

Л. Юргенсон

КРЫМСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ДОМБРОВСКОГО

В прозе Юрия Домбровского, в частности в его романах — «Факкультет ненужных вещей», «Хранитель древностей», «Обезьяна приходит за своим черепом» — можно выявить некий инвариантный элемент, который сводится к поиску выхода из ситуации преследования. В результате навязчивого повторения одной и той же сюжетной схемы — предъявления одному или нескольким из героев ложного обвинения и их попытки отстоять справедливость — создается лабиринтная структура. Причем повторяющийся мотив может разыгрываться как в трагическом, так и в комическом, самопародийном ключе, как, например, в рассказе «Записки хулигана», герой которого пытается защитить женщину от бандитов, а в результате получает десять суток.

Такое построение предполагает наличие вставных сюжетов-отражений, дублирующих основной. Развертывание одних и тех же мотивов, увязывание их в «пучки», постоянное перебрасывание семантических центров внутри таких «пучков» — все это ослабляет фабульность, но при этом проступает четкий тематический узор — спираль, каждый виток которой отодвигает вероятность выхода из лабиринта. Узор этот напоминает схемы фракталов. Слово *фрактал* образовано от латинского *fractus* и в переводе означает *состоящий из фрагментов*. Оно было предложено Бенуа Мандельбротом в 1975 году в книге «Фрактальные предметы», с выходом которой принято связывать рождение фрактальной геометрии. Определение фрактала, данное Мандельбротом, звучит

так: «Фракталом называется структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому»¹.

Надо сказать, что именно схожая с фрактальной структурой геометрия присуща большинству романов, посвященных лагерям. Как правило, в этих произведениях фабульность сведена к минимуму — в них на всех этапах проигрывается единая схема, основанная на бесконечном повторении одной и той же конструкции². В этом ряду тексты Домбровского занимают специфическое место. Несмотря на то что автор провел в общей сложности в лагерях и тюрьмах около пятнадцати лет, лагерная тематика сюжетно не отражена в его основных произведениях. Можно было бы подумать, что автор взял на вооружение афоризм Витгенштейна, согласно которому следует молчать о том, о чем нельзя говорить³. Домбровский возводит в творческий принцип отказ от изображения лагерного опыта, вынося его таким образом на уровень невыразимого. Тем не менее из сопоставления имплицитных структур произведений представляется возможным постулировать некую специфическую стратегию «немых» отсылок к лагерному универсуму. Такая усложненная референтность предполагает два модуса реализации: с одной стороны — горизонтальный, а именно воссоздание лагерного контекста через универсалии русской и европейской культуры, в частности через символистское и пост-символистское мироощущение, с другой — многопластовую семантику, при которой разные уровни текста порождают, накладываясь друг на друга, скрытые значения. Напомним, что главный герой романа, Зыбин, — археолог, то есть связанной между поверхностью и глубиной, его деятельность заключается в том, чтобы добывать из недр земли следы прошлого. Многоглойность романа дана через метафору раскопок, извлечения на свет утаенного и утерянного.

¹ Mandelbrot B. Les objets fractals. Paris, 1975. P. 8.

² Например, в романе Александра Солженицына «В круге первом» героям постоянно предлагается выбор между добром и злом и, соответственно, благополучие за счет морального падения или жертвоприношение во имя духовного спасения.

³ Wittgenstein L. Le Tractatus logico-philosophique. Paris, 1999. P. 107.

В романе «Факультет ненужных вещей», как и в первой части дилогии, «Хранитель древностей», действие происходит в Астрахани, куда писатель был сослан в начале 30-х годов и где прожил большую часть своей жизни. Как и его герой, он был арестован в 1937 году и освобожден в момент снятия Ежова с поста наркома внутренних дел, а затем вновь арестован в 1939-м и отправлен на пять лет на Колыму. Роман пишется в 1964-м, то есть через несколько лет после окончательного завершения лагерных мытарств. Автобиографические элементы налицо: Зыбин проходит через все этапы inferнального посвящения и освобождается от последних иллюзий, принимая за данность полную абсурдность системы, что не мешает ему выработать модель поведения, основанную на рыцарских образцах⁴. Его отношения со сменяющимися как на конвейере следователями складываются по модели поединка, психологической дуэли.

Итак, предчувствие ареста, арест и следствие — вот, собственно, основные элементы фабульной конструкции. Герой лишается свободы в тот момент, когда он вновь находит любимую женщину — Полину, с которой его связывают воспоминания о черноморском курорте, где они познакомились. Крымские воспоминания сопровождают образ Полины как музыкальная тема, возникающая при каждом ее появлении или предшествующая ему. Они создают в романе систему лейтмотивов, уводящих Зыбина от страшной действительности не только в мир любви, с которым связан рыцарский дискурс (то есть культурный архетип, позволяющий выжить в условиях сталинской тюрьмы), но и в греко-римское античное пространство, к истокам европейской цивилизации, противопоставляемой абсурду происходящего. На метатекстуальном уровне речь идет не столько об утверждении ценностей гуманизма, явственно взятых на вооружение героем, сколько о создании универсального языка для передачи опыта, основная часть которого — колымские впечатления, — как уже было сказано, замалчивается.

⁴ Рыцарский дискурс отчасти является наследием символизма, как, например, и в рассказе Шаламова «Прокаженные», отсылающем к рассказу «Стена» Леонида Андреева (о рыцарстве в этом рассказе см.: Геллер Л. Страх страшнее страха // Семиотика страха. М.; Париж, 2005. С. 317).

Здесь следует оговорить, что так же, как и писатели, о которых идет речь, я делаю принципиальное различие между лагерем и тюрьмой. В текстах, посвященных этой теме, тюрьма представляется, как правило, хоть и сугубо негативным, но познаваемым и передаваемым опытом, в ней еще действуют некоторые из человеческих норм жизни, тогда как лагерь оказывается пространством совершенно специфическим.

Крымская тема в романе Домбровского прежде всего связана со свободой. На протяжении всего заключения стоит лишь Зыбину закрыть глаза, как перед ним во сне является море. Поскольку главный метод воздействия на заключенного состоит в том, что ему не дают спать, то воображаемый, вымечтанный Крым становится почти столь же недоступным, как и реальный, хоть и постоянно присутствует в дымке полусна, в который погружается герой после нескольких бессонных ночей. Таким образом, видение включается в цепь пережитых им потерь и тем самым становится в один ряд с реальностью. Сон является эквивалентом временного освобождения.

«Как хорошо, что мы вырвались! — радостно подумал Зыбин, и у него даже сердце екнуло — так до краев он был переполнен пространством — небом, солнцем, морем, так был размягчен и доволен всем. <...> Я ведь как пришел, так сразу сообразил, как и что. Вот мы и на свободе»⁵.

Собственно, характер наваждения, аберрации присущ не сну, а действительности, что сообщает ей некоторую прозрачность и дает возможность видеть сквозь нее.

«Он был далеко, далеко... Опять у моря. Оно уже давно подступало к нему, шумело и билось в висках, пробивалось через зеленый лак стен, лики Сталина и Ежова — а вот сейчас прорвало их мутную пелену, забурлило, вспенилось и затопило все. Он стоял над ним на уступе скалы в жарком и ясном небе без тени и облачка и что-то кричал вниз» (121).

⁵ Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей. М., 1989. С. 310–311. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

Главные советские символы играют роль экрана, сквозь который, находясь в кабинете следователя, Зыбин может видеть себя на море с любимой женщиной: «И сейчас он тоже улыбнулся им — молодым и красивым, сидя на краешке своего стула и всматриваясь в них через портреты Ежова и Сталина» (122).

В то же время и видение как бы неплотно прилегает к сознанию, пропуская сквозь себя элементы действительности.

«Сон был волей, а свет тюрьмой, и тюрьма эта присутствовала во всех его снах. Вот и сейчас — счастливые, свободные, веселые, они стояли на высоком берегу над морем, болтали, смеялись, а белый мертвенный свет, пробившийся из яви, горел над ним, и он все равно был в тюрьме» (107).

Но еще до ареста граница между прошлым и настоящим, между действительностью и мечтой начала размываться. Приехавшая в Астрахань Лина замечает: «Чувствуете море? <...> Оно вон, вон за той аллеей! И тополя такие же, только совсем тихие. — Совершенно морской город <...>. Здесь море живет в каждом доме, в каждом тополе. Я сразу вспомнила — черноморские бульвары такие» (51).

Взаимопроникновение реальности и сна приводит к постепенному растворению реального мира в мираже, одновременно сообщая амбивалентность образам счастья и освобождения. То, что первоначально мыслилось как свобода, оказывается лишь одним из витков спирали — так подчеркивается невозможность разомкнуть раз замкнувшееся пространство. К тому же само видение обретает характер вязчивой идеи. Между сном и действительностью словно ходит маятник, узор накладывается на узор, и это усугубляет ощущение плена, выход из которого иллюзорен. Психологическую обоснованность такого переживания подтверждают свидетельства некоторых бывших заключенных как сталинских, так и гитлеровских лагерей. Сон об освобождении оказывается проекцией в бесконечность состояния заточения. Одним из самых известных примеров является сон Примо Леви, возвращающий его в Освенцим. Сон этот, регулярно посещающий писателя после освобождения, приведен в заключении повести о возвращении из лагеря, носящей красноречивое название «Передыш-

ка». Спящий видит себя в кругу друзей или семьи, но внезапно обнаруживается, что это лишь снится ему. Псевдо-реальность распадается, и сновидец оказывается на нарах в лагере. Такая циклическая конструкция сна во сне присутствует и в романе «Факультет ненужных вещей».

Хотя крымский текст в романе явно изоморфен райскому пространству, вставной сюжет имплицитно дублирует основной мотив заточения, отчаянного сопротивления и освобождения. Первые же крымские реминисценции отсылают к важному событию, а именно покупке живого краба, неудачной попытке его умерщвления и его финальному освобождению. Вспоминая, как он нес краба, Зыбин сравнивает его с человеком. При сопоставлении этого высказывания с иными «животными» метафорами Домбровского, в частности с описаниями собак, на которых испытывается действие газовой камеры в романе «Обезьяна приходит за своим черепом», становится очевидным, что краб — метафора человеческой жертвы. При этом герой выступает в роли невольного палача, бездумно согласившегося принять участие в бессмысленном насилии, чтобы исполнить просьбу однокурсницы, пожелавшей украсить крабом свой письменный стол.

«Вот уж не думал никогда, что во мне сидит такой скот! Обречь кого-то на медленное и мучительное умирание. Никогда бы не поверил, что способен на такое! Вот скот! И из-за чего? Из-за глупой бабьей прихоти!» (371).

Краб отчаянно сопротивляется.

«Краб неделю просидел под кроватью — он сидел все в одном и том же месте, около ножки кровати, и когда кто-нибудь наклонялся над ним — с грозным бессилием выставлял вперед зазубренную клешню. На третий день около усов показалась пена, но когда Зыбин к нему притронулся, он преобольно, до крови заклешил ему палец. Тогда Зыбин ногой задвинул краба к самой стене — вот он там сначала и сидел, а потом лежал. На пятый день его глаза проросли белыми пятнами, но только Зыбин притронулся к нему, как он выбросил вперед все ту же страшную и беспомощную клешню (ох, если бы он умел шипеть!). На панцире тоже появилось что-то

вроде плесени. На седьмой день Зыбин утром сказал Лине: „Больше я не могу — вечером я его выпущу“» (132).

Здесь использован прием перевертыша: переживания героя переносятся на его жертву, а самому ему приписываются свойства мучителя. Налицо один из стратегических ходов, применяемых в литературе для изображения лагерного пространства. Будучи, в свою очередь, миром перевернутым, лагерная реальность не фиксируется методами классического нарратива. Прием гротескного переворачивания широко использовался польским писателем Тадеушем Боровским в его рассказах об Освенциме, где автобиографический герой является если не палачом, то, по крайней мере, хорошо устроившимся придурком, которого вполне устраивает его жизнь. Прием этот связан напрямую с проблемой перевода лагерных переживаний, лежащих по ту сторону языка, — в частности переживания временной смерти — в систему репрезентаций, доступных читателю. Отчасти такая перекодировка достигается и в результате привлечения культурных универсалий, хотя при этом неизбежна мифологизация пережитого, а следовательно — отказ от документальной точности.

Одной из таких универсалий, встречающихся в большинстве текстов, в том числе и в текстах самого Домбровского, например в его поэзии, является мотив ада. Образ безвыходности — ад — становится формой выхода в культурное пространство. В романе «Факультет ненужных вещей» в отношении этой модели применяется метод негатива. Актуализируется тема рая: летний отдых на море с любимой — не что иное, как редуцированный Эдем. Здесь опять налицо переворачивание, деконструкция модели, уже устоявшейся в литературе о лагерях к моменту написания романа. Перевернутый образ работает не только по отношению к нормальному миру, он включается в систему повторов и на метатекстуальном уровне, обращая изнанкой к читателю сложившиеся лагерные стереотипы и тем самым обновляя их, а заодно уличая сам язык в неадекватности переживанию. Повествование о лагере отчасти представляет собой попытку зафиксировать опыт выпадения из речи; для этого невыразимое должно пройти через текст европейской культуры, в данном случае — греко-римскую ее составляющую, связанную

с Крымом. Вот почему отношение к мифологизации представляется у Домбровского амбивалентным. С одной стороны, главный герой примирился с тем, что о нем создадут миф, — точно так же, как он сам живет мифами о прошлом крымского городка. С другой стороны, миф как бы лишает его пережитого, то есть добавляет еще одну потерю к перечню всего утраченного в результате ареста. Такое отношение автора к выработанному им же приему находит отражение в двойственной трактовке некоторых архетипов, соотнесенных одновременно с крымским текстом и с проблематикой преследования и заточения. Например, тема самоубийства, богато представленная в романе, с одной стороны, отсылает к декадентской эстетике, а с другой — является важным лагерным мотивом. Влечение к смерти и ее эстетизация напрямую связаны с репрезентациями моря эпохи Серебряного века, в частности — в текстах раннего символизма⁶. Герои видят надгробие покончившей с собой девушки на старом кладбище — воплощение разрушающейся цивилизации и красоты. Самоубийство навеяно чтением стихов Надсона. Другие самоубийства в романе мотивируются более поздними отголосками декадентского дискурса. Вспоминая свою юность, герой рассказывает: «Ведь тогда время очень смутное, страшное было. Есенинщина, богема, лига самоубийц — да-да, и такая была! Трое парней с нашего фака составили такую лигу. Вешались по жребию — двое успели, третий — нет» (370).

Тема падения и смерти постоянно сопутствует вставным крымским фрагментам⁷. Герой знакомится со своей будущей возлюбленной в тот момент, когда, вывихнув ногу, она лежит на песке, не имея

⁶ См., например у К. Д. Бальмонта: «Я умираю у Моря ночью. / Песок занят, залет волна» («У Моря ночью», 1903).

⁷ Падение в воду является важным мотивом как для символистов, так и для литературы абсурда. См., например, у И. Ф. Анненского: «Но чтоб *уйти* как в лоно вод / В тумане камень упадет, / Себе лишь тягостным паденьем / Туда, на дно, к другим камням» («Три слова», опубл. 1923). Или у А. А. Блока: «Мой сон продлит зеленая вода» («Проходят сны и женственные тени...», 1902); «Я брошусь в черный день со скал / В морские волны бурные...» («Я брошусь в черный день со скал...», 1902). См. также концепт «реющего тела» в книге Ольги Бурениной «Символистский абсурд» (СПб., 2005. С. 285–321).

сил подняться, — он поднимает ее и несет, преображая падение в полет. Эстетизация смерти доведена до апогея в видении мертвой рощи, непосредственно предшествующем аресту, — как испытание метафорой, которому подвергается герой, а еще больше автор. «Это была действительно мертвая роща, стояли трупы деревьев. И даже древесина у этих трупов была неживая, мертвенно-сизая, серебристо-зеленая с обвалившейся корой, и кора тоже лупилась, коробилась и просто отлетала, как отмершая кожа. А по всем мертвым сукам, выгибаясь, ползла гибкая, хваткая, хлесткая змея — повилика. <...> Это ее цветы гроздьями мельчайших присосков и щупальцев, удивительно нежные и спокойные, висели на сучьях. Они были так чужды этой суровой и честной смертной бедности, что казались почти ослепительными. Они были как взрыв чего-то великолепного, как мрачный и волшебный секрет этой мертвой реки и сухой долины ее» (278). Следует отметить, что в этом описании сквозят именно лагерные, а не тюремные мотивы — например, отмершая кожа.

Эстетизация не аннулирует опыт, но лишь переносит его в метафорическое пространство. Это становится ясно, когда, поднявшись посмотреть на памятник девушке, бросившейся со скалы после гибели возлюбленного, герои узнают, что на самом деле она умерла от самой банальной стрептококковой ангины. Но именно выдумка, мифологизация мотивировала создание памятника, благодаря которому падение также преображается в полет и, следовательно, преодолевается смерть. Собственно, в этом преодолении — в праве на воскрешение — суть метатекстуальных исканий автора. «Факультет ненужных вещей» — текст о претворении вымысла в документ. Память о прошлом конструируется в результате мифопоэтического преображения прошлого.

Декадентский дискурс видит смерть за всеми проявлениями жизни. Вспомним высказывание Минского: «Разве можно, глядя на цветущее лицо красавицы, ужасаться скрытого под этой нежной кожей черепа? Но как всякая голова, даже самая красивая, в конце-концов превращается в голый, зияющий череп, так все цели жизни блекнут и гаснут»⁸. Герой «Факультета ненужных вещей», напротив, способен увидеть

⁸ Минский Н. М. При свете совести. Изд. 2-е. СПб., 1897. С. XVI.

жизнь за видением мертвого черепа: «Он держал в руках голову красавицы. Ей, верно, не исполнилось еще двадцати. У нее были большие черные глаза, разлетающиеся брови и маленький рот. Она ходила, высоко подняв голову. <...> У красавицы была тонкая светящаяся кожа. Она умела царственно улыбаться — была горда и неразговорчива; ее считали колдуньей, ведьмой, шаманкой, а потом ее убили и забросили на край земли» (223).

Но и мотив воскрешения, в свою очередь, деконструируется в результате фрактального построения. Зыбина, как и самого автора, выпустили из тюрьмы после падения Ежова. Речь идет лишь об отсрочке — только на нее могут рассчитывать герои.

Итак, именно в метатекстуальном плане, образуемом крымскими фрагментами, происходит осмысление понятия невыразимого⁹, связанного с лагерными переживаниями, в своем чистом виде непереводимыми на язык культуры. Метатекст соотнесен с глубинными структурами романа, где все сюжетные категории растворены в системе повторений и отражений. Лагерный опыт передан не на событийном уровне, он откристаллизован на уровне структуры, распылен в бесконечной повторяемости ходов. Таким образом возникает напряжение между поверхностными и глубинными структурами, между событийным планом, ориентированным на «немоту» — умолчание или недосказанность, — и комбинациями близнечных мотивов, как бы стирающихся, «выгорающих» от повторений, утрачивающих свой драматический характер и образующих семантический покров над лагерным опытом.

⁹ Понятие это, часто привлекающееся именно в связи с осмыслением экстремальных ситуаций и текстов о них, также отчасти восходит к символизму, в свою очередь воспринявшего его от Жуковского и из философии Платона.