

ся неясным, но зловещим предчувствием, повлекла гибель заключенного Гаркунова, которая никого не взволновала: «Игра была окончена, и я мог идти домой. Теперь надо искать другого партнёра для пилки дров» [9, с. 17].

Особенно много примеров «иронии» судьбы, которая не вовлекает в смертельную игру и рождает бредовые идеи, а в редкие минуты дарит ощущение общности с другими, порой и трагико-парадоксальное: «срок у нас кончался в один и тот же год, и это как бы связывало наши судьбы, сближало» (Там же, с. 234). Парадоксальность судьбы во многих рассказах заставляла встречаться бывших хозяев жизни (прокуроров, судей, партийных работников) с теми, кого они раскулачивали, арестовывали, приговаривали. Одна из таких встреч описана Шаламовым в рассказе «В больницу», где Крист сталкивается с бывшим лагерным начальником: «Ни имени, ни фамилии друг друга они не знали. Но то ничтожное, кратковременное, что соединило их когда-то случайно, вдруг сделалось силой, которая может изменить человеческую жизнь» (Там же, с. 566).

Можно утверждать, что мифологема «судьба» в «Колымских рассказах» В. Шаламова реализуется в нескольких вариациях: судьба – символ чужой воли, судьба – рок, судьба – суд, судьба – индивидуальность, судьба – доля, судьба – игра, судьба – нечаянная встреча, иногда нечаянная радость. Эти семантические вариации неразделимы, поскольку, как утверждал писатель, лагерь мироподобен, а корни этого мироподобия нередко уходят в неуничтожимый мифологический пласт сознания человека XX в.

### Литература

1. Аверинцев С.С. Судьба // Философский энциклопедический словарь. М., 1989.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1989. Т.1.
3. Жаравина Л.В. Со дна библейского колодца: о прозе Варлама Шаламова : монография. Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007.
4. Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. М., 1991.
5. Понятие судьбы в контексте разных культур / науч. совет по истории мировой культуры. М. : Наука, 1994.
6. Руднев В.П. Словарь культуры. XX век. М. : Аграф, 1997.
7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
8. Хейзинга Й. Человек играющий. М., 1992.

9. Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007.

### *The mythologem fate in “Kolyma Stories” by V. Shalamov*

*There are shown the variations of the mythologem fate in “Kolyma Stories” by Varlam Shalamov. The revealed regularities of the given mythologem use discover the originality of the artistic world model in this work.*

Key words: *mythologem, archaic and mythological layer, ambivalence, variations, archaic thinking.*

**Т.Ю. КЛИМОВА**  
(Иркутск)

### **ДИСКУРС «ТВОРЯЩЕЕ СОЗНАНИЕ» В РОМАНЕ В. МАКАНИНА «ПОРТРЕТ И ВОКРУГ» (1978)**

*Рассмотрены концептуальные проблемы осмысления творческого процесса в аксиологии Маканина 1980-х гг. Онтология творчества в романе «Портрет и вокруг» представлена в динамике драматической трансформации классической парадигмы служения профессии в экзистенциальный жест отчаяния перед неуловимой истиной к итоговой трезвой самооценке и самосуду.*

Ключевые слова: *Маканин, художественное сознание, экзистенция, притча, детектив, суд и вина.*

Феномен художника философия рассматривает как «особый психологический тип, предполагающий изучение скрытых, но прочных форм сопряженности творческого дара художника и его образа жизни, повседневного поведения, мотиваций действий» [1], т.е. не автономно, а в составе больших бытийных и узких житейских проблем. В маканинской концептосфере авторскому курсу отведено одно из центральных мест. «Рассказ о рассказе», «Голоса», «Отставший», «Портрет и вокруг», «Утрата», «Долог наш путь», «Где сходилась небо с холмами», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Андеграунд, или Герой наше-

го времени», «Удавшийся рассказ о любви», эссе «Сюжет усреднения», «Ракурс» выявляют закономерности творческого процесса в опоре на образ художника.

В перечисленном ряду роману «Портрет и вокруг» критика отвела скромное место «вещи», «не имеющей “золотой пробы”» [2]. И. Роднянская считает, что исследование человеческих мотивов здесь осуществлено «грубо и мелкотравчато <...> и так тонко внедрено в склад более совершенных произведений Маканина» [3, с. 235]. Эта мысль отражена и у В.В. Иванцова [4]. Е.Г. Бегалиева упоминает «Портрет и вокруг» в связи с образом автора как «“существенного героя” литературы», “незнание” которого входит в ценностную сферу повествовательной компетенции» [5,15]. У Н.С. Балащенко роман «Портрет и вокруг» служит материалом для аргументации художественной концепции личности в жанре литературного портрета [6, с. 17]. Несколько тезисов роман иллюстрирует в работе Е.А. Кравченковой [7].

Таким образом, интерес к роману В. Маканина фокусируется вокруг образнотематической типологии «скромный литератор Игорь Петрович» (И. Роднянская) [3], «совершенно ненавязчивый в качестве героя писатель» (В. Козлов) [8, с. 89] и остается в резерве маканиноведения. Однако без содержательного анализа романа авторский дискурс творчества будет неполным. Онтология «творящего сознания» в «Портрете вокруг» представлена в системе сложных взаимоотражений художника и реальности. Классическая ситуация «художник перед своим творением» передана Маканиным в двойном модусе оценки: «лямка» и «крест» пишущего. Первая оценка реализуется в «портретах» маэстро Старохатова, его сына Виталика, приятелей по сценарным курсам, «Некто лысеющего», «нечаянного» автора Тихого Инженера. Все они – творцы средней руки, все имеют запасной вариант профессии.

Для главного героя Игоря Петровича писательство – это «крест», и живёт он по принципу: «Если любовь к своему делу не чудо, то чудес вообще нет»\* [9, с. 405]. Его муза не питается «греховным жаром» соблазнов, чему соответствует характеристика Эдика Шишкина: он из тех, кто «постится день за днем» (505). Однако жизнь героя заметно двоятся: «тянуть лямку» приходится в быту, а в параллельном су-

ществовании происходит непрерывная мучительная работа мысли. В силу этого раздвоения счастливые творческие семьи эфемерны. Тесная однокомнатная квартирка, рутина быта, минимум общения и недостаток понимания воспроизводят неидеальную модель семейных отношений в модуляциях голоса Толстого: «как сказал некий старичок, что за семья без своей беды» (350). Персональное «несчастье» есть у каждой семейной пары: неподвижная дочь у Игоря Петровича; смертельно больной муж у Веры Сергеевны; по-шукшински трагикомичная война с благоверной у Женки Бельмастого. Первый брак Старохатова трагически прерван войной, второй разорван по собственной инициативе, а в последнем расчисленном браке возникает другая беда – непонимание с сыном.

Диагноз семейной ситуации подтверждён озвучиванием художественных опытов персонажей. Бельмастый, например, пишет сценарий «о женщине с неутоленным духом. Если прозаичнее – о всегда недовольной бабе» (460). «По-таенное» Тихого Инженера – это мечта «о женщине недалекой, верной, любящей». Игорь Петрович оформляет свой семейный сюжет в повести о приятеле, который долго жил вдали от дома и теперь «такой долг перед ними накопился, что уже не расплатиться» [351]. В маканинском микрокосме любая семья – это неограниченное пространство для компромиссов и требует отдушины, поэтому отношения здесь строятся по модели конфликта: Игорь Петрович позиционирован в ценностной парадигме Запада (мужское, рефлексивное, знание), а его молодая жена Аня – в парадигме Востока (женское, интуиция, вера). Опыт заставляет героя с грустной иронией дистанцироваться от ее веры в возможность изменить мир своими руками. Но именно Аня несет свой семейный крест без ритуала жертвоприношения.

Добавочным интерпретантом семейной темы служит Притча о блудном сыне, которая в личной экзистенции Маканина становится притчей о невозвращении. Подпитываясь токами отчего дома, Игорь Петрович отчетливо осознаёт, что с родительским гнездом ему уже никогда не совместиться: «добрые деликатные люди, отец и мать теперь сами по себе, и «того дяденьку они мало знают. И едва ли хотят знать» (548). Еще раз перифраз библейской притчи примеряется к Виталику Старохатову и тоже в проекции философы Гераклита: «в одну и ту же реку нельзя вступить дважды»: блудный сын Виталик упорно будет искать истину в не дома родителей и учителя. Таким образом, модель разрыва, невозвраще-

\* Здесь и далее текст романа цитируется по изданию [9] со ссылками на страницы в круглых скобках.

**ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX в.**

ния закреплена в романе зеркальными отражениями, повтором.

Обрести свободу, расторгнув брак, нельзя, ибо держат семью узы нерасторжимые – долг, почти адекватная замена любви, и сама идея идиллического «святого семейства» подвергнута ироническому сомнению. Рассматривая семейный альбом Старохатовых, Игорь Петрович отмечает: «Святое семейство обедает. Папа, мама и сын. Святое семейство в гостях. Плотник и Мария сидят у кого-то за столом и едят пельмени...» (542). Ирония отражает его знание: «плотник» – обирала молодых сценаристов, «Мария» – бледная тень мужа, а само дитя вряд ли взвалит на себя заботу о человечестве, потому как уже заражено вирусом достатка. Но финал личной семейной истории Игоря Петровича парадоксально вписан в параболу «святого семейства»: стремящийся к свободе герой по-христиански смиряется со своей семейной участью, за что и получает награду: все у них «пошло»: пошла дочь Машка, «пошла в гору» по службе жена, пошли одна за другой повести. Но у Маканина это возможно только через утрату чего-то главного. К осознанию невозможности духовных утрат обязывает трифоновский финал истории: маканинский герой всецело занят покупкой мебели.

Таким образом, загадка семьи в итоге сводится к загадке человека, и разрешить ее призван не семьянин, а писатель. Главная причина семейной дисгармонии в романе обоснована профессиональными занятиями героя. Мысль о несовместимости этих ипостасей Игорь Петрович вынашивает с юности: «художник <...> попадает в женщину, как попадают в зев мясорубки, и <...> оттуда выходят итоговые продукты, как-то: зарплата, квартира, дети, веселые повести для чтения в электричке – творца же как такового уже нет...» (572). Истинное место художника – за пределами семейных забот, в неостановимом спонтанном собирании «камешков» для будущей мозаики творения. Примечательный взгляд автора легким касанием кисти схватывает то «величественную седую голову» натурщика Старохатова, то двумя мазками создаёт пейзажную акварель: «Погода была золотая – в воздухе плыл сентябрьский мёд» (370), то проявит себя жанристом, то мастером детектива.

Основной композиционный прием в романе с двойной психологической мотивировкой – это фиксация границы перехода от снятой наличности сознания повествователя эмпирической реальности к созданию «сюжета», параллельного основному. Вставные сюжеты –

создаваемые или припоминаемые примеры-притчи – образуют самостоятельную линию романа.

Портрет Старохатова начинает формироваться с просьбы подруги собрать компромат на «графа», с застарелой обиды: «Злобный и злопамятный тип», «грабит ребят» (373). Первый импульс творчества обозначен как завязка внутреннего сюжета фразой «В те дни началось» (431). Тема «зацепила», стала потребностью понять и «освободиться», чем-то вроде острого инфекционного заболевания. «Клиника» творческого позыва описана Маканиным в приметах физиологии: «Сначала тебя потихоньку грызет. Потом <...> тебя распирает изнутри, как распирает пружинка заводную мышку, а потом оказывается, что вчера ты уже взялся за повесть-портрет» (431 – 432). Интерес художника к миру перестает быть спонтанным и обретает целенаправленность.

С этого момента жанр психологического романа приобретает дополнительную сюжетную мотивировку – психологического детектива. Во-первых, усилия Игоря Петровича заметно ориентированы на решение криминальной задачи: вор Старохатов или не вор. Для этого он и заводит «дело» – картонную коробку с материалами, пользуется услугами «агента» Липочки. Во-вторых, слушая записи беседы с «потерпевшими» на магнитофонной ленте, он отмечает в своем голосе «нечто следовательское и жесткое» (524). «Свидетель» Алевтина усиливает это наблюдение: «Вы спрашиваете сейчас как <...> для протокола» (525). Примеряя к своему многотрудному «портрету» драматургическую ипостась, Игорь Петрович предполагает ввести в список персонажей сержанта милиции. Наконец, когда содержимое заветной коробки раскрыто перед Павлом Леонидовичем, тот замечает: «А я было думал, что вся твоя работа НА УРОВНЕ СЫЩИКА» (622). Как следствие, алгоритм детектива организует ретардацию в композиции: выдвигается версия, тщательно проверяется, затем под воздействием «алиби» рушится, и все начинается с нулевой точки отсчета.

Описание черновой следовательской работы занимает большую часть сюжета: Старохатов проверяется «на предмет ХАПА-НЬЯ в сквозном течении своей жизни» (495). «Фанатик-портретист» хорошо усвоил уроки маэстро: «Друзья мои <...> не гнушайтесь систематизировать. Не гнушайтесь копать. Это, быть может, самое важное умение для людей искусства» (518). Одним из центральных в словаре оказывается выделенное автором слово

«ТЩАТЕЛЬНО». Реплика жены «Такая большая коробка и такая маленькая повесть» отражает мучительную реальность труда писателя-исследователя.

В соответствии с криминальным содержанием задуманного портрета в сознании Игоря Петровича возникают сюжеты, отражающие две юридические ипостаси автора: адвокат и прокурор. В финале оправдательного подхода («ЧЕЛОВЕК ОСТУПИЛСЯ...») дается притча об утомленном сложной жизнью человеке, который «шел мимо сада <...> и – почти невольно – протянул руку и сорвал чужое яблочко <...> Разве со всеми нами этого не могло случиться?» (433).

Подход «с осуждением» («Где же этика?»; «КАК ВАМ НЕ СТЫДНО, ДРАМАТУРГ СТАРОХАТОВ?...») проигрывается как судилище. Вопросная форма финалов выдает сомнения автора в его праве на суд. Например, мысль о наследственном гене хапанья кажется Игорю Петровичу привлекательной потому, что гены снимают с человека груз персональной вины: дескать, природа берет своё. Подсознательно он хочет оправдать неплохого отца и педагога Старохатова и славного Виталика, которые просто не хотят жить «в голоде и холоде».

Рефлексии на тему суда отведен значительный ряд эпизодов. «Суд» худсоветов и Веры – беспощадный, субъективный и несправедливый. Анин суд – мифический: в ее душе «стоял большой стол с красным сукном, и сидел за этим столом старик <...> выслушивающий сирых и бедных <...> И жалобу твою он конечно же поймет и зачтет. И гром грянет. И смолкнет нечисть. И восторжествует справедливость» (592). Наконец, позицию портретиста определяет отказ от судейства.

Эти варианты суда дублируются в авторских сюжетах. В «голубином» вражда разрешается «без крови»: «война окончена, все по домам» (417). В притчеобразной фантазмагории, где человек берет на постой чужую мебель за старинные книги, обыграны три финала с разной степенью суровости суда: в назидательном мебель вытесняет «сначала книги, потом <...> друзей, любимую...», а «мебельные чудовища душат его» (582); в «финале с надеждой» предусмотрено спасение: ОН и ОНА бегут в дальний угол с несколькими книгами, где и происходит «война за душу человеческую, этими старыми книгами завещанную» (Там же); в постмодернистском Вавилоне «все рушится и погибает под грузом вещей...» (Там же).

Вариативность финалов наносит серьезный урон изначальной позиционированию

опыта и знания Игоря Петровича, и озвучивается антитезис: «ничего я не знаю» (409).

В самый напряженный момент вводится притча «О ТОМ, КАК ЧЕЛОВЕК ИСКАЛ ИСТИНУ», в которой дикарь, отчаявшись найти истину для племени, алкавшего только сытости, с «невывразимой душевной мукой» возопил к богу:

– Скажи... есть ли истина?! <...> Почему же я никак ее не найду?

– Потому, что это дело удачи (519 – 520).

И с этого момента экзистенциальная тема и сопутствующий ей абсурд вступают в свои законные права. Притча перекодируется в процессе пересказа сначала в «несуразную сказку», затем в «трагедию». Поводом к первой жанровой трансформации служит непонимание логики Бога: невозможность рационального овладения истиной стимулировала к ее поискам в укреплении духа лишениями. Расчет на Откровение не оправдался. Этот экзистенциальный порыв возрождает к жизни романтическую самоиронию, отсюда десакрализация метафизики вопрошания к Богу и самой его фигуры житейскими мелочами.

Причина трагической трансформации – в осознании обреченности на поражение и артикуляция боли: «зачем я жил? Зачем мучился?». Болезнь творческого бессилия самого Игоря Петровича порождена оторопью перед «натурой» и отражает крах претензий на всю глубину знания о человеке.

Традиционные обиталища истин – Храм и Книга, и сакральное Слово пришло из старинной книги: «ОЧЕВИДЕЦ, НО... НЕ АНГЕЛ Я, А ЧЕЛОВЕК ГРЕШНЫЙ, И ЗЕЛО ИСПОЛНЕН НЕВЕДЕНИЯ» (550). А в руинах монастырька герой получил и утешение: жившие здесь когда-то писцы-монахи «тоже видеть видели, но знали мало» (533), ибо смертным знать не дано.

И после этого в романе озвучен отказ от претензий на всезнание. Логика смирения противоречит логике сопротивления абсурду и обесмысливает экзистенцию. Финал основного сюжета событийно совпадает с финалом сюжета семейного, но расходится в экзистенциальной оценке: «Тогда я еще не понимал, что со мной покончено и что творчества отныне нет <...> понимание пришло позднее, когда процесс стал необратимым» (636).

Виртуальная встреча со Старохатовым разрешает загадку ненаписанного портрета: «Тебе не хотелось писать о самом себе» (637).



**ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX в.**

По Хайдеггеру, «в творении творится совершенное истинное» (10), и парадокс этого «наваждения» состоит в перевертывании сюжета: «чем играешься, тем и зашибешься». Игорь Петрович написал автопортрет. Вместе с тем роман Маканина менее всего располагает к осуждению отступника, и причина тому – неразрешимый парадокс жизни: не всякий, кто ищет, находит истину, да и нет единой для всех истины. Человек есть всё сразу, и это «всё» проявляется под давлением обстоятельств: «все мы люди, и все мы грешники, и все мы невиновны...» (597).

Таким образом, гармоничная ипостась художника неорганична для Маканина. Подлинность творчества непосредственно связана с копанием, самоотречением, болью. Концепция творчества как напряженного и, порой, безрезультатного сизифова труда закрепляет творящее сознание в классическом экзистенциальном поле. Вариативная множественность трактовки одной и той же истории расшатывает чистоту реалистического метода и требует иной мотивации, например, уточняющей самокорректировки деконструктивистского письма. Маканин задает возможный миропроjekt, не закрепляя его в одном варианте, неизбежно становясь объектом перетворения логикой своего художественного принципа. Форма нарратива о нарративе уничтожает границы авторской и персонажной автономии в едином процессе взаимоотворения и становится повествовательным принципом прозы Маканина.

**Литература**

1. Кривцун О. Личность художника как предмет психологического анализа. URL: <http://okrivtsun.narod.ru/article-02.htm>.
2. Марченко А. Запах своей тропы. URL: [http://www.modernlib.ru/books/makanin\\_vladimir\\_semenovich/alla\\_marchenko\\_zapah\\_svoey\\_tropi/read\\_1/](http://www.modernlib.ru/books/makanin_vladimir_semenovich/alla_marchenko_zapah_svoey_tropi/read_1/).
3. Роднянская И. Незнакомые знакомцы. К спорам о героях Владимира Маканина // Нов. мир. 1986. №8. С. 230 – 247.
4. Иванцов В.В. Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Маканина: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.
5. Бегалиева Е.Г. Смысловое целое героя современной прозы (А. Ким, В. Маканин, Р. Киреев) : дис. ... канд. филол. наук : Донецк, 1992.
6. Балащенко Н.С. Художественная концепция

личности в творчестве В. Белова и В. Маканина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2000.

7. Кравченкова Е.А. Художественный мир В.С. Маканина: Концепции и интерпретации : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 273 с.

8. Козлов В. Экзистенциальный задачник: В. Маканин // Вопр. лит. 2010. №1. С.84 – 103.

9. Маканин В.С. Портрет и вокруг // На зимней дороге / В.С. Маканин., М. 1980. С. 349 – 638.

10. Хайдеггер М. Исток художественного творчества. URL: <http://www.philosophy.ru/library/heideg/istok.html>.

*The discourse “creating mind” in the novel by V.Makanin “The portrait and around”*

*There are regarded the conceptual problems of creative process understanding in Makanin’s axiology of the 80s. The ontology of creative work in the novel “The portrait and around” is shown in the dynamics of the dramatic transformation of profession serving classical paradigm in the despair gesture in front of the truth of the final sober self-appraisal.*

Key words: *Makanin, artistic mind, existence, parable, detective, court and fault.*

**А.В. ПОПОВА  
(Волгоград)**

**ПРОЗА А. КИМА 1980-х ГОДОВ:  
ПОЭТИКА ЖАНРА**

*Рассматривается проблема поэтики жанра прозы А.Кима 1980-х годов. Исследуется феномен интермедиальности, проявляющийся в использовании писателем приемов, сближающих литературу с живописью (законы композиции), музыкой (полифоническая форма, контрапункт). Анализируется модификация романной формы в творчестве А. Кима, выявляется своеобразие его мифологизма.*

Ключевые слова: *поэтика, повесть, роман, жанр, миф, интермедиальность.*

Творчество А. Кима, одного из наиболее талантливых современных авторов, на сегодняшний день изучено мало. Повести и первые романы писателя вызвали волну разноречивых