АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ И ЕГО МОТИВЫ В ПРОЗЕ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

Е.К. Созина

Объектом нашего внимания стали повести о детстве, созданные на Урале, даже более того – в Екатеринбурге или его окрестностях – за последние годы, хотя само понятие «последних лет» оказывается здесь довольно растяжимым. Это повесть Г.Ф. Дробиза «Мальчик. Фрагменты из жизни» (1979–2002); повести В.А. Блинова «Вождь и красотка» и «В синем небе красный парашют», первая из них датируется автором 1983 годом (что достаточно сомнительно), вторая обычно публикуется без даты; «хроника» «Насущные нужды умерших» И.Ф. Сахновского, опубликованная в последней книге 2009 года, но написанная значительно раньше, в 1998 году; «Бесконечный поезд» Е.П. Касимова 2003 года; «Имя от пришельца» Б.Н. Телкова в книге 2009 года. Их объединяет 1) упомянутая выше география; 2) литературная топография: во всех повестях речь реально идет о детстве героев-рассказчиков, проведенном в небольших уральских городках или городах, но – за исключением «романа-хроники» Сахновского – локализованных до одной-двух улиц, где и проходило детство героя (особенно показательны здесь повести Блинова); 3) вытекающая отсюда некая общность, а одновременно и своеобычность детства, определяемая особенностями как топографической, так и социальной среды – «особым бытом Урала», если воспользоваться словами классика. Уральский отпечаток очевиден даже в произведении Сахновского – несмотря на то, что он, единственный из всех авторов, движим стремлением покинуть этот край раз и навсегда, и в финале повести его герой осуществляет авторскую мечту.

Уральское детство героя каждой из этих повестей трудно и обильно не столько разнообразными «дарами», сколько лишениями и тяготами обычной жизни, которая в ту пору не особо отделяла ребенка от взрослого. Поскольку повести писались уже в новый (постсоветский) период, в каждой из них в большей или меньшей степени подчеркнуты реалии именно советской жизни, отразившиеся в сознании ребенка и подчас причудливо трансформированные им, а скорее даже – сознанием взрослого повествователя, для которого детство, согласно общепринятой мифологеме, – это «золотая» пора, а значит, переживаемые в нем трудности, даже боль и страдания обязательно искупаются иными и счастливыми качествами самого детского сознания, способного скоро забывать обиды и волшебно преобразовывать черное если не в белое, то в розовое, голубое и пр.

Из всех упомянутых произведений наиболее репрезентативной является, пожалуй, повесть Г. Дробиза «Мальчик. Фрагменты жизни», поистине знаковая для последних, нисходяще «советских» и постсоветских, десятилетий. О том, что выразил здесь Г. Дробиз, что влекло его к написанию этой вещи, М.П. Никулина – сама писатель и весьма уважаемый в Екатеринбурге человек, сказала так: «Повесть писалась долго – с 1979 года по 2002-й, т. е. продиктована пафосом кризисного возраста, когда неудовлетворенность прожитой жизнью заставляет человека искать виновных и беспощадно судить и себя и жизнь как не оправдавших надежды»[1]. Быть может, сказано чересчур резко и категорично – жизнь Дробиза, Блинова да и всех других, более молодых авторов из обозначенных выше, безусловно, сложилась, хотя последний судия здесь – сам «герой», т. е. сам автор, заявляющий свою (само)оценку созданием текста о своей жизни и в нем неизбежно судящий (а скорее все-таки – оценивающий) своего героя, а с ним вместе и время, и окружение, и тех, кто его воспитал и взрастил. По-видимому, таковы законы жанра – автобиографической повести о детстве.

Осуществляя разбор этих произведений, мы исходим в первую очередь из того уровня их организации, что держит структуру автобиографического текста: это особый характер повествования и способность рассказчика проникнуть во внутренний мир героя-ребенка. Однако анализ текстов с указанных позиций неминуемо влечет за собой отслеживание и мотивов, которые означивают вхождение ребенка в мир взрослой жизни и потому оказываются сквозными для всех повестей, и своеобразия их сюжетики, несмотря на ее фабульную заданность общепсихологическими законами развития личности и не менее общими законами среды.

Как известно, в любом автобиографическом повествовании присутствует некий зазор между героем и повествователем, он естествен и кроме чисто литературоведческих факторов объясняется различием в возрасте: обычно повествователь пишет о себе-герое, пребывая в ином временнум режиме. Однако этот зазор, или промежуток, снимается переходом повествователя на точку зрения себя-героя – ребенка, подростка, юноши, благодаря чему достигается иллюзия достоверности, правдоподобия повествования, читатель обретает состояние искомого вживания в мир произведения, эмоциональной сопричастности, без чего трудно достижим эстетический эффект искусства. И именно позиция соучастия повествователя не столько в жизни, сколько в видении героя дарит читателю

[1] *Никулина М.* За мальчика (Вместо рецензии) // Урал. – 2008. – № 8. – С. 136.

нечто вроде рецептивного открытия, порой граничащего с впечатлением шока: в детстве героя мы обнаруживаем что-то, безусловно важное для нас самих, трогающее нашу душу, снимающее с нее защитный слой взрослого цинизма и взрослого же забвения себя. Хотя сюжетная схема рассказа о детстве обычно незатейлива и содержит общие для всех кульминационные эпизоды: семья и родители (сестры/братья, бабушки/дедушки), первая любовь, смерть близких, инициация подростка, происходящая тем или иным способом, школьные передряги...

В повести Г. Дробиза используется нетипичный для автобиографий способ повествования: рассказ ведется от 3-го лица о некоем мальчике, в котором читатель, однако, без особого труда угадывает отражение авторского лица и авторского опыта жизни (диегетический нарратор, согласно терминологии Ж. Женетта и В. Шмида)[2]. Аналогичный характер имеет, казалось бы, и нарратив В. Блинова, также основанный на личном опыте жизни автора и использующий диегетическое повествование. Но повести последнего изобразительны и сюжетны – это «автобиографический мимесис» в чистом виде, сотворение беллетристики из материала своей жизни, и лишь временами, ближе к концу рассказа, автор-повествователь, меняя залог, вторгается в ткань повествования со своим собственным «я». Тем самым происходит нарушение закона «вненаходимости» автора созданному миру, вполне отвечающее законам современной литературы и маркирующее важность темы для автора, его личный интерес, личную ангажированность, т. е. все то, что обычно и называют автобиографичностью. Во многом это связано с тем, что в повестях воссоздается история страны в один из ее наиболее драматических периодов – время накануне смерти Сталина, поэтому лирические ноты смешиваются здесь с острой болью автора от воспоминаний о собственной, далеко не безобидной, наивности и преданности идеалам. Полифония экспрессий становится очевидной в моменты, когда рефлексия повествователя выходит на первый план и побеждает не собственно художественное, а документальное и публицистическое начало повествования: «Вот она, вот она, наша старая милая улица Стеньки Разина! Когда, свернув за угол, я ступил на ее тротуар, верите ли, чуть не заплакал. Хотя узнать ее, прежнюю, теперь нелегко: новые панельные дома, асфальт. <...> Но главное, что чудом сохранилось – это деревья нашего детства! <...> Кто же все-таки донес тогда в органы на школьников Соколова и Шишкина и на саму директоршу Ольгу Викентьевну? <...> А сам Василий, во всем ли

[2] В числе предшественников Г. Дробиза – И. Бунин (рассказ «У истоков дней»), В. Астафьев («Ода русскому огороду»), В. Набоков и др.

ты был чист в ту пору, не навредил ли кому, ни на кого не наклепал? Вспомни-ка, вспомни... Ах, странное было времечко, страшное, жесткое, жуткое. Бдительность, бдительность, бдительность!»[3]. Однако в масштабе целостного произведения беллетристичность, выражающаяся в сюжетной последовательности и «оцельняющей» завершенности внутреннего мира произведений, побеждает открытость повествовательной линии, экстраполирующей внедрение личного «я» рассказчика в изображаемый мир, так что повести Блинова воспринимаются скорее как именно «повести о детстве», автобиографический «затекст» которых актуализирован слабо.

У Дробиза все иначе. Не изображение собственно истории детства-отрочества-юности героя волнует здесь автора – как в повестях В. Блинова или Б. Телкова, и даже не опыт переживания им своей жизни, уникальность которого (переживания – не опыта!) подчеркивает И. Сахновский. Скорее – некое внутреннее развитие, внутренний рост, в процессе которого происходит освоение героем мира, как внутреннего, так и внешнего, расширение кругов взаимодействия с миром, по которым мир наступает на человека, а человек входит в него. Во многом «фрагменты жизни» мальчика Г. Дробиза перекликаются со знаменитой трилогией Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», хотя само письмо уральского автора имеет гораздо более «затяжной», более комментирующий и менее динамичный характер.

С Толстым автобиографическую повесть Дробиза объединяет не только сосредоточенность на внутреннем мире ребенка-отрока-юноши (все три возрастных этапа в его «Мальчике» соединены и плавно переходят один в другой), но и одна из центральных проблем, занимающих автора-повествователя в том и другом случаях, причем у Дробиза она выражена, пожалуй, еще сильнее и отчетливее, чем у Толстого 1850-х годов – эпохи классического реализма в русской литературе. Эта проблема – человек и среда. У Дробиза она проведена не только через содержание повести, ее, так сказать, проблематику, о чем мы скажем чуть позже, но и через структуру повествования. Оформляется своего рода тройная точка зрения на героя: самого мальчика, повествователя и обобщенной среды, которую учитывает и сообщает читателю повествователь, ибо эта последняя точка зрения – выражение пресловутого «жизненного воспитания», а к нему принято относиться как к роковой неизбежности и потому стараться оценивать позитивно (ведь «жизнь» все равно не исправишь – так уж лучше извлечь из ее «уроков» побольше плюсов и отнестись к ним как к плохой пого-

[3] *Блинов В.А.* Избранное. – Екатеринбург, 2008. – С. 49.

де, которой у природы, как известно, не бывает). Вот типичный пример тройственной позиции повествователя: «”**Кем ты будешь?**” *Этим вопросом взрослые облегчают ребенку его размышления о будущем. В самом вопросе заложена подсказка*, что **будущее поддается определению и уточнению, в нем можно стать “кем-то”, и именно тем, кем хочется в настоящее время**. *Но для мальчика в этом вопросе* ***важнее не “кем”, а “будешь”****. Оно подтверждает его тревожную догадку*, что ***когда-нибудь он станет взрослым. В это верится с трудом. Он ничем не похож на взрослых. А они ничем не напоминают бывших детей»***[4] (в тексте жирным прямым шрифтом выделена точка зрения «взрослых», т. е. обобщенной среды – своего рода максимы common opinion, о чем в применении к реализму XIX века нам приходилось писать прежде[5]; курсивом – точка зрения собственно повествователя, а жирным курсивом – героя, мальчика).

Отсюда главный вопрос повести – как складывается индивидуальность героя, чем, как и почему удается ему отличаться от остальных, каким образом побеждать давление среды, преобразовывать «дух времени», да и удается ли… И если в мире внешнем эти отличия носят скорее унижающий ребенка характер: неумение драться, склонность к драматизации жизненных ситуаций и частые слезы, излишняя робость и неуверенность в себе, то в мире внутреннем они оборачиваются его личностным своеобразием и приковывают к себе повышенное внимание автора-повествователя. Заинтересованное, даже пристрастное отношение повествователя к герою подчас минует стадию комментария и рождает своеобразную повествовательную диалогичность – нарратор пытается оспорить взгляд героя на самого себя, поправляет его, выполняя роль объективного наблюдателя – по сути, зеркала. Реальное зеркало, в которое смотрится мальчик, показывает ему его «уродливость» – «зеркало» же взора рассказчика говорит об ином: «Меж тем напрасно он полагал свою внешность полностью безнадежной. К примеру, не ценил по достоинству свой истинно мужской нос – с едва заметной горбинкой, с красивым вырезом ноздрей. Не понимал, что у него выразительные карие глаза, длинные ресницы, густые брови. А главное, лицо его было очень живым, все, что он чувствовал и переживал, отражалось на нем так же ясно, как он сам в “старинном” зеркале. Оно вспыхивало от восхищения или горело краской стыда, или хмурилось от внезапно нагрянувшей заботы.

[4] *Дробиз Г.Ф.* Свидетель. Повести и рассказы. – Екатеринбург, 2003. – С. 117.

[5] См.: *Созина Е.К.* Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2001. – С. 257–340.

Особенно хорош он был, когда обижался: нижняя губа так трогательно оттопыривалась и такая замечательная глубокая печаль светилась в темно-карих зрачках!»[6]

Мальчик приходит в мир, когда не ценятся ни его выразительная внешность, ни его чувствительность и простодушие. «Мало хорошего в богатой чувствительности, особенно во времена, когда жизнь поставлена в такие условия, при которых непременно проста и груба. А нравы были именно таковы. В этом тоже была война»[7]. Война, на которую пришлось детство мальчика, накладывает свой отпечаток на взаимоотношения людей, на их лица («Когда страна воюет, даже в самом ее глубоком тылу не может быть такого обилия спокойных лиц», – из рассказа «Последняя пуля»[8]). Но дело даже не в ней, дело в законах среды, которым поневоле подчиняется растущий ребенок и которые вбирают в себя все: и время с его приматом общего над частным, и собственно «среду» – окружающий его разномастный рабоче-крестьянский люд, не склонный к сантиментам, и колорит края – уральцы всегда отличались некоторой угрюмостью и суровостью характера, в согласии с окружающей их природой, стилем труда и жизни. А поэтому, как пишет Дробиз, «Простыми, как кукиш, были законы повседневного общения. Ни за что и ни перед кем нельзя было добровольно извиняться, зато извинений страстно требовали. В драке: не переставать лупить, пока поверженный не попросит пощады. <...> Много неписаных правил было в играх. Главное: никогда нельзя было выйти из игры по собственному желанию»[9]. Запрет на желание – вот что составляло суть законов этой среды. А желание, как мы знаем, определяет свободную волю человека: ее и запрещали жизнь, обстоятельства, время Урала советской эпохи – ее всегда запрещала жизнь, тем более в России, тем более на Урале – производственном крае, сильном своими коллективными рабочими традициями.

Одним из центральных мотивов, более того – образов – детства и отрочества мальчика, раскрываемых в повести Дробиза,

---

[6] *Дробиз Г.Ф.* Свидетель... – С. 102. Ситуация героя перед зеркалом достаточно распространена в автобиографической прозе, укажем лишь еще раз на рассказ Бунина «У истока дней» и его же роман «Жизнь Арсеньева», кроме того, она стала предметом известных рефлексий М. Бахтина («Человек у зеркала») и Ж. Лакана («Стадия зеркала»). О заимствовании здесь говорить трудно, скорее это именно типологизм самой ситуации, ставшей удобным способом демонстрации того, как проблема «я и другой» открывается сознанию взрослеющего ребенка.

[7] Там же. – С. 102.

[8] Там же. – С. 270.

[9] Там же. – С. 103.

становится образ-мотив *запрета*. Он вырастает из снов героя о слепцах-погорельцах, бредущих мимо него. Пытаясь понять свой детский сон, повествователь интерпретирует его неоднократно. Вначале: «Люди в бинтах шли через его сны как молчаливый знак всего потаенного и жуткого, что есть в жизни и с чем неминуемо придется столкнуться»[10]. Но что есть это жуткое, о чем оно умалчивает и что прячет за собой? И тогда, из сопоставлений с другим детским кошмаром – о гибели города от руки карающего его человека («Надо думать, это была инсценировка “Гиперболоида инженера Гарина”»[11]), возникает еще одно толкование страшного сна: «Он посягнул и он наказан, навсегда, до конца дней своих обречен идти среди безмолвия, нескончаемым путем тишины и мрака, через тени и столбы лунного света, в которых не шевелились даже пылинки. Другие слепцы шли рядом, покорно вытянув перед собой руки. Они тоже посягнули и тоже наказаны»[12]. Причем – на что «посягнул» или «посягнули», не сообщается, это совершенно неважно, ибо важна сама цепочка, которую мальчик раскручивает в обратном направлении: раз есть наказание, значит, был проступок, а раз был проступок, значит, был нарушенный запрет. Из понимания, доступного сознанию героя, рождается знание повествователя, которым он обобщает свой детский опыт взаимодействия с жизнью: «Так укреплялся в нем образ запрета, сам по себе не имевший никаких очертаний, он ощущался как тягостная сила и непрерывное давление. Множество самых разных “нельзя”, явленных ему в семье, во дворе, позже – в школе, действительно произнесенные, а также такие, на которые намекалось обстоятельствами, и, наконец, внушаемые самому себе, – вместе составляли этот невидимый, ощущаемый только производимым ими давлением образ»[13].

Запрет и далее будет сопровождать жизнь героя Дробиза, и власть запрета будет все время расширяться, захватывая в свою орбиту даже прошлое, предстающее в воспоминаниях: как любой интроверт, мальчик ставит между собой и внешним миром некий барьер, состоящий из его чувств, мыслей, переживаний, а скорее, мыслей о переживаниях, и поэтому власть прошлого над ним необорима, и поэтому же он всегда немного запаздывает по отношению к миру. Без запрета невозможно и нечем жить – по сути, теперь он составляет часть его самого, это поистине его суперэго, и поэтому – «Освобождение от прошлого и радовало и опустошало. Словно размыкались ограды некоего длительного плена, и можно

[10] Там же. – С. 115.
[11] Там же. – С. 116.
[12] Там же. – С. 117.
[13] Там же. – С. 117.

было идти на все четыре стороны, но плен за это время стал условием существования, постоянным обстоятельством; чувствовать себя подавленным, обиженным, окруженным запретами было привычно, а идти – куда же?»[14]. Отношения мальчика с запретами образуют нечто вроде самостоятельной интриги в сюжетном движении повести и соответственно в его возрастном, личностном развитии. «Он уже и тогда плохо отличал запреты, действительно наложенные на него временем и обстоятельствами, от тех, которые налагал на себя сам. Он только постоянно чувствовал, как их много, различных запретов, и как он несвободен»[15]. В конечном итоге, несвобода от самого дорогого и любимого – от дома и улицы, где он родился и прожил жизнь мальчика, от своего города и самого себя – не позволяет ему уехать, как уезжали иные и, возможно, менее талантливые, не позволяет, как можно предположить по интонации повествователя, по-настоящему реализовать себя.

Каждый из писателей Урала дает свой топографический портрет детства, в котором тема индустрии, горно-промышленного и горно-добывающего Урала тесно связана с советским наследием. Г. Дробиз и В. Блинов, и Б. Телков, и Е. Касимов подчеркивают коллективистский пролетарский дух, пропитывавший быт их семей, весь уклад жизни советского общества эры строящегося социализма. Пожалуй, это неактуально лишь для героя И. Сахновского – он, как принципиальный и органический индивидуалист, нисколько не страдает от необходимости соглашаться с мнением большинства, противоречащим его собственному, выбор такого рода для него просто отсутствует – свой собственный взгляд и своя позиция однозначно более ценны, чем любые «общинные» установки. Остальные писатели так или иначе показывают, насколько труден рост индивидуальности в мире, где общественное всегда выше личного. Каждый останавливает внимание на эпизодах, когда индивидуальности приходится пробивать себя сквозь обстоятельства времени и места, иначе говоря, рождаться. У Дробиза этому способствует резкая непохожесть чувствительного, нежного мальчика на прочую мальчишескую братию, поэтому инициационными эпизодами становятся и первая драка, и первая любовь, и первые опыты творчества.

Похожая проблема, но иначе поставленная, образует завязку конфликта в повести В. Блинова «Вождь и красотка»: семиклассники послевоенного времени задают учительнице истории каверзный вопрос о причинах высоких налогов на скотину. Последующее разбирательство политической ошибки ребят едва не разру-

[14] Там же. – С. 141.
[15] Там же. – С. 177.

шает их судьбы – «спасает» смерть Сталина, повергшая в траур всю страну. Своеобразной вакциной от власти всеобщей идеи для Василия Шишкина, одного из двух центральных героев повести, является крестьянское прошлое их семьи: родители – выходцы с Вятки, и мать, наделенная здоровым крестьянским умом, будучи вынуждена сдать любимую корову на бойню, подвергает сомнению оценки и суждения партии, так что поневоле задумывается о происходящем и сам Василий. Расставание героя с идеалами и идолами прошлого – со Сталиным, кумиром эпохи, показано Блиновым чересчур декларативно (неизвестный срывает со стены его дома портрет Сталина, который в своей искренней скорби прикрепил туда мальчик, и через некоторое время, обнаружив портрет на грязной дороге, сам Василий затаптывает его), но это вполне отвечает сюжету и стилю произведения, написанного в период пробуждения страны от сумерек истории.

По степени правдивости и обилию разнообразных подробностей в изображении жизни и быта тогдашнего времени наиболее близко к Г. Дробизу стоит Б. Телков. Но здесь же есть существенное различие. Б. Телков, вспоминая свое детство, восстанавливая жизнь родителей, дедов и бабок, нисколько не переживает за свое неприглядное место рождения и жизни. Его герой-повествователь ничего не преодолевает: растет, как все, как нормальный, средний представитель своего клана, поселка, наконец, просто «общества». Мораль семьи героя вполне совпадает с поселковой моралью: Телков показывает редкое единодушие его домочадцев и близких, а равно дальних соседей. Это не та задавливающая «свинцовыми мерзостями» среда российской провинции, что знакома нам по произведениям отечественной классики – а ее атавизмы в жизни рабочего люда Свердловска прослеживает, по сути, и Дробиз. Вполне естественный для уральского менталитета дух поселкового и заводского (пролетарского) коллективизма в не меньшей степени пропитывает картину жизни, рисуемой Телковым, но для него этот «дух» составляет нечто вроде духовного же стержня самой жизни: без взаимопомощи и «плеча» соседа, с которым ты вместе ходишь в шахту или на завод, здесь не прожить и дня.

Авторы-уральцы дотошно и крайне любовно воссоздают подробности тогдашней жизни семьи, и эти детали наполняют жизнь любого из их города или поселка, да и любого жителя региона, а некоторые, особенно символические, – любого человека советской страны и соответствующей эпохи. У Телкова это самогонный аппарат, напоминавший «космический летательный аппарат в миниатюре», елка в шахтерском клубе с сияющими праздником игрушками, сами праздники с несметным количеством бабушкиных пирогов и всеобщей обжираловкой, французские фильмы с Жаном

Маре, на которые вечерами бегает одна из молоденьких тёть, поездки с отцом на рыбалку, история нескольких телевизоров, появление и смена которых в семье знаменует смену эпох. У Дробиза – «плоские железные колесца, с зубчиками по внутреннему кругу», которые мальчишки катали по улицам (позже мальчик понимает, что это были «тормозные диски “тридцатьчетверки”», подобранные на заводской свалке), металлические ленты, опоясывающие огороды, – еще одна примета военного времени, особняк, ставший коммунальной квартирой, с подвалом и полуподвалом, где тоже жили люди, полотняные фитили на окнах, по которым в специальные бутылочки стекали капли с «плачущих» окон. Вещи означивают время и наполняют его смыслом, на них оседает эта текучая и тягучая, как патока, материя. В повести Телкова есть несколько символических метафор, заключающих в себе стремление каждого, пишущего автобиографию, вернуть утраченное время. Это фотография и сам фотограф, ассоциирующийся у рассказчика с чудом – «...человек прячется под черную накидку, чтобы там, в темноте, поймать за хвост время»[16]. Это «свой, вернее, частный дом ... крохотная точка на карте, но она твоя, собственная»[17] (хотя «свой» дом, построенный родителями героя в его детстве, по ходу жизни он утрачивает). Меньше всего вещей оказывается в повести Касимова: это скорее вещи-символы, знаки определенных событий, важных для становления его автобиографического героя: старая шляпа, найденная в шкафу и преображающая весь мир (символ игры и детской фантазии), родной дом и дом бабки Матрены на Разрезе, финка Баразика – одноклассника героя, внезапно потерявшего мать.

Повесть Касимова наиболее фрагментарна: автор лишь придерживается автобиографической линии, порой весьма далеко отходя от нее и пытаясь воссоздать историю воображаемых предков своего героя. Он целенаправленно создает *миф* о себе-герое, причем миф романтический и этнорегиональный: подчеркнуто смешение в его герое татарских корней со стороны матери, точнее, бабки Матрены, издавна живущей на Урале, и болгарских истоков отца. Вымышленные истории болгарских предков, вынесенные в финал, конкурируют с суровой правдой уральского детства героя и в то же время обнаруживают свою художественную необходимость: они словно задают и проясняют романтическую настроенность героя-повествователя, его тягу к странствиям, его южные, морские симпатии и привязанности. Повесть Касимова – это повесть не столько о детстве, сколько о своем видении детства, о его значе-

[16] *Телков Б.Н.* Имя от пришельца: сборник рассказов. – Нижний Тагил, 2009. – С. 41.
[17] Там же. – С. 227.

нии в сегодняшней жизни человека. Вспоминающее-визуалистское письмо в чистом виде, приводимое в действие сенсорикой взгляда, зримыми ощущениями тогдашнего восприятия мира[18]. Автор стремится координировать все «свое», что таится внутри и требует выхода, включая личную и родовую, генетическую память, носящую доиндивидуальный характер. Поэтому метафора времени Касимова – это часы, которых много в доме его отца. «И все они тикали вразнобой, хотя время показывали одно»[19].

Вещи, а равно дома и улицы, о которых рассказывают наши авторы, составляют прошлое, которое безвозвратно ушло – его уж не вернуть. Это история, причем не только личная, но и буквально «общественная». «Вещный мир» Дробиза предметен и зрим, но вещи и обстановка дома важны, пока мальчик еще мал: они целиком заполняют его мир, и автору важно показать, из чего состоит этот мир, интериоризуемый его героем. Вместе с мальчиком он рассматривает простые вещи словно впервые – это действительно некая философия детства (что заметила в повести Дробиза М.П. Никулина). Узнавание вещи происходит через действие, запоминание имени диктуется прагматикой – автор выстраивает цепочку совершенно «по Витгенштейну»: «Предмет произвел впечатление круглого, вытянутого, суженного кверху, прозрачного тела – и отлично, запомни, что он называется бутылкой, запомни его вид и кличку; затем обрати внимание, что в эту “бутылку” наливают воду или молоко – и это его предназначение... Итак: внешний вид, название, применение, меры безопасности – предмет освоен, можно переходить к следующему»[20]. Однако это – в

[18] Термин «вспоминающе-визуалистское письмо» был введен нами в книге: *Созина Е.К.* Сознание и письмо в русской литературе... – С. 362–373.

[19] *Касимов Е.П.* Бесконечный поезд. Повести и рассказы. – Екатеринбург, 2003. – С. 35.

[20] *Дробиз Г.Ф.* Свидетель... – С. 112. Ср.: «Представим себе такой язык: – 1) Его функция – это обеспечение коммуникации строителя *A* и его подручного *B*. *B* должен подавать *A* строительные камни. Это блоки, кирпичи, балки, колонны. Соответственно язык состоит из слов “блок”, “кирпич”, “балка”, “колонна”. *A* выкрикивает одно из этих слов, на что *B* приносит камень определенного типа. Представим себе общество, в котором это единственная языковая система. Ребенок обучается этому языку у взрослых посредством тренировки в его употреблении. <...> Часть этой тренировки заключается в том, что мы показываем на строительный камень, направляем внимание ребенка на него и произносим соответствующее слово» (*Витгенштейн Л.* Избранные работы: пер. с англ. – М., 2005. – С. 231). Г. Дробиз заканчивал политехнический институт и специально философии не обучался, поэтому сказать, насколько осознанный характер имеет в его повести аллюзия на «языковую игру» Витгенштейна, достаточно трудно.

детстве. В целом же, освоение героем мира и жизни происходит по последовательно возникающим в повествовании (и простраивающим его) векторам, означивающим постепенное развитие и взросление мальчика. Такого рода векторами являются линии его взаимоотношений либо со значимыми участками среды и ее персональными «представителями», либо с получившими вдруг вес и значение символическими репрезентантами мира культуры, вообще духовности, к которой так естественно и закономерно тянется мальчик. В силу безусловной и одинаковой важности для его подросткового сознания и того, и другого миров в одном ряду здесь оказываются векторы «я и девочки», «я и Лермонтов» (провоцирующий его на размышления о себе и своем месте в мире), «я и время» (причем в буквальном смысле: как субстанция времени, которое для мальчика течет «из будущего в прошлое», и здесь неминуемо напрашивается еще одна аналогия: «почти по Хайдеггеру»), «я и школа», «я и Москва» (где живут «настоящие» писатели и куда он непременно уедет, когда подрастет), «я и соседи», а также коммунальный быт в целом, «я и мама» (ее болезнь, а затем смерть совпадают с наступлением взрослости мальчика), наконец, «время и я» (и здесь уже время – властная сила, которой вынужденно подчиняются все: «...оно тащит с собою всех: и тех, кто торопится и сам усердно гребет, добавляя к скорости течения собственную скорость, и тех, кто, как он, влачится в струях времени покорно и оцепенело»[21], это возраст, сила и развитие самого героя: «Время наращивает тебе мускулы, вытягивает тебя вверх, раздвигает тебе плечи, ломает твой голос»[22]). Мотив времени, смыкающийся с мотивом воспоминания и памяти, чрезвычайно важен в произведении Дробиза. Как личность его герой рождается именно тогда, когда пытается вспомнить себя и свое детство, сам еще будучи ребенком – восьмилетним мальчиком: «Вспомнить, вспомнить! Он примостился на табурете в любимом уголке за печкой, полуприкрыл глаза и разбудил в себе дорогие ранние картинки, он тасовал их в надежде, что между ними мелькнет что-нибудь новое...»[23]. Поэтому сюжет воспоминаний и рассказ ***о*** воспоминаниях в повести Дробиза смыкаются, переходят один в другой, а само повествование становится все более последовательным и системным по мере того, как герою удается вспомнить о себе и о своем детстве все больше и больше подробностей. В сущности, эта закономерность объяснима психологией развития (возрастанием памяти вместе с разумом) и проходит через почти все автобиогра-

[21] *Дробиз Г.Ф.* Свидетель... – С. 231.
[22] Там же. – С. 233.
[23] Там же. – С. 138.

фические произведения, начиная с классических аксаковских, толстовских, герценовских и др.

Повести Касимова и Телкова организованы несколько иначе: это собирание в одну кошелку различных, хотя также весьма значимых эпизодов жизни автобиографического героя, образующих отдельные главы на правах целостных рассказов. «Бесконечный поезд» Касимова именуется автором «повестью в рассказах», а «Имя от пришельца» Телкова вообще определяется как «сборник рассказов» в силу того, что книга создавалась не единовременно и не последовательно. Но в собранном виде она все-таки претендует на повесть. Связь между отдельными рассказами-главами имеет не генетический характер, а чисто произвольный: что вспомнилось, что запечатлелось в памяти и на письме – и что взрослый повествователь распределяет по главам в согласии примерно с той же логикой, что выделена нами ранее у Дробиза. Однако в произведении Телкова векторы развития и воспоминания о детстве в силу их композиционной функциональности и отобранности автором более обобщенны и целостны, а кроме того, в них воплощена история не только самого героя, но и его семьи, всего поселка. Об этом говорят уже названия глав: «Имя от пришельца», «Мой дядя – Синяя Борода», «О свалках и находках», «История болезней, колдовства и врачевания», «Мои дома на земле» и т. д. Автобиографический текст и не может не быть фрагментарным, ибо таковы законы человеческой памяти, хранящей лишь то, что за*печа*талось, запечатлелось, т. е. стало основой впечатления. Поэтому подзаголовок повести Дробиза – «фрагменты жизни» – наиболее отвечает природе этих произведений.

Свои и тоже непохожие на все вышеописанное отношения между героем и повествователем складываются в повести И. Сахновского, пожалуй, наиболее безупречного художника из всех названных писателей. Автор вводит нас в сознание себя-героя-мальчика постепенно, без какой-либо оговорки своего тогдашнего возраста, т. е. фабульного времени героя: обычное вечернее укладывание ко сну, которое определяет содержание его самого раннего воспоминания о Розе – спутнице детства – могло бы происходить когда угодно, мы не сразу переключаемся в регистр восприятия ребенка и лишь по мере его рассказа о ночных думах и фантазиях начинаем понимать, кто перед нами. Однако повествователь еще долго не отпускает героя от себя, он словно прощупывает его сознание своим взрослым всезнанием, комментирует своим теперешним пониманием – как, например, здесь: «И в этом новеньком пространстве тишины вдруг зазвучало наше с Розой молчание, наше обычное, ничуть не тягостное одиночество вдвоем. Мы, можно сказать, почти не замечали друг друга – бытовая

участь самых нужных людей и предметов, если они постоянно рядом»[24]. Последняя ремарка явно завышает возможности и героя, и повествователя, следующего *за* героем, – она носит авторский характер. Подчеркнем также, что создается почти двусмысленная ситуация – двое готовятся ко сну, и кто же Роза, кем она приходится герою, мы не знаем. Интрига незнания, или неполного знания, прочерчивается далее, сам герой размышляет: «Мне нужно было понять, кто такая Роза. Я только что обнаружил, что почти ничего не знаю об этой женщине»[25]. В ситуации почти детективной, почти криминальной неопределенности формируется первое впечатление о Розе – оно будет окрашивать последующую жизнь героя, и автор-повествователь делится им с читателем как самым дорогим и красивым воспоминанием детства. Роза встает ночью, чтобы успокоить неспящего мальчика и поправить его упавшее на пол одеяло; Роза нагая, потому что, как говорит герой-повествователь, «Роза всегда спала голая, она и меня к этому приучила». Но вот это ночное вставание, одаривающее нас синестетикой зримой телесности: «Ее лицо заслоняла плотная тень, но голое тело, гладкое и тонкое, было просвечено почти насквозь ночным серебряным светом. Едва успев прикрыть глаза, я ощутил волну теплого телесного ветра и сквозь опущенные ресницы увидел прямо перед собой маленький волнистый живот. Его затеняли груди, похожие на два высоких кувшина»[26]. Пронизанность женского тела ночным серебряным светом; соотнесем этот образ с последующим, главным и единственным зрительным впечатлением от Лоры, первой и главной любви Сидельникова – ее взглядом, ушедшим «необратимо»: «Но пока он все еще длится, и серо-голубые льдистые радужки, опрокинутые в невидимый жар, начинают плавиться и прибегают к защите слабой заресничной тени»[27]. Герой Сахновского смотрит на женское сквозь ресничную тень, его обдает жаром лунного тела, и именно лунные женщины отныне станут определять его личную «аниму» – термин Юнга здесь вполне уместен.

Первые эротические и сексуальные впечатления героев-подростков, их первые опыты общения с женским – сюжетная ситуация, нередко организующая повествование и становящаяся сквозным мотивом «повестей о детстве» и автобиографических произведений в целом. Чаще всего сам этот опыт также запрограммирован «средой» – воспитанием мальчика, происходящим не столько дома, сколько на улице, в школе, во дворе. В повести Дробиза обще-

[24] *Сахновский И.* Нелегальный рассказ о любви. – М., 2009. – С. 10.
[25] Там же. – С. 12.
[26] Там же. – С. 13.
[27] Там же. – С. 52.

ние с полюбившейся герою девочкой оказывается невозможно в силу того перешедшего внутрь его личности запрета, который наложен на отношения подобного рода негласными, но жесткими законами дворового сообщества («Но надо было пройти вместе через двор, под чьими-то взглядами, и все увидят, что они идут не просто так, а – вместе, они чем-то связаны; это значило открыть двору тайну, сломать собственным приказом устроенный в душе запрет»[28]). Внутренний запрет и впоследствии препятствует мальчику в осуществлении его влечений: как туго свернутая пружина, он несет их внутри, и подавление плоти оказывается сродни подавлению чувства свободы, так что о его женитьбе в последующей взрослой, точнее, юношеской жизни сообщается как о чем-то случайном и неважном, буквально вскользь. В этом плане погружение в стихию женского, волнующе и красиво описанное Сахновским, нетипично для разбираемого круга произведений уральских прозаиков – в той же мере, в какой нетипичен и подчеркнуто индивидуален, даже индивидуалистичен его герой. Совсем иным рисуется опыт общения с девочками и женщинами героев других повестей писателей.

Чаще всего это также вглядывание-высматривание, но имеющее отчетливый привкус запретного и стыдного. В повести Блинова подросток случайно оказывается зрителем любовного свидания учительницы и военрука, и эта общая – его и ее – тайна сближает их, а впоследствии позволяет герою осуществить страстно желаемое обладание этой женщиной, что и составляет завершающий этап его взросления. В детстве героя Телкова сексуальный опыт героя-вуайера вообще имеет чрезвычайную значимость для его личностного созревания, хотя не распространяется далее смотрения или подглядывания. Здесь он несет подчеркнуто социальный, средовый смысл: так делают *все* мальчишки в окружении героя, и нарушать этот неписаный закон – значит, выглядеть белой вороной, парией. Что, впрочем, не исключает личного интереса подглядывающего мальчика. Насколько для Сахновского, а также для Дробиза важна прикрытость, утаенность сокровенного (романтический дискурс), настолько мальчика Телкова привлекает выход потаенного из сокрытия. Это обнажение сокрытого, знаменующее переход ко взрослости и к иной, не советской социальности символизируется в его повествовании образом скульптуры, увиденной им-ребенком в Тагиле, куда он изредка наезжал с матерью из своего поселка: «Я скакал впереди, пока сквозь чугунную ограду и заросли кустарника не увидел нечто такое, отчего, споткнувшись, едва не боднул головой тротуар. ТАМ стояли, вернее, бежа-

[28] *Дробиз Г.Ф.* Свидетель... – С. 144.

ли-порхали неведомо куда обнаженные юноша и девушка. Да! памятники... ну, конечно, не живые, но ГОЛЫЕ!»[29]. И тут же дается еще один вариант женского образа, воплощающего сексуальные фантазии и желания уральских подростков и мужчин: «Правда, слабую конкуренцию этой скульптуре создавало панно, висящее на бетонной перемычке между домом быта “Эра” и “Детским миром”. Конечно, нынешнему поколению подростков, видевших еще в детском садике “Эмманюэль” в натуре, по барабану наша Хозяйка Медной горы, но, как помню, пацанов из моего класса шибко впечатляла эта статная тетенька, вышедшая к людям, не то в тесном, не то в мокром платье. По холмам и впадинам на ее рельефном теле ползали восторженные взгляды всех проходящих мужчин, независимо от возраста»[30]. Характерная черта письма Телкова в целом: герои бажовской мифологии не просто введены в жизнь – они спущены на уровень языка, так что Хозяйка Медной горы, например, становится центральным элементом символического поля, в котором располагаются желания уральских мужчин; осуществляется «символизация символа», если воспользоваться выражением Лакана[31]. Одновременно эта сцена показывает нам, как для персонажей дискурса Телкова происходит замещение реального символическим воображаемым (что в целом было характерно для той эпохи и на что бывают рассчитаны средства городской рекламы и артдизайна в любое время), а сам повествователь благодаря прописыванию им этих смыслов овладевает своими фантазмами, как и своим телом, – овладевает символически, через речь[32].

Но вернемся к Сахновскому. Детский опыт постижения мира определяет у него буквально всю последующую жизнь, и не только автобиографического героя, но и его женщины, его Розы: через этот опыт мы взираем на город, в котором живет Сидельников, и город возникает в руинах и серебре («Главным украшением площади служили руины будущего драмтеатра – летаргическая стройка...», «Гипсовые мешковатые фигуры труженика и труженицы у Дома культуры “Серп и молот” блистали чистым серебром...»[33]). А потом маленький герой дарит своей Розе самый дорогой подарок – 11 лет жизни: в день рождения он желает ей дожить до 1975 года – ведь это так далеко, недостижимо, «почти фантас-

[29] *Телков Б.Н.* Имя от пришельца... – С. 25.
[30] Там же. – С. 25–26.
[31] *Лакан Ж.* Имена-Отца: пер. с франц. – М., 2006. – С. 38.
[32] Более подробный разбор повести Б. Телкова см.: *Созина Е.* Ландшафты Нижнего Магила, или «Миллионеры из трущоб» им. III Интернационала // Урал. – 2010. – № 6. – С. 234–239.
[33] *Сахновский И.* Нелегальный рассказ о любви... – С. 19.

тическая дата». Пожалуй, только здесь в отношении автора к своему герою появляется легкая ирония – и осуществляется переход к иной, безличной форме повествования («Он вдруг ощутил себя носителем бесконечной щедрости...», «Преисполненный добрыми чувствами, Сидельников обвел пожирнее завершающий восклицательный знак...»[34]), хотя здесь же уловлена особость обращения ребенка со временем – нечувствительность детского сознания к нашим привычным формам измерения и понимания времени. Сидельников задает Розе время оставшейся жизни, с этого момента часы начинают отсчет – и в этот момент мы узнаем о времени и возрасте героев, а также начинаем догадываться о степени их родства: «Истекал август неповторимого тысяча девятьсот шестьдесят четвертого. Месяц назад Сидельникову пошел седьмой год. Розе через два дня исполнится пятьдесят. Жить ей останется ровно одиннадцать лет»[35].

Еще главу спустя детство героя истекает и вприпрыжку переходит в отрочество, которое запоминается ему как сплошная беспрерывная драка, неминуемо влекущая за собой смену очередной школы. Роза умирает вместе с взрослением внука – в период его первой любви, которая по определению может быть лишь «самой большой и несчастной», а одновременно «огромной и счастливой»[36]. Но Роза и остается вечным сторожем внука, его защитником в уже большой взрослой жизни. Чем более взрослеет герой Сахновского, тем больше автор-повествователь отдаляется от него, тем более трезвым и подчас ироничным становится его комментарий, хотя, с другой стороны, пристальная и трансформирующая очертания предметов оптика определяет и видение героя, и взгляд повествователя – в ней они родственны; отсюда рождается проницающая в глубь предметов визуальная метафоричность стиля Сахновского.

Произведения, о которых шла речь в этой статье, в сущности, неисчерпаемы – как неисчерпаема и заповедна жизнь каждого из людей, открываемая в разнообразии ее повторений и сцеплений, неожиданных случайностей и предугаданных, но от этого порой не менее загадочных закономерностей. Представление о непрерывном взаимодействии внешнего мира с внутренним и попытка понять их сплетающийся сюжет, а в нем распознать узоры судьбы движут едва ли не всеми авторами, приступающими к автобиографическому письму, хотя личные, писательские мотивы могут быть при этом весьма различны. При всей пестроте индивидуальных

[34] Там же. – С. 23.
[35] Там же. – С. 24.
[36] Там же. – С. 44.

миров, открывающихся в этих книгах, в них прослеживается не только упомянутая выше экзистенциальная общность, но и близость жизненных путей развития личности автобиографических героев, а также их нарративных воплощений, их литературных моделей. По-видимому, некоторая часть этих схождений и близостей может быть объяснена общностью судьбы человека, рожденного в определенное время именно на этой земле, которая его взращивает и задает ему особые, только ей известные ментальные схемы, стереотипы сознания и поведения, по которым, как по языку и речи, мы всегда узнаем «человека с Урала», южанина, москвича, питерца, «коренного сибиряка» и т. д. Ни социальной средой, ни отсылкой к этносу, к историческому времени эти типологические особенности не объяснишь – хотя все эти отсылы, безусловно, значимы в некоей складывающейся совокупности примет времени, места, среды. Они-то и открываются в историях созревания личности героев писателей-уральцев и, по-видимому, могут быть представлены в своего рода сверхтекстовом, а также и метатекстовом пространстве автобиографического повествования в его региональной проекции. На уровне поэтики литературного текста эти общие особенности отражаются в специфике сюжетно-мотивного построения «повестей о детстве» (отрочестве и юности), что мы попытались наметить в данной статье.