

Н. В. Ковтун

Красноярский государственный педагогический университет

**Мастер – пророк – Премудрость
в повести А. Битова «Человек в пейзаже» ***

Статья посвящена анализу сюжета о поиске и обретении истины в знаковой повести А. Битова «Человек в пейзаже» (1983), вошедшей в роман-странствие «Оглашенные». Произведение, однако, рассматривается как вполне самостоятельное, предопределившее ряд тем, персонажей, нарративных стратегий, ставших ключевыми для отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. Речь идет не столько о творческих приемах, сколько о решении магистральной темы всего творчества А. Битова *мастер – пророк – София Премудрость*, о восхождении личности к постижению своей роли в мироздании. Повесть является своеобразным метатекстом мировой культуры, герменевтической загадкой, которую и разгадывает герой-мист, искатель истины, сопровождаемый посвященным – художником-реставратором, стирающим пыль веков с первозданного пейзажа бытия.

Ключевые слова: А. Битов, «Человек в пейзаже», поиск истины, метапроза.

Классическая проза А. Битова обычно рассматривается как преддверие литературы постмодерности, занятой вопросами человеческой природы, нового понимания истории, самого процесса творчества. Неслучайно особое внимание автор уделяет В. Набокову и Вен. Ерофееву. Автор «Защиты Лужина» не просто цитируется, А. Битов «осознавал набоковский интертекст как собственную тему и неотъемлемую часть своей стилистики» [Шеметова, 2001, с. 60]. Повесть «Человек в пейзаже» (1983) – ключевая для художественного мира писателя, ее центральный вопрос – поиск истины, познание человеческого удела в действительном бытии, которое ошибочно наделяют статусом подлинного, в то время как это только

* Работа выполнена в рамках проекта «Сибирский филологический форум» при финансовой поддержке гранта Президента Российской Федерации (№ 68-рп от 05.04.2016) и Общероссийской общественной организации «Российский союз ректоров».

Ковтун Наталья Владимовна – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и методики ее преподавания Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева (ул. А. Лебедевой, 89, Красноярск, 660049, Россия; nkovtun@mail.ru)

семулякр, отражение [Липовецкий, 1995, с. 232]. Произведение впервые опубликовано в журнале «Новый мир» (1987, № 3), затем в серии «Библиотека журнала «Огонек» (1988, № 15) и в этом же году представлено в сборнике «Человек в пейзаже», определив его название.

В сегодняшнем литературоведении повесть рассматривают как составную часть романа-странствия «Оглашенные», куда кроме «Человека в пейзаже» входят повесть «Птицы, или Новые сведения о человеке» (1971–1975), заголовок которой в общей структуре романа изменен на «Птицы, или Оглашение человека», и «Ожидание обезьян» (1993), впервые увидевшее свет в журнале «Новый мир» (1993, № 10). В качестве частей единого текста все три повести представлены только в 1995 г. Две из них, «Птицы» и «Человек в пейзаже», особенно тесно связаны друг с другом сюжетом познания человеком самого себя, собственной природы; если в первой речь идет о человеке как таковом, о его отличии от животного, то во второй – об отношениях твари и Творца, человека и Бога (Софии Премудрости). Дар творческой фантазии, демиургические способности приближают личность к Творцу, но сила природных инстинктов прочно связывает его с животным миром. Человек, в рассуждениях одного из героев первого текста, «размножается, питается и умирает, как животное» (Битов, 1996, с. 32), причем своеобразный разум, навыки животных людьми, занятыми собой, очевидно недооценены. Сама картина мироздания – пейзаж бытия, созданный в сознании человека, условен, «бесформен», фрагментарен, ибо отражает желание твари постигнуть замысел Творца. Бездна этого усилия в определенный момент рождает идею безнадежности замысла о человеке, который суть «паразит», разрушающий великолепный пейзаж Земли. Итожат повесть, однако, рассуждения иного плана, в которых личность предстает в сотворчестве с Демиургом, только в человеке обретшем ценителя собственного творения.

Эта идея, высказанная здесь пунктирно, становится центральной в повести «Человек в пейзаже», одной из основных для понимания ряда тем (самоосознание литературы, стратегии авторской идентичности) [Абашева, 2001] и персонажей, ставших ключевыми для отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. Речь идет не столько о творческих приемах (эклектизм, аналитический мифологизм, ирония), сколько о решении магистральной темы всего творчества А. Битова *мастер – пророк – София Премудрость* [Шеметова, 2001, с. 50–60], о восхождении личности к постижению своей роли в мироздании, ее ограничения рамками пейзажа: «Не может человек как личность, как черт-те что, как царь, видите ли, природы, уместиться в пейзаж – никогда вы такого не найдете» (Битов, 1991, с. 522). Сокровенным героем писателя и становится мастер. Вдохновенный труд, мастерство – «узел», скрепляющий метафизику и этику. В нем «воплощалось сознание выношенных и усвоенных человеком принципов, столь разительно контрастирующих с его слабостью, болезненностью, – всем тем, что воплощено в слове “смертность”» [Васильева, 2010, с. 92]. С древних времен известна монограмма мастера: две буквы «М», сопровождающие имя, – «*Mimogum Maximus*». Современная цивилизация с ее ускорением, массовизацией жизни подавляет творчество, разрушает гармонию мироздания, одним из устойчивых путей самоидентификации личности и становится *искусное делание*. Мастер не думает о секретах мастерства, не старается состязаться с Творцом (что влечет гения), но передает прелесть пейзажа, предназначенного для человека.

В повести рассказчик-повествователь странствует по городу-миру, его путь скрепляет картины, созданные в стилистике стоп-кадра (монастырь, отделение милиции, стройка, база спортторга, квартира), иронически развернутые в сторону образов рая, чистилища и ада, что заставляет вспомнить творение Данте [Скоропанова, 2001, с. 517]. Неслучайность пути подчеркивается, внезапно открывшаяся герою дорога была «уже по-человечески узкой» (Битов, 1991, с. 506). Спутником-

«толмачом» персонажа выступает художник-реставратор, награжденный «аполловским» именем – Павел Петрович, рассуждающий на вечные темы: «А для чего, собственно, создан человек? Это тоже вопрос весьма живописный. Почему художников тоже зовут творцами? Конечно, преувеличение, лучше было бы, когда – мастер» (Битов, 1991, с. 526). Рассказчик, как мист, искатель истины, встречает «чудовищ», переживает искушения и должен оказаться перед дверью, вратами, покровом, которые, открывшись, являют свет истины, после чего иницируемый умирает для мира непосвященных (образ платоновской пещеры) [Генис, 1997]. И в «Птицах» сюжет скрепляют философские диалоги, названные «разговорами двух перипатетиков» (от греч. «прогуливающиеся»), в которых персонажи, обсуждая естественнонаучные проблемы, выходят к философским обобщениям о мире. Но если здесь разговор напоминает диалог ученого и ученика, взаимно обогащающих друг друга в стремлении к истине, то в «Человеке в пейзаже» оба героя не без иронии признаются в любительском отношении к искусству, причем статус проводника за Павлом Петровичем признает искушаемый им собеседник. Профессия проводника символична – реставратор, стирающий пыль веков с пейзажа современности, он старается угадать путь к подлиннику, смыслу. Поиски истины традиционно предполагают не просто кругосветное путешествие, но всеветное – на этом и том свете (образы холста и его изнанки в повести) [Козлова, 1996].

В мировой литературе тема поиска истины заявлена «Одиссеей» Гомера, «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» И. Гете, произведениями Ф. Достоевского и Л. Толстого. Для русской культуры принципиальное значение имеют «Евгений Онегин» А. Пушкина с Татьяной-Премудростью, стремящейся разгадать тайну Онегина, «Идиот» Ф. Достоевского и тексты мастеров серебряного века, связанные с идеями софиологии [Ковтун, 2011]. Особое место в этой парадигме принадлежит новелле В. Набокова «Ultima Thule», где развернут мотив прорыва истины в «человеческое пространство» – тело. В отличие от Ф. Достоевского, ищущего истины в «душевных потемках», автор «Лужина» сосредоточен в пределах сознания и подсознания человека. А. Битову близок опыт В. Набокова, признающего опасность откровения истины смертному. Приближение к ней требует погружения в экстагическое состояние, доступное через молитвенную сосредоточенность, озарение, сон, экстаз, наркотики, опьянение: «Время, его мать! Водка кончается – оно начинается. Они перетекают. Там нет зазора. Это одна вещь» (Битов, 1991, с. 531). Целенаправленное, жесткое, упорное пьянство, лишенное всякого комизма, с четкой последовательностью паузы и дозы – «закона и ритма» – напоминает религиозную аскезу, священное унижение плоти во имя освобождения мысли.

Миг прозрения нельзя вычислить, тайна настигает внезапно, и в этот момент человеку приоткрывается первозданный пейзаж, мир, раскрашенный Премудростью. Задача автора-рассказчика в поиске фокуса, точки зрения, откуда эклектичный мир-хаос, слепой и потерянный, станет целым, откроются сокровенные смыслы и связи в «бесформенности» настоящего: «И вот из слоя в слой, оскальзываясь и огибая, попадешь во внезапную точку, и в ней острый, со свистом (отнюдь не облегчения...) вдох прервет тебе прокуренную грудь: отсюда все видно! Все как было» (Там же, с. 509). Каждая из таких точек равна вспышке сознания как этапу инициации [Топоров, 1991]. Человек «дописан» Творцом на готовом холсте, чтобы мироздание получило отражение в искусстве (фотографиях, картинах, текстах), а Создатель – своего ценителя (мастер) и оппонента (гений). Истины рассыпаны повсюду, путь героя организует их в сюжет, подобно мазкам на полотнах импрессионистов. Неслучайно Павел Петрович столь ценит опыт Сезанна, имя мастера становится молитвой, паролем, открывающим тайны познания-творчества и оберегающим на этом пути.

Французский живописец – первооткрыватель парадигмы художественного XX в., добившийся на своих полотнах «трезвой точности», свободы от эмоций, но так, чтобы «воплощение» вещи открывало ей «жизнь навсегда» [Рильке, 1971, с. 275]. Совершенство вида, композиции (завершенность, выстроенность, единство), в которой исключено все случайное, любое вмешательство чуждых искусству сфер, наделяется и содержательностью, за видимым проступает сущее (смысл). Процесс сотворчества с Всевышним доступен только человеку, рождение которого и есть в повести одна из истин (подобно рождению божественного Младенца). Каждая картина, знак, идея оцениваются в тексте с различных позиций: «толмача», миста, представителей власти, наблюдателей, лишены окончательности, открыты для обсуждения, мыслительной игры. В этом «разряженном», развернутом пространстве «наконец-то можно снова начать мыслить» [Фуко, 1994, с. 362], творить. Одновременно автор намекает, что, несмотря на множественность подходов-суждений, есть некий глобальный смысл бытия, первозданный чертеж мироздания и отдельной человеческой судьбы (образ вспыхивающей над героями путеводной звезды).

Очерчивая в повести божественный пейзаж, рассказчик, вослед «толмачу»-пророку, разводит вопросы веры и творчества: «Там, где вера, там уже нет художника» (Битов, 1991, с. 535), ибо вера исключает неистовость поиска. Настоящий мастер представлен кроманьонцем, его миссия – выразить увиденное на холсте с первозданной яркостью, произвол вдохновения не укладывается в рамки догмата. Тогда вопрос о человеке переносится в плоскость познания-творчества, личность представлена не через категории добра и зла, а через категории эстетики, вослед Ф. Достоевскому и М. Булгакову.

А. Битов, наследуя и одновременно отталкиваясь от познания-творчества предшественников, вбирает их опыт о мире как постоянно обновляющемся единстве, в котором вечное отражается в частном. Образ мадонны с младенцем, воссозданный на иконах, полотнах Возрождения, – вечная загадка и вечный ориентир творчества для Павла Петровича в «Человеке в пейзаже». Лев Одоевцев в «Пушкинском доме» (1964–1971), прилагая все усилия «не обнаружить себя», становится «видимым» через приобщенность к наследию классики – поэзии А. Пушкина, Ю. Лермонтова, Ф. Тютчева, антиподы взаимодополняют и взаимодолжают друг друга. Тайна художника – в своеобразном преодолении земного притяжения, границ «я», когда открывается перспектива «сотворчества» с «мировым смыслом», изживается профанный взгляд на отдельность вещей (камней, деревьев, рек, облаков...).

В «Человеке в пейзаже» слой настоящего неравномерен, прошит «дырами», через пробелы, «щели» проступает реальность другого порядка, притягивающая гениев и пророков: «Мы живем совсем не в реальности, а лишь в слое реальности, который, по сути, если бы мы были способны вообразить реальные соотношения, не толще живописного слоя», – настаивает Павел Петрович (Там же, с. 536). Каждый из слоев самоценен, наделен собственной системой знаков-оберегов, однако человеческая жажда познания и азарт потребления разрушают гармонию, чреватые безумием, апокалипсисом всего живого: «Мы копошимся, ползая по слою, и все думаем, что проникаем вглубь, не в силах понять, что там, в глуби, совсем уже не наша реальность, нам не отпущенная» (Там же). Сама идея мира-пейзажа отчасти сглаживает антагонизм действительности и искусства, оправдывает настоящее сопричастностью художественному, и наоборот (эстетический вариант теодицеи).

Знаком современности в повести становится образ прямой линии: «Все прямо и прямо, проспект, ни в чем не изменившись, становился шоссе», по обе стороны «многоэтажные мертвенно-бледные коробки, равно нежилые» (Там же, с. 506). Пейзаж однообразен, однотонен, словно подернут слоем пыли. Грязь, неустроен-

ность – признаки энтропии: «Еще раз прыснула луна, и, угрожающе шевельнувшись, как ожившие мертвяки, пододвинулись монастырские строения» (Битов, 1991, с. 531). В повести «Вкус» (1998) душевный разлад героя передает тот же пейзаж «траченного места», будто битого молью, когда во всем: чувствах, мыслях, желаниях... ощущается вторичность. В Библии, на авторитет которой ссылаются герои повести, обветшание ждет противников слуг Божьих, «моль съест их» (Ис. 50: 9). «Новый город» – пространство цивилизации – отделен от пространства культуры – монастыря в центре с колокольной – глухой стеной с тайными ходами, «черными дырами», известными реставраторам-художникам. Оба топоса, уже отмеченные созданием/разрушением человеческого гения, вписаны в естественный, природный миропорядок как изначальный. Здесь холмы, деревья, изгибы, «будто земля задышала, будто вздымается и опускается грудь» (Там же, с. 506).

Граница между каждым из пространств (как «текстов в тексте») отмечена сакральными объектами: готической колокольной, кладбищем, крестом, совмещающимися друг с другом в образе горы – мировой оси и мусорной кучи (эмблемы прошлой культуры): «И ветер победно шуршит в помойке, бывшей когда-то храмом и кладбищем» (Там же, с. 509). Нарочито подчеркиваемый барочный стиль колокольной – указание на переходный характер пейзажа в целом, чья «сверхъестественность» сдерживается строгостью монастырской символики – оберегами. Образы мирового древа и груды отбросов задают двойной код прочтения текста. Апотропеи – опознавательные приметы в духовном странствии героев: «красный петров крест» украшает мусорную кучу около новостроек, крест же венчает колокольную и тот же «устрашающе напряженный фаллос петрова креста» возглавляет вершину горы, отделяющей райски прекрасный мир природы от однообразной серости цивилизации. Символика горы-креста дублируется образом фаллоса. Мир природы – живого – прорывается через культурный слой. Для рассказчика это пример «жизни, обученной смертью», «мусорные цветки и травы» вызывают восторг и ужас одновременно.

Божий замысел о мире обсуждается героями в одном ряду с творениями Шишкина, Левитана, Айвазовского, Дюрера, Брейгеля – все они причастны миссии Премудрости. Господь – один из участников творческого акта, представивший совершенную картину бытия, он не объект культа, но эталон художественного вкуса, образец меры. Красоту его творения и призван оценить коллега – тоже художник. Мастер – связующая нить, что крепит, нанизывая друг на друга, пейзажи различных эпох, постигая Вселенную: «По кусочкам – и в кучу! А все – отдельно, все отдельно! – воскликнул он (Павел Петрович. – *Н. К.*). – Не завершено, недомалевано, сшито на живую... Стоп! – ликовал он. – Вот что живо, вот что грандиозно, вот что велико и божественно – нитка! Нитка-то – живая! Она-то и есть присутствие бога в творении!» (Там же, с. 543). Процесс сотворчества мучителен и бесконечен во времени, подобно подвигу святого, всякий раз живописец ищет ту единственную точку-истину, в которой сходятся противоречия, живое прошлое мерцает в настоящем, открывается тайна прекрасного: «Культура, природа... бурьян, поваленные кресты. Испитое лицо. Тяжко вообразить, как здесь было каких-нибудь три-четыре века назад, когда строитель пришел сюда впервые... Как тут было плавно, законченно и точно. Роскошный скелет все еще проглядывал сквозь прохуdivшуюся рвань драпировки» (Там же, с. 508).

Художник одновременно направлен и внутрь, и к «мировой мысли». В этой взаимообращенности друг к другу бесконечность получает единственную опору в человеке. Функции героев-двойников в повести, связанных процессом интерпретации творчества (рассказчик – Павел Петрович – «палач» Семион – божественный Младенец), определяются вариативностью авторской саморефлексии, когда мысль художника, воплощенная в образе, постигает отдельную часть пейзажа.

Высокая цена диалога (как предела самоанализа) – отчуждение, одиночество, безумие и смерть, ставшие судьбой гения: «Судьба гения – это космическая катастрофа... Все они взорвались и рассеялись пылью, как вот-вот рванет наш шарик. Человечество приблизилось к того же масштаба катастрофе, какую пережил каждый гений. Только художник вываливается сквозь слой, а эти за саму раму, люди истощают пейзаж по самой поверхности слоя» (Битов, 1991, с. 538). Суть диалога с бесконечностью (инициации) – испытание художественного вкуса, чувства меры как судьбы, ибо подлинный мастер знает и свой предел (жизнь), и возможности слоя. Порыв гения как прорыв полотна-мироздания – следствие гордыни, акт богоборчества, за которым следует катастрофа, безумие, варварство. Неслучайно с древнейших времен тайна творения табуировалась, дабы профан не мог ею воспользоваться [Элиаде, 1996, с. 140]. Если человек цивилизованный не способен оценить прекрасное и потому губит пейзаж, то гений платит за «еретичество» творческой судьбой (из петли, безумия не возвращаются, чтобы написать о пережитом), и тот и другой разрушают былую целостность. Мотив предательства (вольного или невольного) – ведущий в повести, образы героев маркируют черты Каина, Иуды, палача.

Маски-лики героев – результат отражения в разнообразии слоев, за каждым протупает архетип древнерусского искусства, синтезирующийся с современными художественными реалиями. Иконописные образы (Креститель, Спас, божественный Младенец, апостол), сплавленные с историей, становятся необычайно актуальны, обсуждаются, додумываются как глубоко личные. Текст обретает объемность, перспективу. Незавершенность отличает и образы персонажей, пластичность, подвижность, способность к превращениям заменяют черты индивидуальности, но герои всегда сохраняют значение эмблемы времени. За образом Павла Петровича угадываются черты Иоанна Крестителя («Вот уже одна голова осталась над, еще раз освещенная выдыхающейся луной; голова обернулась ко мне, общим контуром напоминая... черный мяч валялся, заброшенный, на верху стены, голова Крестителя все никак не скатывалась с блюда» (Битов, 1991, с. 531)), апостолов Петра и Павла (апостольская бедность, дар пророчества, вознесения, предназначенность дороге, среди атрибутов – огромный ключ, «рыбачья сумка») и юродивого (скитальчество, бесприютность, жизнь на «собачьи деньги», ассоциирующаяся с данным типом святого [Панченко, 2005, с. 26–42]).

Почти все исследователи Евангелия подчеркивают необычайно деятельный характер апостола Павла [Гольденберг, 1982, с. 161]. Он – герой «дороги», не случайно к Новому Завету прилагается карта путешествий Павла¹. В обязанность ближайших учеников Христос вменял свидетельство собственного бытия «начиная от крещения Иоаннова до того дня, в который он вознесся от нас» (Деян. 1: 21–22). В апокрифическом видении апостола Павла содержится подробный рассказ о его хождениях по загробному миру [Хождение апостола Павла..., 1964, с. 40–58]. Страшные, откровенно вымышленные истории, рассказанные Павлом Петровичем спутнику, его роль поводыря указывают на близость небесному эпосному и одновременно подчеркивают грань между сакральной и художественной версией образа. Подобно юродивому, герой олицетворяет идею границы, перехода из слоя в слой. К концу повести образ художника подсвечивается авторитетом Спасителя: «Вот и ты меня предашь... – тихо и властно, будто склоняясь на вечеру к Иуде, наконец произнес он» (Битов, 1991, с. 552). Начальный и конечный образы парадигмы определяют диапазон странствия: от художника-реставратора до соавторства с Творцом, обретения судьбы-доли.

¹ Гоголь в письме к сестре характеризует апостола Павла как «всех наставляющего и выводящего на прямую дорогу» [Гоголь, 1951, с. 183].

Приближение к цели путешествия-паломничества (образ мадонны с младенцем) отмечено «благодатью слез»: герои становятся необычайно слезливы. Переживание умиления в агиографии предполагает духовное раскрепощение, душа утрачивает защитную оболочку и возвращается к первичной чистоте. В этом смысле они спасительны «даже не как искупление греха, но как средство против него. Здесь традиция житийного и, шире, аскетического освящения “неизъяснимого чуда слез”» [Берман, 1982, с. 171]. Богословы благодать плача признают следствием смирения и духовного воскресения. Для философско-эстетической концепции А. Битова этот дар означает признание совершенства божественного творения, открывающее истину богочеловеческого существования. Высшая степень смирения пред Создателем и есть юродство. Путешествие героев начинается в проекции горы – мусорной кучи, венчают его явление Мадонны и тень Голгофы.

Предшествует паломничеству своеобразный ритуал евхаристии – трапезы в монастыре-музее. Третьим к столу приглашен Спас: «Так мы соображали на троих, Линда (собака. – Н. К.) не в счет: Павел Петрович, я да потемневший наш Спаситель ликом к нам, на отдельном стуле» (Битов, 1991, с. 521). Неслучайность происходящего подчеркнута избранным местом – монастырь, сакральной атрибутикой: отношением к хлебу (Павел Петрович трепетно поднял упавший хлеб, «поцеловал и сказал: “Прости, хлебушек”») и вину («Плечистая бутылка встала как колоколенка» (Там же)). В повести не без иронии предлагается новый вариант Троицы: *Спас, пророк и мастер*. Ирония, игра с читателем, мистификации, понижающие текст, отчасти нивелируют проповеднический контекст, присущий роману «Оглашенные» в целом.

Преодоление границы каждого слоя осуществляется в «Человеке в пейзаже» через знаки-пароли: «огромный кованый ключ» от колокольни, икона, священное имя – Сезанн. Икона и имя художника-импрессиониста выполняют ту же функцию ключа, открывающего дверь к тайне, сближение образов не лишено авторской иронии. Древнейшее представление о ключе – символ духовной власти. Огромные ключи как ключи к вечности держат в руках египетские боги. Эта эмблематика наследуется церковью, где ключ означает власть над небом, которую Христос передоверяет святому Петру. Одновременно ключ символизирует загадку, которую нужно решить, задачу, которую следует осуществить, идею ступеней (в повести – слоев), по которым должно подняться к просветлению. В поэтике А. Битова ключ – посох странника, поэтому ни одна из дверей им и не открыта. Идея завершенной судьбы-пути для художника чужда: «Готовый человек для меня – зло; с неблагородными идеями или с благородными – все равно зло. Живое, живое восприятие должно быть» [Битов, 1996, с. 5].

Пейзаж современности, выписанный А. Битовым, оказывается тесен ортодоксальному святому, героической личности (у Брейгеля в пейзаже только пятка от Икара) или гению как божеству (Пушкин ускользает уже кисти Айвазовского: «его уже нет, остался один жест, один взмах его руки»). По сути, единственный персонаж повести – сама авторская мысль, прошивающая исторические слои и культуры, воплощенная чередой образов-двойников. Взлеты и падения мечущейся мысли куда интереснее, чем описание элементов пейзажа, которые она скрепляет. Такой прием авторской саморефлексии составляет основание одной из ключевых нарративных стратегий 1990-х гг. Неслучайно в «Человеке в пейзаже» художник-проводник оставляет на полотне незаписанным угол: «Правый верхний угол пустел для неба, еще никак не прорисованного, ни облаком, ни крестом, ни птицей не осененного» (Битов, 1991, с. 510), дорожа свободным пространством как возможностью иного взгляда, ошибки, «черной дыры», что и рождает ощущение полноты пейзажа.

Траектории движения персонажей совпадают в сакральных точках, до обретения высоты каждый идет на особицу. Судьбу Павла Петровича отличает завершенность: от встречи на вершине горы до путешествия по аду и возвращения к дому-раю. Картинырая и ада снижены, оформлены литературными деталями. Вход в подземелье монастыря охраняет «палач» Семион, образ маркируют мрачность, «зубовный скрежет», «устрашающая» маска любезности, иронически отсылающие к фигуре «лилльского палача» А. Дюма. Здесь же стоит чан с «огромным огурцом», «высовывающимся любопытствующим тупым концом наподобие крокодилчика», которого по легенде героя и создал дьявол Эсчегуки в отместку великому Художнику – Никибуматва. Для героя-рассказчика адом становится ночь в милиции, куда его влекут «ангелы возмездия» – милиционеры, и конфискация ключа. Торжество справедливости в пределах КПЗ «убедительно подтверждает» солидный господин с тростью, в образе которого легко угадываются черты булгаковского Воланда.

Вход в рай в повести традиционно предваряют ступени, ворота и ограда. В преддверии избранного дома странники встречают рабочего в «рассыпающихся звездах сварки» – сиянии. Один вид «хорошего рабочего лица», доброта «благородного человека» отзываются в душе счастьем и радостью. За «светящимся дверным проемом» открывается слепящее солнце и небо вместо улицы. Ступени в подъезде многоэтажки обрываются у незапертой двери, за которой спящая беременная женщина с «безбрежным» лицом – прообраз Мадонны, воплощающей истину. Образ беременной – «гора под простыней» (тайна под покровом) – сливается с картиной мирового древа-креста. Пробуждение героя-рассказчика совпадает с восходом солнца. Ему явлен прекрасный, молодой лось («лось промчался на меня и скрылся из глаз моих»), почитающийся даром Солнца и Бога. В едином образе младенца (души) как моменте истины сходятся линии автора и его героев.

Сам процесс создания текста-пейзажа воспринимается аналогом духовного воскресения: «Мог ли я еще месяц назад, опасаясь смертного своего часа, представить себе, что и он минует, и что я не сплю, не пью, не ем мяса, не знаю женщин, – пишу вот, и рука не поднимется у меня перекреститься, как поднималась в неизбывном грехе?» – вопрошает автор (Битов, 1991, с. 563–564). Художественному акту как акту сотворчества с божественной Премудростью предшествует жесткая аскеза («не пью, не ем мяса, не знаю женщин») и таинство евхаристии. Только за пишущей машинкой автор становится равен себе, обретает покой: «Битов так уж устроен, что писательство для него не профессия, а всецело экзистенциальная задача», – свидетельствует И. Роднянская [Роднянская, 1994, с. 225]. Но и реальность, отраженная в фокусе искусства, остается навсегда, как утро, в которое автор заканчивает повесть «с цыпленком на правой ноге» и которое до деталей повторяет холст «Поклонение волхвов». Гений Леонардо выразил сокровенный смысл бытия, его текст осознается подлинником, по которому разгадывается тайна творения мира и человека.

Список литературы

Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: Становление авторской идентичности. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2001. 320 с.

Адрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе А. Битова. СПб.: БАН, 2011. 198 с.

Берман Б. И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья: Сб. ст. М., 1982. С. 159–183.

- Битов А.* Есть историческое время, через которое не прыгнешь... // Литературная газета. 1996. 13 марта.
- Васильева Г. М.* Образ мастера в творчестве И. В. Гете и Л. Н. Толстого // Материалы к «Словарю сюжетов русской литературы». Вып. 9: Лирические и эпические сюжеты. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2010. С. 92–100.
- Хождение апостола Павла по мукам, издано Н. С. Тихонравовым // Памятники отреченной русской литературы. М., 1964. Т. 2. С. 40–58.
- Генис А.* Пейзаж зазеркалья. Андрей Битов // Звезда. 1997. № 5. С. 31–34.
- Гоголь Н. В.* Письмо О. В. Гоголь, 20 янв. 1847 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 13. М., 1951. С. 180–186.
- Гольденберг А.* Житийная традиция в «Мертвых душах» // Литературная учеба. 1982. № 3. С. 155–162.
- Ковтун Н. В.* Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // Литература. 2011. № 53(2). С. 53–70.
- Козлова С. М.* Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Новосибирск, 1996. С. 34–64.
- Липовецкий М. Н.* Разгром музея: Поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 230–244.
- Панченко А. М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2005. 544 с.
- Рильке Р.-М.* Ворнсбеге. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
- Роднянская И.* Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий // Новый мир. 1994. № 8. С. 222–232.
- Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.
- Топоров В. Н.* Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 236–243.
- Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. 408 с.
- Шеметова Т. Г.* Поэтика прозы А. Г. Битова. Улан-Удэ, 2001. 152 с.
- Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996. 288 с.

Список источников

- Битов А.* Человек в пейзаже // Битов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Мол. гвардия, 1991. С. 506–564.
- Битов А.* Империя в четырех измерениях. IV. Оглашенные. Харьков: М., 1996.

N. V. Kovtun

*Krasnoyarsk State Pedagogical University
Krasnoyarsk, Russian Federation, nkovtun@mail.ru*

Master – Prophet – Wisdom in the Story by A. Bitov «Man in the Landscape»

The purpose of the paper is the analysis of the storyline about searching and finding the truth in the landmark novel by A. Bitov «Man in the Landscape» (1983), which became a part of the novel-journey «The Catechumen». The literary work, however, is regarded as quite self-sufficient one, that predetermined a number of themes, characters and narrative strategies, which became the key ones for the Russian literature at the turn of 20th – 21st centuries. It is not so much about the creative techniques, as about addressing the main theme of A. Bitov's work «Master-Prophet-

Sophia Wisdom», the personality's ascent to the comprehension of their role in the universe, its limitations by the scope of the landscape. The story is a kind of metatext of the world culture, a hermeneutic mystery that the character-mystic, a seeker of truth is unravelling, followed by the dedicated one – the artist-restorer, who cleans the dust of ages from the pristine landscape of existence. The path of the author-narrator holds together various images, created in the style of still frame, ironically deployed towards the images of *paradise, purgatory and hell*. Each of the topos is abated, highlighted by the literary details. The divine landscape is discussed in the same line with the great paintings of the artists-geniuses, the Creator is perceived as a colleague / painter, not the categories of good and evil, but those of beauty and action become significant for the characters' evaluation, that refers to the poetics of V. Nabokov and M. Bulgakov, that are significant in the text. The man is completed by the Creator already in the finished landscape, a personality destination is to evaluate the divine creation, to convey its perfection, and this is what *the Master* does. The destiny of *the Genius*, eager to unravel the original purpose of the universe is theomachy, insanity and death; he strives to go beyond the frame to the space of the unnamed, the «black hole» of no return. A. Bitov warns «the proud man», the progressist who is eager to experience, but not to comprehend the Beauty-Wisdom. As a result of the study, the structure of the story and the characters' functions («the Interpreter», the Mystic, the Observer, the Saboteur) have been analyzed. It has been proved that the mythologeme about searching and finding the truth form the foundation of the literary work. A new narrative strategy becomes more significant when the movement of the author's thoughts itself, embodied through the journey of the characters-twins, rather than the scenic images that they hold together. This narrative strategy became one of the basic in the metaprose of the 1990s. It can be concluded that the process of the text-landscape creation is perceived as an analogue of spiritual resurrection. Only using the typewriter the author-narrator becomes equal to himself, but the reality reflected in the focus of art remains forever, it becomes a mirror that reflects the greatness of the divine landscape.

Keywords: A. Bitov, «Man in the Landscape», the search for truth, metaprose.

DOI 10.17223/18137083/61/10

References

- Abasheva M. *Literatura v poiskakh litsa. Russkaya proza kontsa XX veka: Stanovlenie avtorskoy identichnosti* [Literature in the search of face. Russian prose of the end of 20th century: formation of an author's identity]. Perm', PGU publ., 2001, 320 p.
- Adrianova M. D. *Avtorskie strategii v romannoy proze A. Bitova* [Author's strategies in the novel's prose of A. Bitov]. St. Petersburg, BAN, 2011, 198 p.
- Berman B. I. Chitatel' zhitiya (Agiograficheskiy kanon russkogo srednevekov'ya i traditsiya ego vospriyatiya) [Reader of hagiography. (Hagiographic canon of Russian middle ages and the tradition of his perception)]. In: *Khudozhestvennyy yazyk srednevekov'ya: Sb. st.* [Artistic language of the Middle Ages: Collection of articles]. Moscow, 1982, pp. 159–183.
- Bitov A. Est' istoricheskoe vremya, cherez kotoroe ne prygnesh'... [There is a historical time impossible to jump through]. *Literaturnaya gazeta*. 1996, 13 March, p. 5.
- Eliade M. Mify, snovideniya, misterii [Myths, dreams and mysteries]. Moscow, 1996, 288 p.
- Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Words and things. Archeology of humanitarian sciences]. St. Petersburg, 1994, 408 p.
- Genis A. Pejzazh zazerkal'ya. Andrey Bitov [The landscape of the mirror-world. Andrey Bitov]. *Zvezda*. 1997, no. 5, pp. 31–34.
- Gogol' N. V. Pis'mo O. V. Gogol', 20 yanv. 1847 g. [A letter to O. V. Gogol', 20 January 1847 g.]. In: *Gogol' N. V. Poln. sobr. soch.: V 14 t. T. 13* [Full collected works. In 14 vols. Vol. 13]. Moscow, 1951, pp. 180–186.
- Gol'denberg A. Zhitiynaya traditsiya v "Mertvykh dushakh" [Hagiographic tradition in the "Dead Souls"]. *Literaturnaya ucheba*. 1982, no. 3, pp. 155–162.
- Khozhdenie apostola Pavla po mukam, izdano N. S. Tikhonravovym [Walking of the Apostle Paul in agony, published by N. S. Tikhonravov]. In: *Pamyatniki otrechennoy russkoy literatury* [Monuments of the renounced Russian literature]. Moscow, 1964, vol. 2, pp. 40–58.
- Kovtun N. V. Sonechki v noveyshey russkoy proze: k probleme khudozhestvennoy transformatsii mifologemy sofijnosti [Sonechki in the new Russian prose: to the problem of the transformation of the mythologema of Sophia]. *Literatura*. 2011, no. 53(2), pp. 53–70.

Kozlova S. M. Mifologiya i mifopoetika syuzheta o poiskakh istiny [Mythology and mythopoetics of the plot about the search for truth]. In: *Materialy k "Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury"* [Materials to the "Dictionary of Plots and Motives of Russian Literature"]. Novosibirsk, 1996, pp. 34–64.

Lipovetskiy M. N. *Razgrom muzeya: Poetika romana A. Bitova "Pushkinskiy dom"* [The defeat of the Museum: poetics of A. Bitov's novel "Pushkin's house"]. NLO, 1995, no. 11, pp. 230–244.

Panchenko A. M. *Ya emigriroval v Drevnyuyu Rus'* [I have emigrated to ancient Rus]. St. Petersburg, "Zvezda", 2005, 544 p.

Ril'ke R.-M. *Bopncbege. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, 1971.

Rodnyanskaya I. Preodolenie opyta, ili Dvadtsat' let stranstviy [Overcoming the experience or Twenty years of wandering]. *Novyy mir*. 1994, no. 8, pp. 222–232.

Shemetova T. G. Poetika prozy A. G. Bitova [The poetics of A. G. Bitov's prose]. Ulan-Ude, 2001, 152 p.

Skoropanova I. S. *Russkaya postmodernistskaya literatura: Ucheb. Posobie* [Russian post-modern literature: study guide]. Moscow, Flinta, Nauka, 2001, 608 p.

Toporov V. N. Aptekarskiy ostrov kak gorodskoe urochishche (obshchiy vzglyad) [Aptekarsky island as a city tract (general view)]. In: *Noosfera i khudozhestvennoe tvorchestvo* [Noosphere and artistic creativity]. Moscow, 1991, pp. 236–243.

Vasil'eva G. M. Obraz mastera v tvorchestve I. V. Gete i L. N. Tolstogo [The image of master in I. V. Goethe's and L. N. Tolstoy's prose]. In: *Materialy k "Slovaryu syuzhetov russkoy literatury"*. Vyp. 9: *Liricheskie i epicheskie syuzhety* [Materials to the "Dictionary of plots of Russian literature." Iss. 9: Lyrical and epic stories]. Novosibirsk, SO RAN, 2010, pp. 92–100.

List of sources

Bitov A. Chelovek v peyzazhe [Man in the landscape]. In: Bitov A. *Sobr. soch.: V 3 t. T. 1* [Collected works: In 3 vols. Vol. 1]. Moscow, Mol. gvardiya, 1991, pp. 506–564.

Bitov A. *Imperiya v chetyrekh izmereniyakh. IV. Oglashennyye* [The Empire in four dimensions. IV. Catechumens]. Kharkov, Moscow, 1996.