

Пересечение современного писателя с классиком говорит не о традициях, не об учёбе, а об опоре на известный многим, учившимся на «факультетах ненужных вещей» читателям сюжетный мотив для активизации интерпретации частного случая в романе, чтобы в тексте всего романа были прочитаны экзистенциальные смыслы.

И.В. ПЕТРОВ

(г. Екатеринбург, Россия)

РОМАН ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ПАТОЛОГИИ» И ТРАДИЦИИ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ 1950–1970-Х ГОДОВ

Захар Прилепин родился в 1975 году. Он окончил филологический факультет Нижегородского университета им. Н. Лобачевского, служил в ОМОНЕ, участвовал в чеченских событиях дважды – в 1996 и 1999 годах. Этот опыт нашел свое отражение в романе «Патологии», опубликованном в 2005 г. Как автор этого романа Прилепин становился лауреатом премии «Вдохнуть Париж», премии издания «Литературная Россия», премии «Роман-газеты» в номинации «Открытие», а также вошёл в шорт-лист премий «Борис Соколофф-приз» и «Национальный бестселлер». Таким же успехом пользовались и его романы «Санька» и «Грех». Последний в 2008 г. был удостоен премии «Национальный бестселлер»¹.

Казалось бы, перед нами идеальный портрет представителя генерации «новых реалистов». В основе произведения, как мы отмечали, личный опыт писателя, и фигура главного героя романа – Егора Ташевского – вполне может быть соотнесена с самим Захаром Прилепиным. Сдержанный стиль, напоминающий манеру Э. Ремарка или Э. Хэменгуэя. Ослаблен сюжет: внешне кажется, что повествователь воссоздает череду боев, не заботясь о связи между эпизодами.

Однако, не все так просто. Если вчитаться в прозу З. Прилепина, то можно увидеть, что многие ее сюжетные узлы оказываются принципиально узнаваемыми. Он обращается к тем же коллизиям, которые осваивала еще в 1950- 1970- х гг. так называемая лейтенантская – и шире: военная – проза². Есть существенная близость между образной тканью романа «Патологии» и отдельными мотивами повестей В. Некрасова, Г. Бакланова, К. Воробьева, В. Кондратьева.

¹ Прилепин З. Биография. Режим доступа: <http://http://www.zaharprilepin.ru>.

² См. о лейтенантской прозе: *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 1. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 162-181.

Ближайшим союзником оказывается В. Некрасов с его повестью «В окопах Сталинграда». Вот как передает писатель-фронтовик атмосферу скудного военного быта: «На рассвете наталкиваемся на полуразрушенные сараи – каменные, без крыш, только стропила торчат. По-видимому, здесь была птицеферма: кругом полно куриного помета. День начинался пасмурный, сырой. Мы озябли, в сапогах хлопает, губы синие»³. В создании художественного мира «Патологий» З. Прилепин выбирает практически те же детали: «Порой встречаются почти целые дома, желтые стены, покрытые редкими отметинами выстрелов. Каменные дома сменяют деревянные – горелые, с провалившимися крышами... Умывальня, совмещенная с тремя толчками, оказалась вполне приличного вида. Около сортиров, конечно, все загажено»⁴. Легко заметить и интонационную близость этих отрывков: намеренно упрощенный синтаксис, тяготеющий к перечислительной интонации.

Но З. Прилепин идет дальше, воплощая в своем романе не просто внешний антураж, но самую ценностную основу лейтенантской прозы. Прежде всего, следует отметить образ командира, становящегося настоящим отцом для своих солдат. Собственно, командир, его родственное чувство к своим подчиненным и становилось единственной опорой в бою. Так, глава взвода, именуемый просто «Семеныч», не может иначе обратиться к солдатам, как «сынки»: «Твои все, сынок? – спрашивает Куцый у Шеи. – Ну все, поехали» (20); «Сынок!.. Возьми со своими окна с этой стороны. Не суйтесь никуда, а то друг друга перебьем» (64); «Так ребята... Томиться один я не хочу, скрывать от вас ничего не желаю. Завтра мы выезжаем за город. Будем брать селенье Пионерское» (167). В личной жизни он одинок, жена ушла от Семеныча, после тот пострадал при ликвидации аварии на Чернобыльской АС, и солдаты для него – это единственная семья. Характерно, что и они чувствуют его отеческую заботу: «Смотрю на Семеныча с надеждой. Мне кажется, что все так смотрят на командира. Семеныч, отец родной» (175).

В романе З. Прилепина есть ряд таких образных связей, значение которых было не просто освоено, но утвердилось в советской литературе о войне. Так, образ фронтового братства представлен в идеальной своей ипостаси. Ему неизменно сопутствует мотив братской любви: «Как я люблю их всех... – думаю я. – И ведь не скажешь этим уродам ничего ... Как я боюсь за них... За нас боюсь» (165) В изображении

³ Некрасов В. В окопах Сталинграда // Великая Отечественная война в русской литературе. – М.: Издательство АСТ, 2003. – С. 168.

⁴ Прилепин З. Патологии. – М.: Ad marginem, 2008. – С. 25. Ссылки на это издание даются далее в тексте статьи.

З. Прилепина, фронтовое братство – это сообщество самых обыкновенных людей. Вот «грязные солдаты с затравленными глазами» (11), вот «командир с круглым лицом и густыми усами» (63), вот «прокаченный белотелый снайпер» (86), вот боец по кличке «Монах», чье лицо покрыто «угреватой сыпью» (50), вот доктор, похожий на чуть «похудевшего пингвина» (45). Возможно, и здесь сказывается влияние лейтенантской прозы с ее подчеркнуто негероическим видением человека. Ближайшим примером здесь можно назвать повести Г. Бакланова «Пядь земли» и «Навеки девятнадцатилетние». Особый мир лейтенантской прозы отозвался и в прилепинской системе персонажей. Как и у его предшественников, вторым по значимости (после командира) человеком во взводе становится повар, обеспечивающий питание бойцов. Даже принцип их изображения примерно схож. У того же Г. Бакланова: «Он (повар – И.П.) разевшийся, выбритое лицо блестит как безволосое, рыхлая грудь необъятна»⁵; и в романе З. Прилепина: «Плохиш (повар – И.П.) поднял свое пухлое, в полтора метра тело и издал крик... Через мгновение дверь открылась и в проеме показалось его пухлое лицо» (35).

Иногда сюжетная коллизия становится настолько узнаваемой, что приобретает статус некой эмблемы, чье значение закреплено даже не в литературе, а в самом русском менталитете. Вот как воплощаются отношения солдат и народа: «Девушка обернулась и взмахнула нам, русским парням, красивой ручкой с изящными пальчиками. Некоторое время я почти физически чувствовал, как ее взмах осеняет нас, сидящих на броне» (112). Жест девушки из народа явно уподоблен почти священному благословлению. А вот как передается трагедия уходящей жизни: «Мужики, у него дочка вчера родилась!- говорит кто-то из десантов, будто прося: ну давайте, сделайте что-нибудь, оживляйте парня, он ведь еще дочку не видел» (140). Мотив разорванности поколений также знаком читателю по военной прозе.

При этом роман З. Прилепина нельзя назвать клишированным или штампованным. В нем нет ощущения статичной безжизненности, свойственной произведениям подобного рода. Напротив, этому узнаваемому, давно сложившемуся образному ряду сопутствует ощущение молодости, крепости, здоровья, передаваемое даже не на эмоциональном, а на телесном уровне: «Пацаны, скинув куртки, оставшись в одних тельниках, работают. Красивые, добрые тела» (110); «Как мы пружинисто и крепко идем, какие мы молодые и здоровые» (155); «И мы все снова засмеялись, восемь человек, молодые, безумные парни» (219). Герои словно обретают силу, входя в ту систему отношений,

⁵ Бакланов Г. Навеки – девятнадцатилетние. – М.: Известия, 1988. – С.441.

которая была задана еще советской литературой о Великой Отечественной войне. Для них это своеобразная норма бытия. Для самого же З. Прилепина в этих узнаваемых по лейтенантской прозе сюжетных узлах заключены сгустки духовного опыта русского или, точнее, советского народа, которые нуждаются в сохранении и которые могут стать нравственными ориентирами для новых поколений.

Это обращение к национальной традиции в романе очень сильно. Так, в образе Егора Ташевского узнаваемы почти архитепические черты русского солдата. Он сирота⁶ («У меня батя помер... Я из интерна-товских» (35)). Он растет в окружении русской природы в местечке под названием Святой Спас. Кроме того, образ главного героя романа дается автором в двух временных планах: он показан и в суматохе военных буден, и в воспоминаниях о мирной жизни. Центральное место в этих воспоминаниях занимают отношения героя с его любимой девушкой Дашей. Отношения очень сложные, исполненные как трогательной нежности, так и жгучей мучительной ревности: «Это стало моей основной целью – узнать о мужчинах моей девочки все. Мужчины выходили из-за самых неожиданных углов и закоулков ее жизни. Милая моя, развратная, божественная, сладкая» (250-252). Сама эта коллизия также имеет проекцию в русской литературе, правда, уже не в прозе, а в поэзии. В 1941 году К. Симонов создает цикл «С тобой и без тебя», герой которого так же существовал в двух временных планах – настоящем войны и прошлом мирной жизни, и так же был измучен отношениями с любимой: «Я бы взял бы в рай такую же, // Что на грешной земле жила, – // Что на грешной земле жила // Злую ветреную, колючую, // Хоть не надолго, но мою! Ту, что нас на земле помучила, // И не даст нам скучать в раю»⁷. К. Симонов лучше других сумел воплотить тоску солдата по верной любви, и закономерно, что З. Прилепин, создавая образ Егора Ташевского, актуализирует некоторые из художественных приемов, найденных великим поэтом.

Иногда же воссоздание знаков советского бытия становится демонстративно вызывающим. Отдельная деталь в итоге может вырастать до размеров символа.

Укажем здесь на образ водки, согревающей солдата в походах. Образ этот появляется в той же повести «В окопах Сталинграда» В. Некрасова: «Он никогда не расстается с двумя фляжками – молоком и водкой» (161); «От него пахнет водкой, гимнастерка расстегнута, гладкое лицо с подбритыми бровями выбрито и лоснится» (181); «Водка

⁶ Образ «солдата-сироты» также освящен традицией. Можно вспомнить, в частности, главу из поэмы А. Твардовского «Василий Теркин».

⁷ Симонов К. Разные лица войны. – М.: Эксмо, 2004. – С. 186-187.

приятно обжигает горло и горячей струйкой пробегает внутри» (243). Образ водки появляется и в романе З. Прилепина: «Каждый из наших пацанов пьет по-своему. Андрюха конь затаивается перед глотком, будто держит в руке одуванчик и боится потревожить. В его манере пить есть истинная лошадиная аккуратность и благоговение хорошо воспитанного коня перед жидкостью, которую предстоит потреблять. Язва, перед тем как глотнуть, отворачивает голову и пьет, заливая «отраву» куда-то в край рта. Слава Тельман пьет аккуратно и спокойно, как педант микстуру. Вася Лебедев – залихватски, потом громко хэкает. Снова бьет по глазам и мы идем на взлет, счастливо щуря свои моржовые глаза» (224-225). Трудно определить модальность этого отрывка. Конечно, в сравнении людей с животными есть мощный заряд иронии (лошадь, моржовые глаза), но слово повествователя негативной оценки не несет (аккуратность, благоговение, спокойствие, счастье). Водка словно возвращает людей к самым простым и естественным ощущениям.

Второй образ, который становится символом военного быта, также укоренен даже если не в советской литературе, то в советском менталитете. Это образ кильки в томате, являющейся основой боевого пайка: «тушенка, килька, хлеб, лук» (66); «я жадно ел пропитавшую соленым вкусом хлеб кильку в томатном соусе» (179); «забираю початую банку кильки и жадно начинаю есть, слизывая прекрасный, необыкновенно ароматный томатный сок с губ» (212); «догадавшись, что надо есть пальцами, я щедро хватаю из банки несколько рыбок и отправляю их в рот»; «даже еще не присев, я жадно накинулся есть, макать в банки из под кильки хлеб» (246). Образ кильки явно отсылает к советскому прошлому. По З. Прилепину, это пища, привычная предшествующему поколению. Образ оказывается многозначным. С одной стороны, он отсылает к атмосфере домашнего тепла и уюта, к той эпохе 1970-х годов, когда нынешние солдаты были еще детьми. И мотив этот звучит в романе (обратим внимание на лексический ряд): «открываем каждый по банке кильки в томатном соусе, каждый режет по луковичке, и за милую душу все это уминаем» (164). Но с другой стороны, килька в томате для советского человека – это некий презираемый, дешевый продукт, почти суррогат еды. И в романе образ консервов становится символом ложной, бессмысленной войны. В завершающих сценах повар после боя протягивает бойцу банку консервов, но тот ее не принимает. И повар далее произносит страшную в своей естественности фразу: «Я за них жизнью рисковал, в меня за каждую кильку по пуле выпустили» (290).

Именно здесь проявляет себя то семантическое поле, которое было задано самим названием романа. – «Патологии». З. Прилепин ис-

следует мир не столько в его нормальном состоянии, сколько в состоянии болезни, распада, разложения.

Метафора войны как болезни не нова. Достаточно вспомнить сюрреалистические повести К. Воробьева «Крик» и « Это мы, Господи!». И К. Воробьев, и З. Прилепин показывают, что в войну деформируется, искажается не просто душа человека, но все его естество. Даже образность у обоих писателей схожа: у З. Прилепина – «рука все-таки стала клешней, я орыбился, стал рыбой с пустыми белыми глазами (336); у К. Воробьева – «реже выбрасываются руки-плавники»⁸.

Для З. Прилепина, как и для К. Воробьева, патология – это не просто болезнь, а именно отклонение от нормы, именно нарушение естественно процесса бытия.

На уровне сюжета метафора патологии как отклонения от нормы реализуется в одновременном и воссоздании, и разрушении стержневых узлов военной прозы. Так меняются отношения с народом, в которых солдат видит свою единственную опору: «Зачем вы приехали? – спрашивает она (чеченка – И.П.) Саню. – Кто вас звал? Вы детей моих убили. Ваши дети будут наказаны за это» (135). Ситуация вполне объясним условиями чеченской войны. Но необычна сама реакция героя – для него эта ситуация «неестественна», воспринимается как искажение того, что должно бы быть. Отметим попутно, что эпитет «неестественный» в прозе З. Прилепина в ряде случаев становится равнозначным определению мертвый или умирающий: «Глаза его (отца – И.П.) словно упали на дно жутких коричневых кругов, образовавшихся вокруг глаз. Это был неестественный цвет, это были глаза умирающего человека» (17).

А дальше такое же нарушение нормы произойдет во внутреннем мире человека. Так, во внутреннем монологе героя перед боем звучит простая жажда жизни: «Может быть, лежать и думать всю ночь? Жизнь будет длиннее – на сколько там? – на восемь часов». Но далее неожиданно и вызывающе возникает тема дезертирства, невыносимая для всей предшествующей традиции, всегда ассоциирующаяся с чем-то болезненным: «Приедет комиссия: «Нет ли у вас тут дезертира Ташевского?». Надвину шляпу на глаза – никто и не узнает. Да никто и не приедет. Так и буду всю жизнь стоять на огороде» (170).

И наконец, сам бой. Солдаты готовятся к нему как к чему-то героическому, но происходит нечто обратное: «Еще несколько пуль Кизя вгоняет в голый, выдувающий розовые пузырьки живот все слабее дергающегося человека. После шестого или седьмого чеченец слабо

⁸ Воробьев К. Это мы , Господи! // Час мужества. 1941–1945: Избранные произведения о Великой Отечественной войне. – М.: Школа-пресс, 1995. – С. 431.

засучил ногами, словно желая помочиться, и затих. Новые пули входили в него, обмякшего и неподвижного. – Сорок пять, – констатирует Кизя». И далее: «Тут вот один не убежал, – говорит Язва задумчиво. – Он ненормальный был. Душевно больной, отвечает тетка» (196-197). Жертва оказывается бессмысленной. Патология войны обрекает человека на бессмысленную жестокость, оказывающуюся сродни безумию.

Подобных примеров можно привести достаточно много. Это те же гротескные образы кильки в томате, или «патронов в полиэтиленовом пакете» (236). Но здесь и поистине страшные образы искалеченного врача – самого святого человека на войне – которому чеченцы отрубили обе руки (258), и врага, в котором герой узнает человека, лишь слыша, как тот ругается, но и это не мешает убить его.

При всей грубой натуралистичности этих сцен нельзя сказать, что З. Прилепин просто стремится показать ужасы чеченской войны. Для него важна проблема разрушения сложившихся в русском – советском обществе духовных моделей. И что более важно, ему удается вывести эту проблему на онтологический уровень.

Как мы уже отмечали, все происходящее переживается главным героем романа подчеркнуто телесно. Собственно, человеческое тело как некое единство становится гарантом того, что человек живет на земле: «Мое тело, славное мое тело...» – я пытаюсь почувствовать свои руки и сначала чувствую автомат, его холод, а потом еще более холодные свои пальцы; еще я хочу почувствовать свои соски, и узнаю их, болезненные сморщенные, как у старика, и узнаю их, потершись о тельник» (185). Герой словно собирает все свои ощущения перед боем. Обретение тела может быть болезненно и мучительно, но это единственное условие жизни. Тело важно для героя во всех своих проявлениях: «Сидим вдвоем и шевелим белыми, живыми, пахнущими жизнью, сладкой затхлостью розовыми пальцами» (244); «Из туалета слышны громкие звуки желудочного происхождения. «Жизнь», – думаю я» (172).

З. Прилепин предельно натуралистичен, но за его эпатажем открывается и важная философия: весь этот физиологизм, каким бы «низким» он ни был, может противостоять смерти. Словно по контрасту автор создает образ расчлененного тела, в котором будут сильны мотивы неестественности, распада, геометризма, вывернутости наизнанку, и это будет тело мертвого человека: «корка, вокруг дыры», «волосы дыбом», «лошадиные зубы», «лоб как салфетка», «рот квадратно открыт», «частокол растопыренных пальцев», «изразцы ушных раковин» (125-126).

Как это ни парадоксально, но истоки прилепинского понимания человеческой природы лежат в русской религиозной философии. Его

пафосу явно созвучны слова Павла Флоренского: «Тело нечто цельное, нечто индивидуальное, нечто особенное. То, что обычно называется телом – не более как онтологическая поверхность; а за нею, по ту сторону этой оболочки лежит мистическая глубина нашего существа»⁹. Имя П. Флоренского возникает здесь не случайно, поскольку и он, и З. Прилепин трактуют понятие телесности очень широко. И для философа, и для писателя телесность есть лишь проявление более высокого закона, закона тварности всего сущего. Как отмечает П. Флоренский, «есть объективность; это – Богосозданная тварь»¹⁰.

Образ земной твари неоднократно появляется на страницах романа З. Прилепина. Попытаемся проследить, какие мотивы ему сопутствуют.

Изначально образ твари ассоциируется с самыми низшими, презираемыми и отверженными существами. Так, в начале романа появляется образ больной собаки: «На спине ее розовая проплешина, как у паленого пороса. Мелькает проплешина, мелькает раскрытая пасть, серый зык, дурные глаза. Кажется, что от собаки пахнет гнилью, гнилыми овощами» (21). Один из бойцов убивает ее, на что другой, по прозвищу Монах, скажет: «Она бездумная тварь, собака» (52). А Егор Ташевский возразит на эти слова: «Собаке не нужен земной бог, она в нем не нуждается. Ни в отпущении грехов, ни в благословлении, ни в страшном суде» (52). По З. Прилепину, собака как тварное существо, оказывается выше человеческих установлений, ей введома иная справедливость, иной закон жизни. Мотив этот будет звучать и дальше.

В середине сюжетного развития романа возлюбленная скажет герою: «Каждая Божия тварь печальна после соития... А ты печален и до и после» (141). З. Прилепин в слове героини цитирует древнее изречение, восходящее, по одной версии, к Аристотелю. Не менее важен и русский контекст, связанный с именами В. Розанова и В. Ерофеева¹¹. Исходное утверждение З. Прилепин изменяет, говоря не просто «тварь», а «Божья тварь», придавая ему новый смысл. В словах появляется ощущение чего-то неправильного, ложного, искажающего нормальную жизнь. Не случайно и герой, отвечая героине, скажет: «Я люблю тебя патологически, я истерически тебя люблю» (141). Этот

⁹ Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М.: Правда, 1990. – С.265.

¹⁰ Там же. – С. 263. Философия Флоренского, по видимому, известна З. Прилепину. Можно отметить, по крайней мере две точки их сближения: концепция «твари» (письмо десятое в труде П. Флоренского) и концепция «греха». Именно так называется роман З. Прилепина 2008 года, именно так озаглавлено В «столпе утверждения истины» седьмое письмо.

¹¹ Слова эти звучат в рассказе В. Ерофеева «Василий Розанов глазами эксцентрика».

диалог, на наш взгляд, может корреспондировать с первыми сценами романа, когда герой, еще ничего не понимающий мальчишка, разгоняет спаривающихся собак, и в глазах своей Дэзи он видит «отчаянье, граничащее с раздражением» (79). Она убегает, а когда возвращается, то смотрит на него с презрительной «брезгливостью» (80). Человек должен понять, что он такая же земная тварь, как и животное. И что у них один естественный закон бытия, который ведет и к радости жизни, и к страху смерти.

А далее, к раскрытию образа земной твари З. Прилепин подключает библейский код, существенно расширяющий проблематику романа. Даша дважды говорит герою: «Разве вы не знаете, что тела ваши суть члены Христовы?» (280); «Тела Ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, которого имеете Вы от Бога и не свои. Ибо вы куплены дорогой ценою. Посему прославляйте Бога и в телах, и в душах ваших, которые суть Божьи» (281). З. Прилепин в слове героини дает очень точную цитату из Первого послания к Корнифианам Апостола Павла (6:15,19-20). Тело как тварное мыслится теперь носителем не просто естественного, но божественного закона бытия. Разрушение же тела прямо ассоциируется с грехом, с преступлением против высших сил. Уровень обобщения очень высок, но именно отсюда возникают и образы мертвых бойцов, и образ убийцы, чей лик уже несет на себе печать смерти: «Кизя стреляет еще раз, из шеи чеченца, подрагивая, дважды плескает красный фонтанчик. У Кизи до синевы сжаты, словно алюминиевые скулы» (196).

Наконец, образ земной твари появляется и в финале произведения. В завершающем монологе героя неожиданно всплывают такие слова: «Вся тварь совокупно стенает и мучится донине» (350). Вновь библейская цитата, но теперь из Послания Апостола Павла к Римлянам. Попробуем расширить контекст: «Вся тварь совокупно стенает и мучится донине; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» (8, 22, 23). Евангельский подтекст словно создает надежду на исход из патологического мира войны. Тварь – и животное, и человек – может преодолеть свою бесприютность, свою отчужденность, наконец, свое сиротство. Уже отмечалось, что каждый из героев З. Прилепина по-своему одинок. Одинок и Егор, утративший отца и тяжело переживающий свои отношения с Дашей. В финале романа есть многозначительный эпизод. Бойцы, улетаая из Чечни, берут на борт самолета несчастного, пугливого пса: «Я смотрел в потолок поднявшегося в небо борта и касался безвольной рукой псины, все еще боящейся нас. Бока ее худые и грязные, дрожали. Мне казалось, что я плачу и собаку обнимаю. Что шепчу: «Сученька моя, прости меня, сученька, пусть все

меня простят... и ты сученька моя» (351). Тварь, говоря словами П. Флоренского, словно пытается вернуться к своему «целомудренному» состоянию, словно стремится обрести изначальное согласие. Но согласие это оказывается иллюзорным. В мире патологий оно невозможно: «Мне так казалось. Но я не плакал, глядя сухими глазами в потолок. Ни у кого, и ни за что я не просил прощения» (351).

Итак, очень жесткое, натуралистическое изображение чеченской войны в романе З. Прилепина открывает свой второй план. Он воскращает в своем произведении ряд образных узлов, уже освоенных предшествующими поколениями в литературе о другой войне – Великой Отечественной. Собственно, в этом и состоит своеобразие его творческой манеры: он стремится воплотить устойчивую культурную модель советского человека как норму и показать крушение этой модели в патологическом состоянии не-отечественной войны. Важна и философская основа романа: война понимается как преступление против всеобщего закона земного творения.

И.С. КАДОЧНИКОВА
(г. Ижевск, Россия)

ДИНАМИКА ЭЙДЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗА И ДУХОВНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ЦИКЛЕ А. ТАРКОВСКОГО «КАК СОРОК ЛЕТ ТОМУ НАЗАД...»

Позднее творчество Арсения Тарковского представляет интерес с точки зрения его жанровой специфики. На передний план поэтики последних книг, «Вестника» и «Зимнего дня», выносятся «мнемонические» тексты. В их центре – самые ранние, то есть связанные со временем детства и юности, воспоминания героя. Они возникают в сознании лирического субъекта в виде визуальных картин, которые представляют собой зеркальные удвоения образов прошлого: «Три окошка, три ступени, / Темный дикий виноград» (I; 369)¹, «...дом с окошком в сад, / Свеча и близорукий взгляд» (I; 320). Эти картины отличаются детальностью и четкостью изображений, что порождают мысль об их эйдетической, или фотографической, природе. Кроме того, визуальный код соотнесен в стихотворениях-воспоминаниях Тарковского с экои-

¹ Здесь и далее стихотворения А. Тарковского цитируются по следующему изданию с указанием страницы и тома в скобках: *Тарковский А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1, 2. – М.: Худож. лит., 1991.