		«Ай Сноусторм (Перевод с немецкого А. Битова)»
Не позднее 1995	Астрологический указатель	
Не позднее 1995	Краткое предисловие, или запоздалый эпиграф	
Не позднее 1995	Читатель	Адрес: 191104, Санкт-Петербург, Литейный пр., 42. Петербургский книжный клуб
Не позднее 1995	Баян, или 22 способа прочсть эту книгу	
«КОНЕЦ АМБИЦИЯМ 21 июля 1995 года. Санкт-Петербург»	Таблица амбиций	
«Журнал “Октябрь”, 2012 г.»	Последний из оглашенных: первая публикация <i>«Как раз в Каширке-2003, в год Зоолетия Петербурга, лёжа в “Отделении головы от шеи”, в одиночной камере [...] под химией, как под кайфом, я и стал снова беседовать со своим любимым персонажем»</i> (403). * Примечание об Амирэджиби – 20 мая 2011 года, Готланд.	«Памяти моего крестника РБ Сергея (Даура Зантария) посвящаю. Можно считать это эпилогом “Оглашенных”, а также всей четырёхтомной “Империи в четырёх измерениях”. 1960–2011... я довёл её до сегодняшнего дня и больше в неё не вернусь...»
Битов А. Г. Оглашенные: роман в четырёх частях. М.: Вече, 2018. 448 с.		

Приложение Б

(справочное)

История создания романа «Преподаватель симметрии»

КОГДА ГДЕ	И	ФРАГМЕНТ	ПРИМЕЧАНИЕ
«биостанция АН СССР, посёлок Рыбачий (б. Росситтен) Калининградской обл., 1969–1975»			
«1971, пос. Рыбачий (б. Росситтен)»		Предисловие переводчика	«...Наступали 70-е прошлого века. В России никто ничего не слышал, не видел и нигде не бывал. Я тоже. Поэтому мой устный пересказ работяги выслушали: надо же! бывает и такое». «все его сюжеты вышли на берег Куршской косы, как тридцать три богатыря, ещё летом 1971 года». «P.S.» к «Предисловию...» – 2008, 2011 гг.
1972		«“Четверг” вроде годится. Набрасываю по инерции “Смерть невесты”» [179].	«Я и начал со стихов. [...] Тут-то, на Невском, и попадаете мне Иосиф (значит, он ещё не уехал навеки). [...] – Вчера написал. Ты знал Бобо?» * Стихотворение И. Бродского «Похороны Бобо» датировано «январь–март 1972»
«Дом творчества „Переделкино“, 1976–1977»			
«в одну ночь в 1977-м»		О – цифра или буква? (Freud’s Family Doctor)	
«деревня Голузино Антроповского р-на Костромской обл., 1978–1985»			
«под утро 25 августа 1985 года»		Фотография Пушкина	В публикации 1988 г. имеет примечание
«1985–1986»		Вид неба Трои (Future in the Past)	
«1985–1986»		Битва при Эйзете / Битва при Альфабете (King of Britannica)	
Основной текст новеллы «1. Рис» – «1985–1986». Отдельный момент сюжетной части: «28 января 1997 года». * Прим. пер. «10.2.2008», «21.3.2008»; «Редакция 2008 года».		Стихи из кофейной чашки / Забывчивое слово (A Couple of Coffins from a Cup of Coffee)	* Неизбежность ненаписанного. В примечании переводчика о стихотворении «It was windy and birdy...»: «Перевод этот, однако, способствует датировке именно этого места работы над переводом [...] 28 января 1997 года. В Принстоне меня застало известие о смерти поэта Владимира Соколова [...]». * Мемуар 2008 г. * «Бывают очень прикольные**». * [...] Редакция 2008 года.
«Петропавловская ул. и ул. Достоевского в Ленинграде, 1986»			
«В 1987 году в Вашингтоне...»			«...директор Библиотеки Конгресса [...] спросил меня, над чем я

		сейчас работаю»/
С 1988 , не позднее 1996	ЧТО-ТО С ЛЮБОВЬЮ... (My Father's Paradise)	«В 1988 году я увлёкся сюжетом совсем нового романа «Мой отец в раю» [...] (в Маниле) [...] встретил Коня и тут же влюбился в него».
«Нью-Йорк и Принстон, США, 1995–1997 »		
«остров Готланд, Швеция, 2007 »		
2007 «Переводчик обнаружил себя в гостиничке “Альпенгут” на границе с Австрией, куда уединился заканчивать свой многострадальный перевод....»	После перевода (19 января 2013)	«Впрочем, нельзя сказать, что я не пытался продолжать и письменно: вот, чем закончился “Преподаватель симметрии” (перевод с иностранного) в 2007 : После перевода Переводчик очнулся на полу в луже крови....» // Битов А. Всё наизусть. От имени собственного. URL: https://sharlib.com/read_180623-1 (дата обращения: 28.04.2025).
Не позднее 2008	В конце предложения (The Talking Ear)	
Не позднее 2008	Последний случай писем (Pigeon Post)	
Не позднее 2008	Посмертные записки Тристрам-клуба (The Inavitability of the Unwritten)	
Не позднее 2008	Экстренный вызов (Dooms Day)	
Не позднее 2008	Постскриптум	
10.2.2008	Одно из прим. пер. к «Забывчивому слову»	* Мемуар : «Я настолько давно задумал и настолько подолгу не писал своего “Преподавателя симметрии, перевод с иностранного”, что забыл даже, что за чем. Срашивая весь текст наконец воедино, я постигал, что после чего, но уже не помнил, когда все это было написано на протяжении от сорока моих лет до семидесяти?..»
2008	P.S.-2008 к Предисловию переводчика	
«отель „Альпенгут“, Эльмау, Бавария, 2008 »		
2011	P.S.-2011 к Предисловию переводчика	
«Август 2013 , СПб»	Послесловие автора	Не обозначено в оглавлении