

# Walentina Nariwskaja

---

## Диссидентская история Гелия Снегирева (Роман-донос) в интермедиальном измерении

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 3, 101-114

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

**Walentina Nariwskaja**

Dniepropietrowski Uniwersytet Narodowy im. Olesja Gonczara  
Dniepropietrowsk, Ukraina

## **ДИССИДЕНТСКАЯ ИСТОРИЯ ГЕЛИЯ СНЕГИРЕВА (РОМАН-ДОНОС) В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ**

Ключевые слова: *интермедиальность, экфрасис, рисунки, фотоизображения, диссидентство*

История мировой культуры знает множество примеров взаимодействия искусств, преимущественно литературы и живописи, подчас сложного, но всегда изысканного в своей явленности в судьбах творческих личностей. Пик такого взаимодействия выпадает на XIX век: писал стихи Делакруа, известны литературные опыты Густава Курбе, автором психологического романа *Доменик* является Эжен Фромантен, художником, поэтом, ученым был английский романтик Генри Фюзели, богатое творческое наследие оставил Уильям Блейк – поэт, живописец, гравёр, не менее известным было творчество Вильгельма Буша – рисовальщика, живописца и поэта. В этом далеко не полном перечне, безусловно, личность гениального украинского поэта и художника Тараса Шевченко, как и Максимилиана Волошина, поэзия и живопись которых всегда воспринималась как неразрывная целостность. Постепенно литературно-живописная целостность уступает лидерство синтезу литературы и графики, рисунка как особенности творческого мышления уже XX века. Речь идет не об «агонии живописи» (Э. Фора) или «интеллектуализированной игре в прошлое» (В. Турчин), а о взаимодействии с культурными эпохами, их открытиями как творческой необходимости. По авторитетному искусствоведческому мнению, «XX век, творя свой образ, воспользовался моделью века XIX или, во всяком случае, создавал их параллельно, стремясь в чем-то их уравнять». В. Турчин такое равновесие представил образно – как «два сосуда, которые нельзя было ни опорожнить, ни наполнить, но которые своеобразно дополняли друг друга, порой составляя один эстетическо-интеллектуальный резервуар»<sup>1</sup>. Искусствоведческие размышления имеют непосредственное отношение ко многим интермедиальным ситуациям XX века. Одна из них – *Роман-донос* киевского диссидента Г. Снегирева с его пристрастиями к пушкинскому наследию, к форме пушкинского романа, явившего этот особенный интермедиальный синтез XIX и XX вв. Это не выглядело как банальное заимствование

---

<sup>1</sup> В.С. Турчин, *Образ двадцатого... В прошлом и настоящем*, Москва 2003, с. 16.

традиций XIX века, и даже не его (века) бесцеремонное вторжение в иную культурную среду. Присутствие века XIX в XX (в наиболее интересных его проявлениях) имело статус «проведывания» иной культурной эпохи, своеобразного приглашения к взаимодействию в создании «образа двадцатого». Модель того, как это происходило, воссоздана В. Турчиным: «все мыслимо-ужасное, что имелось в XIX столетии, было отдано ему, будущему, еще не ставшему реальностью. XIX век тем самым, как говорилось, очистился. Он показался милой сказкой, хотя на самом деле, если вспомнить бури романтизма, переживания Французской революции 1789 года и наполеоновскую эпопею, перетряхнувшую всю «старую» Европу, то и начало того, «предшествующего» казалось грозным, страшным, непонятным. Но это не убеждало, не вспоминалось, казалось сугубо «романным»; более того, отметим, что XX век, творя свой образ изначально, создал и образ столетия XIX, а заодно и присвоил все «образы» других веков..., придав им свой легкий привкус «научности»<sup>2</sup>.

Рафинированное восприятие XIX века не только имело место, но в определенной степени было закономерным. Культура памяти фильтровала события, отдавая от себя случайное, незначительное, неоднозначное, создавая тем самым именно образ XIX, сотканный из знаковых событий, явлений, лиц. «И если снять кальку с истории XIX века и наложить ее на судьбу XX, то будет довольно много разных любопытных совпадений»<sup>3</sup>, отмечает В. Турчин, с чем трудно не согласиться, поскольку ощутимы они (совпадения) не только в магистральных линиях развития, но и в том, что обычно обозначалось как «и др.», т.е. в явлениях, если и не менее значительных, то тех, актуальность и востребованность которых созревает со временем, словно дожидаясь своего звездного часа. Среди таких явлений, которые из века XIX перешли в XX, оказав мощное влияние на формирование его эстетики, были рисунки писателей, но не в качестве иллюстраций к собственным произведениям, а в самостоятельном проявлении, раскрывая самые сокровенные мысли и потенциальные возможности творческой личности. Безусловно, рисунки Пушкина были наиболее привлекательным явлением в творческом наследии поэта на протяжении всего XX века – от первого их исследования А. Эфросом (1933 г.)<sup>4</sup> до классически известных работ Т. Цявловской<sup>5</sup>, Л. Краваль<sup>6</sup>, В. Набокова<sup>7</sup>, которые, с одной стороны, открывали неожиданное в пушкинском мышлении, с другой – акцентировали преимущества интермедиального синтеза литературы и рисунка. «Воздух белого листа» (В. Фаворский) завораживал, предоставляя большую свободу в использовании пространства, возможностью условного обозначения, метафорической наполненностью, определенной незаконченностью, заставляющей активизировать воображение зрителя. «Искусство, в основе которого лежит линия, контраст черного и белого»<sup>8</sup>, воспринима-

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 17.

<sup>4</sup> А. Эфрос, *Рисунки поэта*, Москва 1933; А. Эфрос, *Автопортрет Пушкина*, Москва 1945; А. Эфрос, *Пушкин-портретист: два этюда*, Москва 1945.

<sup>5</sup> Т.Г. Цявловская, *Рисунки Пушкина*, Москва 1983.

<sup>6</sup> Л.А. Краваль, *Рисунки Пушкина как графический дневник*, Москва 1997.

<sup>7</sup> В.В. Набоков, *Комментарии к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина*, Москва 1999.

<sup>8</sup> *Графика*, [в]: *Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство*, под ред. В.М. Полевой, кн. 1, Москва 1986, с. 188.

ется как «элементы почерка, выражающего жест художника, самый процесс начертания, обусловленный и самим жестом, и орудием, и материалом (фактура)», отметил известный искусствовед А. Габричевский<sup>9</sup>. Вызывали интерес и сами рисунки как «жест» и «почерк» художника, т.е. присутствие его «живого духа», и научное истолкование их и пушкинского творчества в целом, в особенности, формалистами. Разработанный формальной школой междуродовой синтез художественности и научности, преломившийся изначально в собственном творчестве<sup>10</sup>, мгновенно занял лидирующие позиции в творчестве многих писателей от 1920-1930-х<sup>11</sup> до 1960-1970-х гг., что придало особенное эстетическое послевкусие интермедиальной специфике второй половины XX века. Этот синтез литературы и рисунка, примноженный формалистскими научными приемами продуцировал создание уникального произведения Гелия Снегирева – *Роман-донос*, в котором раскрыта история становления и трагического конца советского диссидентского движения, с преобладанием в изложении киевских событий, кровными нитями связанных с московскими и парижскими реалиями. Судьба автора романа, который погиб мученической смертью, но остался верен идеалам диссидентского братства, поэта романа, уцелевшего только потому, что был «вещдоком» в архивах спецслужб, его (автора) пушкинские пристрастия, облюбовавшего формулу на все времена – «даль свободного романа...», уже было предметом нашего анализа<sup>12</sup>. Но глубокий пушкинский смысл имеют и рисунки в романе, в которых ощущается определенная избирательность в освоении пушкинской эстетики, желание запечатлеть художественным «почерком» и «жестом» то, что пересеклось в сознании, что так трудно было объяснить даже самому себе. А незавершенность рисунка позволяла к этому возвращаться и наполнять все новыми смыслами, трагедийно-ироничными, в полном соответствии с переводом греческого слова «трагедия» – «песнь козла», в которой угадывалась судьба выдающегося диссидента Снегирева, оставшегося в одиночестве (друзья эмигрировали, были высланы) и поэтому принесшего себя в жертву во имя сохранения чести и достоинства поколения.

Роман представляет собой рассказ о судьбах той части киевских диссидентов, которую возглавлял Виктор Некрасов и кинодокументалист, писатель-новомировец Гелий Снегирев. Все началось с первого митинга в память погибших в Бабьем Яру, который Некрасов с Войновичем организовали, а Снегирев заснял, что неожиданно вызвало отрицательную реакцию власти. Любые последующие дейст-

<sup>9</sup> А.Г. Габричевский, *Рисунок*, [в]: *Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923-1929*, под ред. И.М. Чубарова, Москва 2005, с. 342.

<sup>10</sup> См.: Э. Вахтель, *Замечания о взаимоотношении художественных и научных произведений Тынянова*, [в]: *Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения*, Рига-Москва 1995-1996; М.Г. Соколянский, *О жанровой специфике книги Б.М. Эйхенбаума «Мой современник»*, [в]: «Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки», № 1 (3), Дніпропетровськ 2012, с. 68-74.

<sup>11</sup> См.: В.Д. Наривская, *Евгений Онегин как самоидентификация Остапа Бендера*, [в]: *Литература XX века: Итоги и перспективы изучения*. Материалы восьмьх Андреевских чтений, Москва 2010, с. 112-121, а также работы по филологической прозе.

<sup>12</sup> См.: В.Д. Наривская, *Диссидент поневоле: «Роман-донос» Гелия Снегирева*, [в]: *Powrócić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji (Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья)*, под ред Г. Нефагиной, Słupsk 2012, с. 375-393.

вия «провинившихся» извращались, словно, подталкивая к каким-то решительным действиям, хотя ни Некрасов, ни Снегирев, ни кто-либо из их окружения не ставил перед собой цель свергнуть государственный строй. Но, вероятно, желание спецслужб иметь в Киеве «своего Солженицына», с ним бороться и непременно победить в этой борьбе, было сильным. Некрасов и Снегирев осознавали, что их целенаправленно загоняют в диссидентскую ситуацию, используя для этого известный набор средств – слежка, стукачество, обыски, ложные обвинения, подстрекательство к предательству, исключение из партии, увольнение с работы и пр., пр. Все происходящее предполагало необходимость глубокого и психологически тонкого осмысления из диссидентско-маргинального далека. Так возникла идея романа как доноса на самого себя на фоне времени, в особенной стилиевой манере – иронично-модусной. Поскольку только так можно было передать ту цельность бытия человека, осознавшего, что в советской жизни есть и иные ценности. Атмосфера такого бытия передана через цитируемые стихи и песни бардов, лирику поэтов, что были у всех на слуху, рассказами о самиздате и закрытых просмотрах зарубежных фильмов, как дружили и любили, наконец, что ели и пили, чем заполняли холодильники, особенно перед обыском, чтобы не ударить в грязь лицом перед спецслужбами, как одевались в ожидании обыска, чтобы выглядеть достойно. И все это пересыпано самоиронией, шутками, анекдотами, множеством цитат политических и литературных. Все это создавало картину диссидентского бытия. Нужны были штрихи, линии, объединенные в рисунок, который весомо дополнял картину времени 1960-1970-х. Поэтому параллельно созрел замысел и о рисунках как своеобразном диссидентском тексте в тексте. Их всего девять. Все они далеки даже от малейшего сходства с реалиями, но легко дифференцируются, актуализируя семиотичные знаковые фигуры и события времени – рисунки-автопортреты, обозначающие миг героико-романтического подъема и себя же как героя, взятого в «иронические кавычки», портрет жены, в котором угадываются линии-черты урбанистки-интеллектуалки, не менее условный портрет Солженицына в арестантской робе, а также «рисунок» дяди Снегирева, предавшего его, рисунки стукача и параша как знаки времени. Особое место в иерархии диссидентских рисунков занимает рисунок-палимпсест, в котором угадывается известное изображение Пушкиным казни декабристов. Казалось бы, разные рисунки, но объединены тем, что в них выражены глубокие душевные переживания, ощущения и предчувствия надвигающейся трагической развязки. И вместе с тем есть в них и ощущение силы свободного духа как величайшего завоевания диссидентства. Интермедиаальный синтез литературы и рисунка у Снегирева дополняется фотоизображениями самых близких людей – сына, племянницы, бабушки, совместных с В. Некрасовым фото и фотопортретом автора – Г. Снегирева, сделанного незадолго до смерти. Все вместе представляет судьбу Отечества, явленную через судьбы великих людей.

Итак, рисунки – это не иллюстрации к роману, а именно рисунки-маргиналии, а по сути, графический текст знаковых событий романа. На этом, как и на своем восприятии классических традиций, делает особый акцент автор. Об этом – начало первой части романа: «Все литераторы-знаменитости, фронтисписы рукописей которых приходилось мне благоговейно созерцать в полных собраниях сочинений, рисовали на полях черновиков фигурки и рожицы. Кстати, неплохо рисо-

вали. Хоть Пушкин, хоть Сент-Экс. Припоминается пушкинский набросок виселицы с пятью телами и зачеркнутыми словами «И Я БЫ МОГ». Да, мог. Так вот и я начал мариновать черновики сегодня с того, что изобразил некую фигуру – две вздетые руки с растопыренными пятернями, дырка орущего рта и волосы дыбом, аж шляпа взлетела. Художник из меня, как из мышинного хвоста шило, – и все равно буду мариновать черновики фЕгурками: чем я хуже классиков, почему не заимствовать добрых традиций...»<sup>13</sup>. В подтексте последних фраз цитаты явно слышится полемика относительно известной отрицательной позиции Тынянова к традиции как таковой. Отрывок из романа информационно насыщен. Он дает представление об авторе как интеллектуальной личности, знатоке классики (отечественной и зарубежной), таких ее тонких специфических качествах, к которым относятся авторские рисунки. Повод для начала «маринирования черновика» Снегирев раскрывает в названии *Часть первая. Рубеж. Я лезу в драку*, которое в издании романа 2000 года явлено как факсимиле авторского почерка, тем самым усиливая эффект проблемной ситуации. Все слагаемые названия подчеркнуты резко выразительной линией, слово «рубеж» – дважды. Слева под названием – рисунок человечка, справа – процитированный текст романа. Тыняновский вопрос о связи рисунка с текстом можно не озвучивать, поскольку ответ напрашивается сам по себе – рисунок иллюстративно дополняет, углубляет, обогащает название первой части романа. Рисунок человечка соткан из примет времени 1960-1970-х годов XX века – он не неряшлив, а подчеркнуто элегантен и знаково узнаваем по костюмам легендарной четверки «Битлз», взлетевшая шляпа, нелепая в этой ситуации, похожая на ковбойскую как напоминание об имевшем невероятную популярность в СССР американском боевике «Великолепная семерка» с Юлом Бриннером. Это как бы внешние приметы времени, которые можно было бы обозначить как смешные, но препятствием этому – «дырка орущего рта», в котором угадывается *Крик* Мунка (отчасти и рисунок Ф. Достоевского к *Преступлению и наказанию*), «волосы дыбом» и, дополним, соответствующий «взгляд», в котором ощущается что-то чаплиновское. Эти «словесные точки» не только не разобщены, но представляют собой смысловую целостность – побуждение к целостному существованию, которое содержится в состоянии страха, ужаса, но не физического, а метафизического, как потрясающего человека прозрения.

У слова «рубеж» открывается онтологический смысл. Шаг за шагом Снегирев раскрывает бездну бытия, о которой он раньше не знал. То, что раньше оценивалось как преуспевающее бытие и быт, переоценивается и воспринимается не что иное, как прозябание. Решение «Я лезу в драку» – предполагало жизнь беспокойную, на грани риска, принятие решений, которые не гарантировали успеха. Рисунок человечка не смешной и не грустный, он – экзистенциальный, выражающий состояние «рубежа». В романе Снегирева этот первый рисунок возымел тыняновский статус – «законного сожительства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Г. Снегирев, *Роман-донос*, Киев 2000, с. 22. Далее цитируем по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

<sup>14</sup> Ю.Н. Тынянов, *Иллюстрация*, [в]: Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 310-318, 316.

Роман Снегирева не повторяет пушкинскую насыщенность текста рисунками. У него их всего девять, и связаны они между собой проблемно – развитием диссидентского движения на примере одной, отдельно взятой человеческой судьбы киевского интеллигента. Исходная позиция превращения благополучной, преуспевающей творческой личности в маргинала, а затем в изгоя обозначена рисунком экзистенциального человечка с таким причудливым сочетанием примет времени. Но, как оказалось, зафиксирован был далеко не полный эмоциональный смысл существования героя. Герой приходит к осознанию того, что дружеское и творческое общение как таковое осталось в прошлом, к которому возврата нет. В его нынешнем состоянии человека, перешагнувшего роковой рубеж, все сказанные, даже самым близким, слова обретают иной смысл, переходя в споры, дискуссии, даже скандалы, которые приводили к разрывам некогда прочных дружеских уз (противоречия возникали на почве творческой компромиссности как формы временного выживания в связи с выполнением заказов на сугубо «советскую» кинодокументалистику, а также по поводу массового отъезда евреев из СССР и пр.). Необходимость «комической наглядности» в этой ситуации назрела. Повествуя о своих непростых отношениях с близким другом, кинорежиссером Ефимом Арановичем, оборвавшихся в связи с разностью позиций по отношению к нелепо складывающейся жизни интеллигента в СССР, о несправедливых обвинениях в свой адрес по поводу якобы отсутствия творческой самодостаточности, Снегирев как герой романа видит для себя выход в самоиронии, точнее «автоиронии», как об этом говорит он сам. В связи с чем писатель возвращается к, казалось бы, забытому рисунку Ефима Арановича: «С легкой Фимкиной руки родился и «Гаврила»: набросал он как-то после моих баек об очередной охоте фигуру с собакой и ружьем, подписал ильф-петровское «Гаврила ждал в засаде зайца, Гаврила зайца подстрелил», следующей строкой продвинул Гаврилу в литературную деятельность, а затем присобачил и занятия кино: «Служил Гаврила режиссером, Гаврила фильмы выпекал». С тех пор и пошла парткличка – Гаврила (Вот и намалюю на полях Гаврилу с собакой. И ружье с рюкзаком. И бутылку на пне)» (с. 41). В результате вырисовалась, почти по Пушкину, «какая-то другая, самозванная конкретность»<sup>15</sup> с ироническим смыслом и новым пушкинским контекстом, от «Графа Нулина»: «... там у огорода / Мы затравили русака... / Эй, водки...»<sup>16</sup>. Нелепо изображенная фигурка охотника как бы выхвачена из диссидентского сюжета. С ней связаны размышления о наполненности диссидентского бытия: «Перечитал написанное и подумал: любой скажет, прочтя, – ну и друзья, ругань, подкусывания, а где же дружба? А я о ней и пишу. Была она. Была вера друг в друга, в общей драчке, была честность, было доверие. Была, было? А есть? А вот и не знаю» (с. 41).

Раздумья в романе получают неожиданное развитие в новом рисунке Снегирева, повторяющем рисунок Пушкина о казни декабристов. Как известно, не столько исторический факт, сколько рисунок Пушкина стал знаковым явлением, вошел в сознание нескольких поколений, как и «графические слова» Поэта. Снегирев обращается к ним дважды – изначально к словам, затем к рисунку уже без

<sup>15</sup> Там же, с. 41, 310-318.

<sup>16</sup> А.С. Пушкин, *Граф Нулин*, [в]: А.С. Пушкин, *Полн. собр. соч.*: в 10 т., Москва 1963, т. IV, с. 249.

комментариев. Рисунок Снегирева лишь отчасти повторяет пушкинский, поскольку изображает не только виселицу с повешенными декабристами, но и перо, профиль Пушкина в южноссыльной романтической ипостаси – с бакенбардами и длинными локонами; все подчеркнуто строго ровной линией. Рисунок с его слагаемыми воспринимается как «эквивалент слов», не конкретных, а всей той их массы до и после рисунка, наполненных болью от невозможности возврата к высоко романтическим настроениям того времени, и вместе с тем с предчувствием трагической развязки судеб участников диссидентского движения.

Не способствовала тому и попытка упорядочить свои мысли, чувства через «Былое и думы» Герцена. Снисходительно-ироническим было отношение героя к классику: «...ни ссылок на Герцена, ни эпитафий и цитат из него – не появилось. Почему? Так уж и нет вовсе параллелей ни в делах, ни в мыслях?... Да, в общем – не усек я параллелей. Эпоха не та. Больно все как-то из иного мира. И былое иное – и думы не те...» (с. 340). При этом в романе приводится полный текст стихотворения Н. Коржавина *Памяти Герцена, баллада об историческом недосыпе (жестокый романс по одноименному произведению В.И. Ленина)*. «Занятый стишок» с призывом:

Ах, декабристы! Не будите Герцена!  
Нельзя в России никого будить (с. 240)

если и не привнес упорядоченность в политические и околополитические мысли героя романа, то продуцировал развитие не только трагических, но и юмористических взглядов на прошлое («Легкий, искрящийся юмор, правда?») (с. 241).

Решительная черта под романтическим прошлым, казалось бы, подведена. Меняется и стиль – «дальнейшие главы романа-доноса – это расширенные дневниковые записи» (с. 240), которые повествуют о весьма драматических, даже жестоких страницах жизни героя. На первый план выходит эстетика брутальности в оригинальном сочетании со смехом, иронией, гротеском, что отразилось, прежде всего, в тематике рисунка.

Признаком меняющихся условий жизни для Снегирева становится параша. Ее рисунок с подписью возникает как бы случайно, без очевидной связи с событиями (исключением из партии). Автор сам указывает: «Уносят вскачь и прочь нелепые ассоциации... А вспомнилось:

– И вот опять передо мной  
Параша, вышка, часовой...  
И нары, б..., и нары, б..., и нары, –

Куплет блатной песенки. И опять – куча ассоциаций и по поводу припева со словом б..., и по поводу параша. А кстати, неужто мне так и не придется повидать парашу вживе, собственную, так сказать, а не в музее «Косой капонир» (с. 264). Но ничего случайного в этом нет. Исключение из партии советского человека означало полное поражение в правах, а в 30-е годы – физическую гибель. Но в данном случае писателя пугала не столько перспектива превращения в «лагерную пыль», сколько ситуация остаться обесщеченным, вне партии. Мысль об этом не покидала, поскольку партия для Снегирева-романтика все-таки оставалась средо-



точием (за некоторым исключением) людей честных и чистых. Поэтому ассоциация с парашей, нарами и часовым, сам рисунок изначально требовал особого литературного комментирования. Обращение к блатной песне было закономерным как примета времени. Амнистии заключенных после смерти Сталина, особенно по политической статье, большинство из которых было представителями интеллигенции, привнесло в быт, в разговорную речь блатной жаргон. Снегирев акцентирует внимание на этом факте советского культурного бытия: «Шмон, замели, на стреме, стукач – всех этих словечек мы поднабрались не из тюрем и лагерей (из нашей компании никто не сидел), а, так сказать, из литературы и фольклора. И не щеголяем мы ими, просто употребляем их, эти слова лагерного быта как законные и равноправные выражения великого и могучего русского языка» (с. 35). Сравним с известной песней Ю. Кима: «Господа и дамы! / Какое счастье шмон!..» (полный текст которого представлен в романе, с. 125), или со строками стихотворения Э. Неизвестного и Е. Лагиной «Видим, у забора мерзнут стукачи...», в котором примечательно сочетание классики и блатной романтики – стихотворение заканчивается строкой лермонтовского перевода Гейне «Подожди немного, отдохнешь и ты». У этого сочетания (блатной романтики и классики) было еще одно важное предназначение – все разворачивающиеся драматические события времени (развенчание культа личности, зарождение диссидентского движения) резко меняли сознание, продуцировали мысль о том, что нужно уходить от высоких романтических идеалов. В этом отношении очень показательным является роман Ю. Домбровского *Факультет ненужных вещей* (роман писался с 1964 по 1975 год), в котором имя стукача – Овод – ассоциация красноречивая: культовый романтический герой позиционируется как «ненужная вещь». Предполагаемый выход – сочетание блатной романтики и классики, снижающее последнюю, придающее ей ироническую модусность и демонстрирующее тип современного интеллектуала, сознание которого удерживается на стыке двух культур – низкой и высокой. Возникает интересная ситуация – с одной стороны, ощутима явная ориентация на «даль свободного романа», в том числе и на ту его модификацию, которая именуется «политическим романом», с другой – нет желания повторить образ денди, но вписать в то новое создаваемое образ интеллектуала нового типа, никоим образом ни во французской его ипостаси XIX в. (там, где он был создан). Так в 1960-е гг. возникает новый тип героя-интеллектуала, сближающийся с гейневским «романтиком-расстригой». Такая взрывная смесь оправдывает и обосновывает жанровую парадоксальность романа Снегирева – «роман-донос».

И цитируемый в романе В. Высоцкий представлен на этой волне – примечание Снегирева «свобода, б..., свобода, б...» напоминает рефрен его стихотворения к 15-летию Театра на Таганке. Здесь, скорее, речь идет о нем, а не о «блатной песенке»:

«А мы живем и не горим,  
Хотя в огне нет брода,  
Чего хотим, то говорим, –  
Слобода, брат, слобода!»

Хотя возможно, что здесь произошло сочетание городского фольклора с бардовской песней, характерное для того времени. Это не только не разрушало сти-

левую целостность романа, но удерживало заимствованный у Пушкина стиль «болтовни», предполагающий легкость, ироничность изложения даже в отношении весьма драматических событий.

Последующие рисунки – их расположение в тексте, литературное комментирование, смысловая идеологическая нагрузка усиливают жанровую парадоксальность произведения Снегирева, сочетающего традиции *Евгения Онегина* как романа политического с эстетическими требованиями нового времени – с тенденцией к популярности, массовости, чему способствовала внутренняя раскованность автора, создающая атмосферу внутренней демократичности. Так, рисунок знаковой диссидентской фигуры А. Солженицына в арестантской робе явлен не через нагнетание драматизма, а в контексте некоего «сонного соцреализма», с картинками бесхитростного диссидентского быта, с запахом «надвигающейся бедности», маленькими предательствами, рассказом Некрасова о своей очередной поездке в Москву, закончившейся выдворением в Киев (все события уже в пересказе Снегирева). Образ Солженицына возникает как бы из суетности этих событий: «беседа [В. Некрасова – В.Н.] по телефону с самим Солженицыным, треп ни о чем. (Рассказывает Ве-Пе о Солженицыне по-прежнему с оттенком иронии, подчеркивая комические несолидности и разные «неотмирасевосинки», в частности, склонности «нобелевского лауреата» к моральному проповедничеству, – что, естественно, не мешает ему восторгаться творчеством и восхвалять общую деятельность» (с. 285). Только в связи с непротивлением собственному выдворению возникает и ситуация с Солженицыным, его несостоявшимся замыслом предстать перед Западом в «лагерном старом одеянии». Таким изображен писатель на рисунке Г. Снегирева. Лагерные одежды воспринимаются как деталь, выпадающая из цепи событий, явлений, проблем диссидентского движения, озабоченного поисками объединяющей всех и вся идеи и беспрекословного лидера.

Обозначенная в романе дистанция между Солженицыным и диссидентами усугублялась переживаниями о собственной судьбе, об очевидном дефиците личностей в своем окружении, о все более плотной заполненности сужающегося пространства бытия особенными типами-стукачами. На рисунке Снегирева стукач – тоже примета времени. Изображенный с подчеркнутой брутальностью, тем не менее внушает не страх: «Мразь, погань, но до чего цепкая, а? Жутковато. И сколько же их? И сколько же денег они стоят? И где же набрать рук, чтобы строить машины и сеять хлеб? Вот так. Словно в оккупированной стране» (с. 296).

Среди рисунков романа – один, имеющий особенное значение. Он связан с дядей Снегирева, известным в свое время украинским писателем Вадимом Собко, преуспевающим, благополучным, благоустроенным, участником Великой Отечественной войны, на которой за несколько дней до ее окончания остался инвалидом. На него отчаявшийся Снегирев возлагал последнюю надежду на понимание и поддержку. Дядя сделал попытку убедить племянника разорвать с диссидентством через публикацию открытого письма в прессе, с осуждением позиции Солженицына и Некрасова. Повествование, передающее смысл тяжелой и неприятной беседы, наполнено ощущением утраты, горечи, непонимания со стороны самых близких людей. В процессе разговора человеческий лик теряется, исчезает. В сознании остается героическое прошлое человека, ставшего приспособленцем. Поэтому на рисунке изображены костыли и нет даже намек на какие-либо человеческие признаки.

В этой ситуации материально-телесный образ, удерживаемый в глубинах воображения, является неким мерилом правды, истинной позиции. Так, рисунок, на котором изображен не человек, а костыли возвращает к сталинскому «изречению» о превращении героя войны в «человека-винтика». В пылу бурной беседы Гелий сделал для себя важное открытие, что его родной дядя и те, кто «переводил» его в «технократы», оставляя и без любимой работы, и без средств к существованию, «...и в самом деле виделись-совещались...» (с. 427) и по сути решили его судьбу, и призывы к покаянию уже ничего не изменят. Их волей, их решением он выбрасывается за борт жизни. Отстаивая себя, свое право быть в партии (!). Снегирев надеется найти понимание у родного человека хотя бы в разговоре наедине, с тайной надеждой, что герой войны Вадим Собко не с ними. Изначально это звучит как вопрос самому себе, с призрачной надеждой-сомнением. Но выпад дяди против Некрасова развеял все сомнения: «Гнать его, мерзавца, и чтобы духом его не воняло! Добавил он и еще слова: «поддонка, говнюка и сволочь эдакую», – и закончил: – За одно то, что он с тобой, негодяй, сделал, его расстрелять мало!» (с. 427). Столь откровенное признание того, что произошло со Снегиревым и не менее откровенное высказывание дяди предваряет выразительный психологический поведенческий жест – «резко дернулся Вадим на диване, переваливаясь с культи на целую ногу». Следовательно, для этого протеста собрана вся имеющаяся сила (сравним, именно нога Сталина в романе Ю. Алешковского *Кенгуру* (1974-1975 гг.) восстает против своего хозяина, позволяя себе отпускать ругательства в его адрес).

«Мой дядя самых честных правил» – увы! Эта фраза пушкинского романа никак не соотносилась с образом дяди Гелия Снегирева. Но в подтексте – ошутима, в психологической настроенности героя на честный, откровенный, доверительный разговор, с надеждой на то, что будет услышан, сможет объяснить свои поступки, уличить чиновников от культуры в забвении высоких моральных принципов, в предвзятом к нему отношении только потому, что посмел иметь свою точку зрения на общественные события, а главное, посмел дружить с В. Некрасовым. Трудно было предположить, что дядю и племянника жизнь уже развела, что именно дядя предложит совершить предательский поступок – осудить В. Некрасова, отказаться от него, а главное – Собко знал, что предательство не возвратит Снегиреву былого положения. Хотя история знает примеры, когда в прошлом инакомыслящие после покаяния смогли войти в одну и ту же реку дважды, что было особенностью нашего диссидентства, утратившего цельность и единство, в связи с чем в подтексте романа ощущается тоска по декабристскому братству, в котором лидером был не непосредственный участник событий, а Поэт, воспевший его ценности.

Рисунок жены имеет свою особенность. Урбанистически-интеллектуальные черты, просматривающиеся в прическе (короткая стрижка с челкой), линии, обозначающие «некрасивую привлекательность», типологически соотносимы с рассказом Снегирева как о Катерине, талантливой личности (мнение которой о событиях Снегирев очень ценил), с достоинством пережившей преследования, обыски, с иронией их пересказавшей точными психологическими нюансами и деталями, так и с Галиной Флакс, которая не только напечатала на машинке роман, но и дала ему название. Снегирев без подробностей рассказывает о своем разводе, о женитьбе на Галине, акцентируя иное: в его рассказе о женах выриси-

ываются обобщающие черты жены диссидента, с их силой, мужеством, достоинством, красотой и в то же время с определенными слабостями, бидермееровскими пристрастиями, что не только не умалало их роли в судьбе Снегирева, но создавало ту особенную атмосферу частного диссидентского бытия, недоступного для вторжения даже при наличии прослушек, стукачей и пр. Недостигаемыми для посторонних оставались жесты, взгляды, наполненные глубиной чувств, и слова со смыслом, лишь им понятным.

Кроме рисунков в романе размещены фото самых близких людей – сына, племянницы, бабушки. У них то же предназначение, что и у рисунков – фиксация образов жизни. Обычные фото, характерные для своего времени, без малейшего намека на фотомастерство. И комментарий тому соответствующий, как изображению очень близких, дорогих людей – родных детей: «Мой сын Филипп, бело-брысый суровый пятилетний типус, в спортивном костюме-олимпийке, одна рука в бок, другой оперся на стол только что не на земной шар, а так – во всем вполне юный Аттила. Рядом – его двоюродная сестричка, а моя племянка полугодовалая Настуся, остроносенькая, круглооканьякая, прелукавейшая матрешка в платочке, повязанном по-крестьянски» (с. 33). Но вместе с тем это и поиски некоего скрытого смысла при наличии того, что все понятно и очевидно. Поэтому между этими фотографиями своих детей на письменном столе Г. Снегирев разместил почтовую открытку с рисунком современной испанской художницы Розер Ажелл *Ангел Запада*. В романе Снегирев дает его экфрасис: «Два голубых крыла, сероклетчатая грубая хламида до щиколоток, босые, очень худые, с непомерно длинными ступнями, беспомощные и нестойкие ноги, тонюсенькие длинные былиночки-пальцы сложены у тоненькой длинной шейки и – окутанная серо-голубым ореолом головка: жесткими прямыми проволочками волосы на огромный лоб и на уши и на шейку, острый носик и бантиком губки, и сосредоточенно смотрит перед собой вниз, сосредоточенно, отрешенно, без печали и без радости, – взгляд впервые задумавшегося о своей обреченности подростка» (с. 33). Чувствуется, что открытка попала к Снегиреву случайно (как «дар ЮНИСЕФ Детскому фонду Организации Объединенных Наций» (с. 33), поскольку не сказано ни слова о другом, не менее известном рисунке художницы – *Ангел Востока*. Но это та случайность, в которой есть своя закономерность. Изображенный *Ангел Запада*, не по-детски ушедший в себя, вероятно, попадает на глаза писателю в тот миг, когда он предельно сосредоточен на своем внутреннем состоянии. В. Тюпа, анализируя кризисное состояние советской ментальности 1960-х годов, отметил: «...в качестве социокультурного субъекта истории всякий человек живет и действует не столько в объективном мире, сколько в интересубъективной картине мира, творимой той или иной ментальностью во множестве взаимоналагающихся индивидуальных интенций. Оставаясь телесно в мире физическом и бытовом, духовно человек пребывает в коррелятивной его сознанию проекции мировой жизни – одной из возможных»<sup>17</sup>. Рисунок *Ангел Запада* был еще одним весомым штрихом к открытию, потрясшему сознание пост- и шестидесятников – созданному художественному типу подростка: в романе Д. Сэлинджера *Над пропастью во ржи*,

<sup>17</sup> В.И. Тюпа, *Кризис советской ментальности в 1960-е годы*, [В]: Социокультурный феномен шестидесятых, Москва 2008, с. 11-12.

имевшем колоссальный успех у советских читателей, в образах «завязи» и «дивака» (от слова «диво») в новеллистике Гр. Тютюнника, в рассказе В. Распутина *Уроки французского*, в советской экранизации рассказа Дж. Олдриджа *Последний дюйм* (особенно с его музыкальным оформлением – песней с рефреном: «Какое мне дело до вас до всех, а вам – до меня»), и в этом ряду – роман «дозволенного» для прочтения Ф. Достоевского *Подросток*<sup>18</sup>. Рисунок вобрал в себя и дал ощутить важный для Снегирева ряд проблем – о ближайшей смене поколений, о том, когда, на каком возрастном этапе созревает состояние экзистенциальной задумчивости. Отсюда – авторское пожелание: «Если вдруг да и дойдет когда-нибудь до издания этих глав, обязательно попрошу оформителя вклеить сюда *Ангела Запада* и рожицы моих» (с. 33). К сожалению, в издании романа 2000 г. с иллюстрацией рисунка что-то не наладилось, но мысль этого пожелания – сохранить состояние детскости, подростковости как величайшее духовно-душевное состояние витает в произведении.

И еще об одном фото напрашивающееся само собой размышление – самого автора, Гелия Снегирева, сделанное в 1977 году и предвещающее титульную страницу издания романа. Это фото резко отличается от традиционных, едва ли не парадных портретов классиков (отечественных и зарубежных), предвещающих, как правило, собрания сочинений, сделанные неизвестно когда и кем, и по какому случаю (невольно возникает сравнение с фильмом М. Хуциева *Весна на Заречной улице*, с реакцией главного героя, рабочего паренька Саши Савченко на портрет Александра Блока как на явление далекое и неведомое, как и несколько пренебрежительное, отторженное восприятие символиста (прежде всего из-за прически, из-за знаменитых бакенбард) одной из героинь фильма. И в этом тоже штрих ко времени перемен середины 1950-х – полудозволенность и ограниченность доступа ко многим явлениям, в том числе и великому, и красивому Серебряному веку)<sup>19</sup>. За этим должна была следовать фраза, что в отличие от этой ситуации, портрет Снегирева узнаваем, вписан в сегодняшний день и т.д. и т.п. Но, оказывается, блоковские кадры из фильма Хуциева имеют продолжение по отношению к шестидесятиникам. И не только потому, что малоизвестное современникам и узнаваемое уже весьма ограниченным кругом людей (к сожалению, это

---

<sup>18</sup> См. об этом более детально: В.Д. Наривская, *Валентин Распутин и Григор Тютюнник: рефлексии «времени подростка»*. Статья находится в печати.

<sup>19</sup> Известный кинорежиссер М. Хуциев, создатель фильмов «Весна на Заречной улице», «Мне двадцать лет», «Июльский дождь», отметил в одном из своих интервью, что разительные изменения в сознании советского человека ощущались задолго до XX съезда КПСС, на котором был развенчан культ личности Сталина. М. Хуциев прочувствовал этот исторический миг, по его словам, во время начала съемок фильма «Весна на Заречной улице», т.е. уже в 1955 году. Известный ученый Вяч. Иванов подчеркнул в одном из своих интервью: «Шестидесятником» себя не считаю – моя сознательная жизнь началась намного раньше шестидесятых годов. В сталинские времена я уже писал гражданские стихи... В 1960-х годах, как и потом, я участвовал и в правозащитном движении, но это была часть общей деятельности, обдуманной и начатой задолго до того» („Arbor mundi. Мировое древо” 2010, № 16, с. 267). Следовательно, беспокойство общественной мысли «низов» подтолкнуло к решительному шагу «верхов» на XX съезде. Этой мысли придерживалась и известный украинский ученый, знаковая фигура в шестидесятничестве М. Коцюбинская. В нашей короткой беседе во время конференции, посвященной Григору Тютюннику, она высказала, как представляется, уже глубоко укорененную мысль о более ранних предпосылках меняющейся картины общественной жизни.

поколение уходит из жизни так же стремительно, как и военное). Дело несколько в ином. Фотопортрет явил личность в очень сложный период жизни и судьбы – 28 декабря 1978 года Снегирев уйдет из жизни. Харизматичность и значительность словно впитаны кожей лица и ощущаются в психологических нюансах – в усталом, с печатью уже пережитого во взгляде, резко обозначенных складках лба и, наконец, в позе – рука, прикоснувшаяся к виску, словно удерживает всю навалившуюся тяжесть бытия. Он мужественно красив (как актер и человек), благороден и интеллигентен. Темный фон и темное одеяние (гольф?) придает всему особенную драматическую выразительность, в чем-то напоминающую самого Жана Габена (столь популярного в те годы), и взгляд-образ Спартака перед последней схваткой в исполнении Кирка Дугласа. А еще это все генетически, кровно соотносимо с бабушкой Снегирева, Марией Петровной Собко (родилась в 1888 г.), которая во время Первой мировой войны была сестрой милосердия в госпиталях Ея Величества Императрицы Марии Федоровны, кавалером трех солдатских Георгиевских крестов, была замужем за царским полковником Николаем Петровичем Собко, погибшим под Харьковом (умерла на 94 году жизни, пережив своего внука. Похоронена на Байковом кладбище в Киеве). Ее фото – не просто остановленное мгновение далекой и близкой нам жизни. Это XIX век, не только продолжающий жизнь (вопреки всему) в веке XX, но и придающий ему особенные смыслы. Только с познанием родословной многих шестидесятников приходит ощущение огромной утраты не только духовной, как выдающихся интеллектуалов, но и физических утрат человеческих типов. Современные теле- и кинорежиссеры, кто пытается снимать серьезное кино, почти не могут найти исполнителей для ролей представителей дворянского сословия, белой гвардии, интеллигентов в нескольких поколениях.

Снегирев был одним из тех, кого природа и семейный род щедро одарили этими качествами, которые приобрели выразительность в борьбе за свою честь и достоинство. Слова «...мелькнет в толпе знакомое лицо...» – любимого им Шпаликова, это уже, к сожалению, не о Снегиреве и многих из его окружения. Это уже исчезнувший даже физически типаж. Поэтому фотопортрет диссидента, интеллектуала, личности, предваряющий текст романа, это тоже ценность ушедшей эпохи.

### Библиография

- Вахтель Э., *Замечания о взаимоотношении художественных и научных произведений Тынянова*, [в]: *Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения*, Рига-Москва 1995-1996.
- Габричевский А.Г., *Рисунок*, [в]: *Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923-1929*, под ред. И.М. Чубарова, Москва 2005.
- Краваль Л.А., *Рисунки Пушкина как графический дневник*, Москва 1997.
- Набоков В.В., *Комментарии к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина*, Москва 1999.
- Наривская В.Д., *Диссидент поневоле: «Роман-донос» Гелия Снегирева*, [в]: *Powróćcie do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji (Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья)*, под ред Г. Нефагиной, Słupsk 2012.

- Наривская В.Д., *Евгений Онегин как самоидентификация Остапа Бендера*, [в]: *Литература XX века: Итоги и перспективы изучения*. Материалы восьмых Андреевских чтений, Москва 2010.
- Полевой В.М., *Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство*, кн. 1, Москва 1986.
- Пушкин А.С., *Граф Нулин*, [в]: А.С. Пушкин, *Полн. собр. соч.*: в 10 т., Москва 1963, т. IV.
- Снегирев Г., *Роман-донос*, Киев 2000.
- Соколянский М.Г., *О жанровой специфике книги Б.М. Эйхенбаума «Мой современник»*, „Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки”, № 1 (3), Дніпропетровськ 2012.
- Турчин В.С., *Образ двадцатого... В прошлом и настоящем*, Москва 2003.
- Тынянов Ю.Н., *Иллюстрация*, [в]: Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977.
- Тюпа В.И., *Кризис советской ментальности в 1960-е годы*, [в]: *Социокультурный феномен шестидесятых*, Москва 2008.
- Цявловская Т.Г., *Рисунки Пушкина*, Москва 1983.
- Эфрос А., *Автопортрет Пушкина*, Москва 1945.
- Эфрос А., *Пушкин-портретист: два этюда*, Москва 1945.
- Эфрос А., *Рисунки поэта*, Москва 1933.

## Summary

### **Dissident history of Helyi Snegiryov (*The Novel-denunciation*) in intermedial dimension**

Article is devoted to investigation in pictures of *The Novel-denunciation* by G. Snegiryov, representing the independent text. Each picture is considered as the certain sign phenomenon Soviet dissidence. Subject matter of the analysis also are facsimiles of the author and his the nearest environment. The method of ekfrasis is used.

Key words: *intermediality, ekfrasis, pictures, facsimiles, dissidence*