

**М.А. Хатямова**

*Томский государственный педагогический университет*

### **Своеобразие персонального повествования Б.К. Зайцева**

Лиризацию повествования, импрессионизм стиля и автобиографизм исследователи традиционно называют доминантными чертами поэтики, определяющими художественную систему Б.К. Зайцева. Известно, что сам писатель в разговорах о его художественном методе ставил во главу угла лиризм: «Считали меня “поэтом прозы”. Несомненно также, что лирический оттенок есть во всех моих писаниях. Думаю, что черты реализма, сквозь которые проглядывает и мистическое ощущение жизни, с годами усилились. В общем же сейчас, на склоне лет, я очень бы затруднился ответить на вопрос точно: к какому литературному направлению принадлежу. Сам по себе. И в молодости был одиночка, таким и остался» [Зайцев, 1999, т. 3, с. 3]. Способы лиризации прозы у Зайцева остаются неизученными, тогда как именно лиризация разных повествовательных форм в творчестве Зайцева выводит на решение проблемы метода.

В прозе Зайцева представлены основные повествовательные типы времени. Во-первых, это персональное повествование (от имени безличного повествователя с позиции героя): «Волки» (1901), «Сон» (1904), «Миф» (1906), «Полковник Розов» (1907), «Гость» (1908), «Аграфена» (1908), «Спокойствие» (1909), «Дальний край» (1912), «Путешествие Глеба» (1952). Во-вторых, персонифицированное повествование (перволичное повествование участника событий): «Жемчуг» (1910), «Мой вечер» (1909), «Изгнание» (1910), «Грех» (1913), «Золотой узор» (1926). В-третьих, традиционное повествование от 3-го лица: «Смерть» (1910), «Елисейские поля» (1914), «Студент Бенедиктов» (1912), «Актерское счастье» (1913), «Дом в Пасси» (1933). Если в первых двух группах лиризация является принципом повествования, обуславливающим и жанр, и метод, то роль лирического начала в третьей группе произведений более локальна, на уровне отдельных лирических элементов в традиционном реалистическом повествовании. Не случайно эти «наиболее реалистические» опыты Зайцева называют «чеховскими», т.е. вторичными, не определяющими самобытность писателя.

Рассмотрим лиризацию персонального повествования в прозе Зайцева.

Зайцев входил в литературу на рубеже XX века как создатель импрессионистических лирических рассказов. Именно в рассказах 1900-х годов («Волки», «Сон», «Миф», «Молодые», «Полковник Розов» и др.) лирический компонент является не просто свойством стиля, а принципом повествования: самораскрытие лирического героя становится тут основным художественным заданием. Лирическая проза наследует от лирики принцип субъективизации повествования, преломление изображаемого мира в индивидуальном сознании, представление о внешней действительности как об элементе этого сознания, близость героя автору, единственный монолог сознания которого «поглощает» и «впитывает» в себя весь мир и все повествование [Бальбуров, 1985, с. 26]. Этим она сближается с модернистской прозой, изображающей действительность суверенного сознания автора. Н.Т. Рымарь так определяет принципы лирического повествования: «...Сознание человека как субъект само воссоздает себя, опредмечивает себя в слове»;

«лирический субъект является как бы организующим, структурообразующим началом произведения. Он присваивает себе предметы внешнего мира, лишает их характера самостоятельных объектов, живущих по своим собственным законам. Это коренным образом отличает его от героев эпического произведения, которые предстают в качестве объектов создаваемой реальности, объектов в ряду прочих явлений этого уровня. Эпический персонаж, раскрываясь во взаимодействиях всех уровней, реализует себя в соответствии с законами, присущими данному миру, образуя с ним сложное, подвижное единство. Лирический субъект превращает объект в свой предмет, сообщая ему свою, субъективную определенность, принадлежащую лирическому сознанию» [Рымарь, 1978, с. 62, 63].

В произведениях символистов (А. Белого, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, В. Брюсова) импрессионизм, лейтмотивность и музыкальность становятся проявлением модернистской позиции изображаемого сознания как позиции самой реальности. Сознание выговаривается в слове, строит свой миф-переживание. Миф разворачивается с помощью символов состояний сознания лирического героя. В начале творческого пути Зайцев находился в активном взаимодействии с символистами и под их несомненным влиянием. В импрессионистических рассказах писателя 1900-х годов представление о хаосе мира оформляется в жанрах лирической прозы (лирической миниатюры, лирического рассказа). Любопытно, что такой проницательный критик, как З. Гиппиус, в статье 1907 года «Тварное» поставила в вину начинающему писателю отсутствие характера, личности в его прозе, не разглядела лирического переструктурирования прозы, в которой место героя занял автор, его сознание, посредством которого и изображается «дыхание всего космоса»<sup>1</sup>. Тем более что сознание начинающего «лирика прозы» (В. Брюсов) опредмечивалось в символистском христианско-языческом мифе, с акцентом (как можно предположить, имея в виду пантеистское мироощущение автора) на второй составляющей. Проследим варианты функционирования славянского языческого кода в становлении лирического повествования Б.К. Зайцева.

Один из первых рассказов «Волки» (1901), рисующий блуждание волчьей стаи зимой, породил у исследователей представление о «мрачном пантеизме раннего Зайцева» [Драгунова, 1997, с. 3], изображающего «столкновение стихий в темном мире» [Камильянова, 1998, с. 11]. Однако, как и в лирике поэтов-импрессионистов (К. Бальмонта, И. Анненского), у Зайцева изображение стихийных сил природы является средством передачи лирического переживания субъекта: состояниям сознания лирический герой ищет аналогии в природном мире. Автор изображает неотвратимость смерти для всего живого, «волчье» существование человека, используя языческие символы холода (зима, снег, наст, колючий ветер) и законы волчьей стаи. В основе фабулы лежат славянские языческие представления о «волчьих праздниках»<sup>2</sup>.

В повествовании развернуто переживание смерти лирическим героем. Субъектами сознания являются волки, вожак стаи, барыня-инженерша; субъектом речи – лирический повествователь, соотносящий жизнь волков с человеческой судьбой. Повествование многослойно, включает несколько уровней:

1) Изобразительная функция повествования осуществляется во внешнем взгляде на происходящее. У «угрюмых и ободранных» волков «злобно торчали ребра», были «помутневшие глаза», они, «похожие на призраков в белых, холодных

<sup>1</sup> «...В книжке рассказов Зайцева <...> – нет, или почти нет, ощущения личности, нет человека (выделено З. Гиппиус – М.Х.). Есть последовательно: хаос, стихии, земля, тварь и толпа... А человека еще нет» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 588].

<sup>2</sup> «Около дня св. Анны (22 декабря; начало зимы в народном календаре) волки, по народному наблюдению, собираются в стаи и становятся особенно опасны; разбегаются же они только после выстрелов на Крещение (19 января). С Николы Зимнего волки стаями начинают рыскать по лесам, полям и лугам; с этого дня вплоть до крещения продолжались «волчьи праздники»» [Шарапова, 2001, с. 186].

полях», «угрюмо плелись к этому небу». Сцена расправы с вожаком также подана извне, как кровавое убийство: «И прежде чем старик успел разинуть рот, он почувствовал <...>, что погиб. Десятки таких же острых и жгучих зубов, как один, впились в него, рвали, выворачивали внутренности и отдирали куски шкуры» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 34];

2) Изображения вырастают до обобщающих, символических описаний, истолковывающих происходящее. Убийство вожака становится торжеством смерти, символом которой предстает холод (метель – «заметюшка») и тьма: «Злоба и тоска, выползавшая из этих ободранных худых тел, удушливым облаком подымалась над этим местом, и даже ветер не мог разогнать ее. А заметюшка посыпала все мелким снежочком, насмешливо посвистывала, неслась дальше и наметала пухлые сугробы. Было темно» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 34-35];

3) Повествователь дает и ощущения волков (взгляд изнутри): «Было тяжело и скучно на полях»; «задувал неприятный ветер и было холодно»; «их брало отчаяние»; «волкам казалось», что «белая пустыня погубит их». Волки ждут от вожака спасения от гибели, но и он не знает пути;

4) Есть и другие субъекты сознания в рассказе, с помощью которых передается наступление смерти: снег («белый снег на полях слушал тихо и равнодушно»); барышня-инженерша («казалось, что поют ей отходную»).

Переживание смерти тематизируется на каждом повествовательном уровне использованием одних и тех же образов-символов холода, голода, страдания, враждебности, агрессии. Фабула (зарисовка жизни волчьей стаи) становится не только изображением хаоса природы, наступающей смерти, к которой неизменно движется природное существование, но и оформляется в лирический сюжет: переживание смерти лирическим героем. Лейтмотивный повтор «проклятые», принадлежащий одинаково и волкам, и барышне-инженерше, переводит конкретное описание в символический смысл: природные образы – метафоры состояния сознания. В финале синкретизм материи и сознания, внешнего и внутреннего, ощущений волков и лирического героя проявляется в почти мифологическом антропоморфизме, наделии природного мира ощущениями и переживаниями человека: «В разных местах из снега вырывалась их (волков – М.Х.) песня, а ветер, разгравшийся и гнавший теперь вбок целые полосы снега, злобно и насмешливо кромсал ее, рвал и расшвыривал в разные стороны. Ничего не было видно во тьме, и казалось, что стонут сами поля» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 35].

В рассказе «Сон» (1904) славянский языческий код структурирует и повествование и лирический сюжет. Главный и единственный герой рассказа Песковский (текучесть, изменчивость характера) переживает процесс перерождения души, смерть/воскресение, сон и пробуждение для новой жизни. В славянской народной традиции сон тождественен смерти. Повествовательная рамка, актуализирующая солярный миф, подтверждает семантику сна-смерти: в начале рассказа герой прибывает в дом на болоте «при слегка склоняющемся к горизонту желто-раскаленном солнце» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 336], уезжая, Песковский наблюдает взошедшее «круглое, оранжевое в радужном ореоле солнце» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 341]. Новый дом – символ обретения героем себя другого; дом на болоте порождает пучок ассоциаций, или мотивов, выстраивающих лирический сюжет. «Болото – зловещее и неопределенное (ни вода, ни земля») место, издревле считавшееся в народе опасным и нечистым... <...> Со временем славяне <...> сумели обжить леса и степи и могли чувствовать себя в этих местах более-менее в безопасности, могли даже ощущать себя их хозяевами; но болота с их трясины, бездонными омутами и непроходимыми завалами с давних времен оставались для человека неизведанными и загадочными» [Шарапова, 2001, с. 115]. Прибывший в новый дом на болоте Песковский попадает в фантастический, сказочный мир. Таинственный и призрачный мир болота отвечает внутреннему состоянию героя –

инобытия, сна, временной смерти: «Ровное болото было перед глазами... <...> Этот тихий, странно звучащий, нежно пахнувший и колеблющийся мир показался для него чем-то совсем новым, невиданным и неожиданным – будто высота трепетала в хрустальных, тонких и хрупких, созвучиях. Так началась для него эта новая, не известная ему раньше полусонная безбрежная жизнь... <...> Песковский же не жил и не работал: он лежал, бродил, слушал шелест трав, дышал воздухом и прозябал без дум, волнений и забот» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 336-337]. «Глушь и тайну новой жизни» природы и своего внутреннего мира герой постигает иррационально, интуитивно: «Все меньше он думал, все больше любил и сживался с тем, что вокруг» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 337]. Болото над небом выстраивает для лирического героя оппозицию телесного и духовного устройства мироздания. «Нежно-хрустальные, с фиолетовым, облака» на небе, с которых истекают «благовонные светлые потоки, реки дивных лучей», «таинственные тихокрылые дуновения» вызывают в герое ощущение «будто Бог стоял везде вокруг, куда ни глянь» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 338]. «Тысячeveковой, рыхлый и жуткий пласт, глухой и безглазый, что принял в себя, подверг тлению и изрыхлил бесcчетные мириады цветов, трав, лесов» становится метафорой материальной стихии жизни, обреченной на умирание, но остающейся для человека «глубью неведомого»: «на само небо дерзнул бы он, если б имел власть» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 338]. Болото под небом, как конечная жизнь перед вечностью, будит в герое мысли о конечности и его чувств, привязанностей, переживаний: «Прислушиваясь к тихой и таинственной подземной жизни, Песковский чувствовал, что и он сам, и все, что цветет в нем стихийно и безумно, – как на болоте эти бледные цветы-призраки, – что все это сдуется тоже стихийным, тоже недумаящим, и кроткие, беззлобные и наивные мечты его безвозвратно сгинут и перейдут в глухую, незримую пыль, что без остатка развеется по сторонам» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 338]. Болото во время дождя, как inferнальное пространство под «таинственным, зловеще-мистичным» небом, вызывает у Песковского метафизические переживания пустоты всего сущего: «Пустота стояла над болотом <...> Странно пустынна была тогда эта просто побеленная комната квадратного домика <...> Точно стояло в ней что-то невидимое и глубокое – непонятное, глубже и больше Песковского, комнаты, болота, неба» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 339]. Умирание болота и части души лирического героя<sup>1</sup> мифологизировано действием очистительного огня. Пожар на болоте сопровождается музыкой дудочки, поющей отходную всему прежнему: «Казалось, будто это звучит само болото» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 340]. Пожар и едкий дым окончательно уничтожили прежнее сказочное болото, превратив его в «небытие» «угрюмого беззвучия», а сердце Песковского наполнилось «чувством тихого оцепенения». В финале картина умирающего «неизвестно для чего и зачем» болота «оправдывается» внутренним перерождением лирического героя. «Пробуждение» героя происходит благодаря осознанию единства мира и всего сущего: «Уезжая, он знал, что скоро, быть может, всего через несколько дней, все, что он полюбил здесь за время своей отшельнической жизни, превратится в черную дымящуюся корку, которая тоже развеется пылью во все четыре стороны. Но что-то – подслушанное и подсмотренное здесь, впитавшееся и ставшее частью его сущности, легко звенящее и веющее, как ветерки и цветочки тогда, ранним летом – оцепляло его с головы до пят. Как будто сердце его навсегда оделось в волшебные, светло-золотистые, легкотканые одежды и стало неуязвимым» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 341]. Мифологически единый мир природы и сознания лирического героя вступает в новый день: «...Песковский оглянулся: дым белел на том же месте, где стояло его жилище, а много выше <...> стояло круглое, оранжевое в радужном ореоле солнце» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 341].

---

<sup>1</sup> В славянской мифологической традиции в море или болото ссылались смерть и болезни [Иванов, Топоров, 1982, с. 452].

Со второй половины 1900-х годов под влиянием философии В. Соловьева языческо-христианский миф Зайцева меняется: христианское и языческое начала примиряются в представлении о природе как космосе и Божественном храме. В рассказе 1906 года с концептуальным названием «Миф» гармония природы, в которой растворяются и герои и лирический повествователь, обуславливается ее двуединой, «телесно-духовной», сущностью. Материальная, чувственная ипостась природы воссоздается в языческом, гелиоцентрическом мифе: усадьба – страна Солнца. Мотивы света/солнца, зноя/жары управляются главным – цветовым – золотой/золотистый («золотой приятель – Солнце»). Вершиной истаивающего в лучах солнца телесного мира становится красота женского тела. Жена видится лирическому герою «милым страусом», «приветливым жеребенком» и, наконец, рыбой, а ее имя – Лисичка – узаконивает ее принадлежность солнечному природному миру: «Лисичка спокойно и невинно спит... <...> Он видит все маленькие и жалкие пушинки на ее лице, что отливают теперь теплым золотом. Под ними ходит и играет кровью нежно-розовая кожа, как живодышащее существо; и мельчайшие родинки, поры. Жилки пронизаны какой-то особой жизнью. Миша с любовью смотрит на большое тело Лисички, и она кажется ему обаятельной, светло-солнечной рыбой, каких нет на самом деле; в ней должна быть сияющая влага и кораллово-розовая кровь, тоньше и легче настоящей [Зайцев, 1999, т. 1, с. 52]. Зооморфные характеристики героини (лисичка<sup>1</sup>, жеребенок, страус, рыба) коррелируют с дионисийскими: танцующая «пеннорожденная» Афродита воплощает игру природных сил, а повторы состояния опьянения («он пьянеет», «я пьяная светом») утверждают дионисийскую семантику ее образа. Рыба в язычестве также является фаллическим символом и связывается с темой умирающего и воскресающего бога плодородия [Топоров, 1982, с. 392]. Однако рыбная метафорика несет двойной смысл: рыба обладает не только языческой демиургической функцией, но и связана с образом Иисуса Христа<sup>2</sup>. Итак, другой миф, сосуществующий со славянским и античным языческим, – христианский: мужчина и женщина в пространстве райского яблоневого сада, церковь в сиянии заходящего солнца, березовая роща, голуби. С ним входит мотив отрезвления, взросления и ответственности («Спокойная глубокая ясность как-то просветляет мозг» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 53]). Только что кружившаяся в танце Лисичка, попав в березовую рощу («шеломудренное место»), испытывает неосознанную вину за свое легкомыслие и счастье. Здесь рождаются высокие мысли о родине, о будущем героев, которые «уже не дети». Но береза и в восточнославянской мифологии священное дерево: женский символ во время весеннего праздника Семика, уподобление девушки перевернутому мировому дереву [Даль, 1994, т. 4, с. 209]. Использование автором двойственных, одновременно языческих и христианских, символов для построения мифологического лирического сюжета свидетельствует о том, что мир Зайцева не раскалывается на телесный и духовный. Языческий и христианский мифы «примиряются» главным мотивом «золотой/золотистый» в мифе соловьевском: золотая страна солнца сосуществует с золотом Рая. Телесное предстает у Зайцева «веществом невещественным» (В. Соловьев). Членение предметности в рассказе таково, что материя становится светоносной, развеществляется. Одухотворение телесного («радостный запах», «ласковый зной», «живоносное тепло») и, наоборот, опредмечивание духовного («растопить душу в свете и плакать, молиться»)

<sup>1</sup> Лисичка, кроме того, имеет и автобиографический смысл: это домашнее имя жены писателя – Веры Алексеевны Зайцевой.

<sup>2</sup> «Рыба как символ веры, чистоты, девы Марии, а также крещения, причастия (где она заменяется хлебом и вином; в этом же ряду стоит евангельский мотив насыщения рыбой и хлебами); Иисус Христос иногда называется в ранней христианской литературе “Рыбой” <...>, а христиане рыбаками; ср. образы апостолов-рыбарей Петра и Андрея, которых Иисус Христос обещал сделать “ловцами человеков”» (Матф. 4, 19) [Топоров, 1982, т. 2, с. 393].

упраздняют материально-духовную разорванность человеческого существования и воссоздают ощущение радости и гармонии от полноты бытия, постоянного присутствия божественного в земном. Идея соловьевского всеединства звучит и непосредственно, в рассуждениях героя о будущем: «Я ясно чувствую, что все мы <...> переход <...> ...И то, будущее, мне представляется вроде голубино сияния, облачка вечернего. Ведь люди непременно станут светоноснее, легче... усложненной... и мало будут похожи на теперешних людей... <...> Людям незачем становиться бесплотными духами, – наоборот, они будут одеты роскошным, плавучим и нежным телом... такое тело, Лисичка, и портиться-то не может. Оно будет как-то мягко кипеть, пениться и вместо смерти таять, может и таять не будет, и умирать не будет» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 54]. Соловьевский текст сообщает радости лирического героя, источником которой является любовь в божьем мире, дополнительные смыслы: главный соловьевский символ – Премудрость – означает «радость преображения, радость выхода из пределов тварно-необходимого к божественно-свободному», ибо, когда Бог сотворял небеса, землю и воды, София «была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время» (Притч. 8: 30-31) [Котельников, 1999, с. 64]. Религиозно-экстатической радости переживания полноты бытия у Зайцева-лирика сопутствует и радость творчества, прославляющего, увековечивающего в слове красоту мира и человека.

Изображению чуда природной жизни посвящен и рассказ «Полковник Розов» (1907). Название произведения указывает на то, что объектом поэтизации становится определенное мироотношение: любовь полковника Розова ко всему живому, его гармоничное существование в соответствии с природными (= божественными) законами. Перемещение лирического героя в естественное, природное пространство (частью которого является и усадьба полковника Розова) превращает его из взрослого человека в ребенка, в природное существо. Уже в начале поездки неудержимая, детская радость овладевает и лошадью Скромной, и кучером Петькой, и сеттером Джоном, и автором-героем, которые летят наравне с ветром к полковнику Розову. Детское состояние души помогает выйти за рамки обыденного и погрузиться в сказочный мир мечты. Романтической мифологизации подвергается все, с чем встречается лирический герой в своем путешествии: сам Розов (на самом деле не полковник, а капитан), которого герой наделяет куперовскими именами – Следопыт, Соколиный Глаз; еда, превращающаяся во вкушение, сон на телеге с сеном, пробуждение в потоках света. Повседневные занятия полковника Розова – огородничество, общение с деревенскими ребятами, охота – наделены духовным смыслом. Мир земной существует здесь благодаря миру небесному, даже грядки одевает небесный купол: «Мы с Розовым потихоньку – на огород, вот под парниковой рамой, при свете фонаря – редиски; они молодые, сидят в теплой земле, все распаренные слегка и нежно-розовые. Полковник осторожно выдергивает с десяток, я упиваюсь их запахом и запахом парной земли на кореньях – а высоко над нами уже высыпали звезды, ночными легионами... <...> Даже страшно подумать: от нас, от убогой избенки полковника, этих бедных редисок <...> вверх идет бездонное; точно некто тихий и великий стоит над нами, наполняя все собой и повелевая ходом дальних звезд» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 70]. На единство божественного и земного указывает и безобидное запускание с детьми воздушного змея: «...Вокруг нас скачут собаки, ребята прыскают, один даже на руках прошелся в экстазе, а “дяденька” посмеивается себе и идет, не тропясь, со змеем в руках, – кажется, встретиться сейчас стадо бизонов или диких ослов – так же бы спокойно, с улыбкой старческих газ прошел он среди них... <...> “Голубчик, у вас ноги порезвей, убоготорите шельмецов!” О, да, да, убоготорить, превосходно! Солнце на закате, поля клеверов – и кашкой веет и еще чем-то – не липы ли цветут, или это снова соты, – а главное, воздушное какое-то

вино пьянит, ох как опьяняет, хочется мчаться по ветру, в дивном забвении, дальше, дальше, в эти страны благорастворения» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 68-69]. Хтоническая земная сущность змеи преодолевается в воздушном змее, реализует одно из основных мифологических значений змея – соединение земного и небесного (змея объединяет в себе черты земноводного и птицы) [Мифы народов мира, 1980, т. 1, с. 470]. Лексемы «ублаготворить» и «благорастворение» также несут двойной смысл: имеют религиозное происхождение, но относятся к земной реальности («ублаготворить» – удовлетворить детей игрой, поиграть с детьми; «страны благорастворения»: 1) от «благорастворения воздуха» (устаревш., шутол.) – о легком, приятном воздухе, теплой погоде [Ожегов, Шведова, 1999, с. 50]; 2) «полезное и приятное соединение, смесь составных частей жидкости или воздуха» [Даль, 1994, с. 230]. Божественная игра сообщает природным «странам благорастворения» статус «иных миров». И, наконец, сама охота (цель поездки) из важного для автора символа потребительского, хищнического существования человека превращается в поэтическое событие: «...Когда выступаем в поход, полковник даже похож на Следопыта, “длинновольная винтовка” какая-то. Я тоже с ружьем, но на сердце у меня весело и несерьезно до последней степени: не похоже что-то дело на тетерево, совершенно не похоже. И проспали слегка, да и солнце, дай Бог ему здоровья, растопило воздух» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 73]. Опьянение «ромом неба», «огненным ароматом» рождает экзотическую радость, детский восторг перед Божиим миром: «Слушайте, Розов, невозможно все же на охоте ни разу не выстрелить? Ах, глупо несколько, но хорошо, как хорошо, забежать вглубь, в лес, и палить – раз, раз, так, на воздух, с добрыми намерениями, в честь неба, солнца, полковника, Джона!» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 74].

В статье «От жизни к житию: логика писательской судьбы Бориса Зайцева» В.А. Чалмаев указывает на то, что в ранних рассказах писателя, особенно в «Полковнике Розове», «импрессионистический восторг жизни был сверхмерен, лично не сфокусирован и потому двусмыслен» [Чалмаев, 1994, с. 109]. Думается, чрезмерность радости может быть объяснена ее двойным, чувственно-религиозным происхождением. Уникальность переживаний личности, «потребовавшая» жанра лирического рассказа, состоит именно в том, что она (личность) является «сосудом» Божиим. Радости религиозной соположена творческая радость (восславить, опозитизировать красоту Божьего мира), проявляющая себя в импрессионистической жажде остановить, запечатлеть миг полноты бытия, единения человека с божественным Космосом<sup>1</sup>. Однако для раннего Зайцева восприятие природы есть одновременно и чувственное наслаждение. Космизм Зайцева – это обращение к жизненным первоэлементам, к субстанции вселенского «тела», «признание благою самой первоосновы жизни» (Е. Колтоновская) [Иезуитова, 1990, с. 7]. «Дорациональная» непосредственность импрессионистического мировосприятия Зайцева, фиксирующего глубинную связанность в едином жизненном потоке духовных процессов с телесными, роднит его раннее творчество с «виталистическим космизмом» начала века [Ханзен-Леве, 2001, с. 56].

В рассказе «Молодые» (1907) славянский языческий код структурирует не только фабульно-сюжетный, но и повествовательный уровни произведения. Авторское любование красотой, молодостью, естественной страстностью влюбленной крестьянской пары находит традиционно фольклорные средства воплощения: Глаша и Гаврила состязаются друг с другом в скородовании (бороновании) пашни. Гаврила назван повествователем «сильным, молодым Ярилой». Имя славянского божества – «веселого, разгульного бога страсти, удали» (второе имя – Яр-

---

<sup>1</sup> А. Блок в рецензии на первую книгу рассказов Б. Зайцева заметил, что ее автор слишком «медлит», слишком дорожит найденным, как бы вслушиваясь в некий обретенный им ритм [Блок, 1962, т. 5, с. 124].

Хмель) [Грушко, Медведев, 1995, с. 334-335] оживляет «национально-дионисийскую» семантику образов персонажей и их любви.

Славянский миф моделируется и повествовательно: речь лирического повествователя открыта стилизованному слову героев. Глаша и Гаврила изображаются повествователем не только как носители народного сознания, но и, в определенный момент, субъекты речи: «Идти по чернозему тяжело, Глашуха запыхалась, но все же весело, – молодое, могучее, что залегло в ее пышущем теле, гонит вперед, к этой середине, где они встретятся: верно, у Гаврилы что-нибудь развяжется в упряжке, а, может, и у ней самой, а то просто взглянуть друг на друга – тут и разговора не надо, само понятно» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 75]. «Показывание» слова героя, далекого от автора (М.М. Бахтин), не характерный для монологичного Зайцева-повествователя прием, но в данном случае он становится одним из средств создания лирического сюжета. Любовь Глаши и Гаврилы изображается не сама по себе, а в восприятии лирического повествователя. Языческий код структурирует и сюжет «молодых», и является языком описания внутреннего переживания повествователя. Стилизованное слово героев, оформленное лирической (литературной) повествовательной рамкой, существует на фоне другого сознания – автора-повествователя, который и изображает своих героев, и восхищается этим изображением: «О, девичье сердце, молодая душа, – закрутись, взиграй, взмой на великое счастье и радость...» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 78].

Языческий код выполняет в ранних рассказах Б.К. Зайцева мифологизирующую роль. Модернистское сознание автора, воспринимающее поначалу мир как хаос, акцентирует в своем мифе о мире его телесную, природную составляющую, символом которой в культуре традиционно считается язычество. Однако языческое у Зайцева не тождественно природному, а опосредуется как культурный, литературный (фольклорный) код и миф. Язык фольклора – язык гармонизирующей традиции; ранний Зайцев, в духе художественных экспериментов символистов, подвергает языческий пласт «двойному моделированию»: стилизованные славянские образы, мотивы, речевые структуры существуют в пространстве «книжного» сознания лирического героя-повествователя и служат маркерами этого сознания. Офольклоренный славянский языческий код начинает упорядочивать, сообщать черты целесообразности пока еще хаотичному образу мира и прогнозирует дальнейшее движение мировоззрения и творчества Зайцева в сторону космо- и логоцентризма.

Лирический канон ранних рассказов Зайцева начинает разрушаться уже в конце 1900-х годов. В рассказах «Гость», «Аграфена», «Спокойствие» формируется собственно персональное повествование, воспроизводящее диалог автора с героем (в отличие от монологизма традиционного лирического текста) и служащее объективированности реализма. Формирование реалистической картины мира совпадает у Зайцева с обретением христианского миропонимания: существование человека вписывается в социально-историческое бытие концепцией христианского пути. Повествование Зайцева хромотопизируется как «двойное событие»: хромотопичной становится фабула, в центре которой идея пути<sup>1</sup>, хромотопично и «сбытие самого рассказывания» (М.М. Бахтин), в котором пространственно-временная перспективация едва ли не преобладает над фразеологическими, идеологическими и другими проявлениями точки зрения персонажа в речи повествователя. Проза Зайцева, как лирическая проза, по-прежнему демонстрирует близость героя

---

<sup>1</sup> Сюжеты произведений Зайцева связаны с постоянным перемещением героев; хромотоп пути, путешествия, дороги организует не только публицистику Зайцева (паломнические хождения «Афон» и «Валаам», цикл очерков «Италия» и др.), но и художественные произведения, что отражено уже в хромотопичности названий: «В дороге», «Путники», «Странное путешествие», «Улица св. Николая», «Дальний край», «Путешествие Глеба» и т.д.

к повествователю и автору, но полного совпадения уже не наблюдается. Повествовательный фокус переключается с авторского сознания на изображение существования человека в социально-исторических обстоятельствах, что свидетельствует о становлении реализма.

Коллизия рассказа «Спокойствие» (1909) связана с переживанием личной драмы – потери любви: от Константина Андреевича ушла жена. 30 главок рассказа становятся своеобразными отрезками внутреннего пути героя от боли, растерянности, отчаяния – к «спокойствию». Семантика названия (категория состояния) указывает, во-первых, на результат пути, его конечную точку (спокойное принятие человеком его земной участи) и, во-вторых, на способ достижения этого результата – единение с миром, с Другим<sup>1</sup>. Как «герой пути» (Ю.М. Лотман), Константин Андреевич обретает опыт общения с реальностью именно через пространство: изменения мироощущения героя неразрывно связаны с освоением того или иного топоса. В рассказе моделируется горизонтальное (линейное) и вертикальное развертывание темы пути. Горизонтальное пространство связано с путешествием героя-протагониста и может быть размечено как биографическое (родительская усадьба), культурное (Италия) и национальное (Москва). Пространственная вертикаль создается бытовым, природным и трансцендентным («там») топосами и пронизывает все перечисленные уровни горизонтального пространства. Хронотоп порога (вокзал, станция, поезд, пароход) оформляет кольцевую структуру рассказа: в начале и в конце герой оказывается на пороге новой жизни. Начало рассказа (гл. 1-2) и начало пути героя разворачивается в пограничном пространстве железнодорожного вокзала и станции. Метель, во власть которой отдается герой, прозрачная метафора разрушения прежней жизни и «холода души»: «Прошлая его жизнь одевалась саванами; все выл, выл ветер» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 119]. Полная сосредоточенность героя на своем несчастье проявляется в мыслях о смерти, в безразличии к внешней угрозе (кучер рассказывает о дорожных бандитах, но у героя нет страха) и неверии в будущее. Герой пока не в силах проникнуть в судьбоносность собственных несчастий, но именно они заставляют его задуматься о главном: «...Что есть он? Что ему дано, в чем его жизнь?» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 119]. Так отмечается в сознании героя начальная точка пути.

Следующий отрезок пути (пребывание героя в деревне, родовом имении) связан с освоением биографического пространства (гл. 3-8). Герой, казалось бы, одиноко заперся в деревне, но именно здесь его изолированность от мира начинает разрушаться. Естественно-природные ритмы, в соответствии с которыми протекает жизнь в поместье, подчиняют себе и существование Константина Андреевича: «Жизнь в деревне охватила ровным, вольным течением» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 120]. Гармонизирующим началом становится красота зимней природы, которая оживляет в душе героя воспоминания детства и рождает новые переживания: «Тишина зимы поразила его... <...>, и он вдыхал это кристальное благовоение, воздух, как бы сгустившийся в дивный зимний напиток. Вдруг ему вспомнилось: такой же день, лес, но ему десять лет; и в эти часы он стоит в двадцати шагах от отца в лосиной облаве» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 121]. Постепенно мир, окружающий героя, наполняется звуками, запахами, вкусом, холодное пространство зимы получает атрибуты «живого» пространства. Именно в родительском доме, где «протекала жизнь – долгая-долгая, так родная его сердцу», где «проходили любви, рождения и душевные боли, болезни, смерть», герой получает поддержку свыше. Здесь открывается вневичный смысл его существования как звена в цепи рода. В родительском доме герою во сне является Наташа, как вмешательство

---

<sup>1</sup> «Состояние представляет собой характеристику принципиальной неотчуждаемости человека и бытия, в которой состояние означает одновременно и факт присутствия в мире, самождественность, и реплику человека в акте коммуникации с реальностью» [Суханов, 2001, с. 75].

промысла. Она говорит Константину Андреевичу о божественной природе любви. «Встреча» с Наташей ведет героя на могилы родителей, где он переживает душевное потрясение: «...Спите, дорогие души; там, где еще блистательней свет, все мы, родные любовью, соединены нерасторжимо» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 124]. Оформившаяся в сознании героя пространственная вертикаль («купол неба... <... > ...был как бы великий голос, гремевший мирами, огнями», «и безмолвно его дух тонул: в далеком, безглагольном; где тишина и беспечалие – эфир вечный» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 124-125]) не создает идиллии: духовные прозрения не уничтожают страдание и одиночество человека на земле. Восстановление покоя и гармонии в душе героя перемежается со смятением чувств. Другая размеренность и упорядоченность деревни – хозяйственная, бытовая – глубоко чужда герою. Посещение поместий племянницы Любы и Людмилы Ильиничны (чужие усадьбы) заканчиваются раздражением героя. Он ощущает себя там человеком «вне быта», стремится вырваться из удушающей материальности этого мира, и состояние природы «отвечает» состоянию внутреннего мира человека – на смену морозной ясности вновь приходит метель: «Константин Андреевич <...> почувствовал, как <...> все начинает сплываться, тонет, обращается в медленный вихрь, где трудно разобрать слова, физиономии, мысли» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 126]. Мысли о другом, счастливом пространстве – Италии – возникают в сознании героя в противовес хозяйственности Любы: он рассказывает ей о Париже, Кельне, но не об Италии – «она бы все равно не поняла» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 123]. Невозможность героя «застыть» в бытовом пространстве усадьбы становится залогом его дальнейшего нравственного движения. Еще одним важным моментом преодоления сосредоточенности героя на себе является встреча с ночным гостем – беглым революционером, который воровски залез во флигель Константина Андреевича. Отчаяние Другого, также потерявшего самое главное в жизни (идею, которой служил), будит в герое не только сочувствие, но и желание помочь – накормить, дать денег, предложить ночлег. Отношение Константина Андреевича и Семенова к смерти, о которой они говорят, становится своеобразной проверкой степени их одиночества и отчаяния. Тупиковость социального пути в судьбах Семенова и еврея-социалиста побуждает героя к раздумьям о будущем родины. Но, если в начале путешествия «взаимоотношения» героя с Россией исполнены позы жертвенности («Русь... горькая Россия». И ему казалось в ту минуту, что хорошо отдать за нее себя» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 120]), то после встречи с Семеновым они обнаруживают искреннюю сыновью любовь и готовность разделить свою судьбу с судьбой страны. Таким образом, освоение биографического пространства пробуждает в герое память и способность к состраданию, катастрофическое переживание неземной сущности любви, что станет опорой для его (героя) последующего существования.

Перемещение героя в топос культуры – Италию (гл. 9-19) – это пространственное удаление, внешний уход от России, но и другой виток самопознания и познания национального мира. Феномен итальянского путешествия несет в произведении автобиографический и общекультурный смыслы: италофильство типично как для интеллектуальной Европы, так и для России рубежа XIX – XX веков; Италия для влюбленного в нее на протяжении всей жизни Б.К. Зайцева – вторая родина, «праздник души», идеал счастья и гармонии, «райский поэтический сад, где нет разлада между человеком и природой» [Романович, 1999, с. 57-59]. Воплощением этой любви станет цикл очерков «Италия», перевод «Божественной комедии» и многочисленные путешествия героев Зайцева в страну красоты и культуры. Путешествие в Италию задает в произведении ряд смысловых оппозиций: Россия / Италия – холод (зима) / тепло (весна, лето); преходящее (социальное) / вечное (культура). Порогом, отделяющим пространство России от Италии, становятся горы (в противовес пустынности российского метельного про-

странства) – метафора предстоящего нравственного подъема человека («Верно, Бог являлся в таких горах <...> и Моисей, вероятно», – думает Константин Андреевич [Зайцев, 1999, т. 1, с. 133]. В Италии душа героя проходит «лечение красотой» – красотой природы, культуры и любви. Посещение дворцов и церквей, древних могил и склепов позволяет герою освободиться от предшествующего опыта, от социальной и национальной принадлежности. Герой и его спутники оказываются сопричастными целостному, гармоничному миру, в котором природа и культура неразрывны (повторяющиеся образы неба, моря, солнца в единстве с образами архитектуры: «Казалось, небо, дворцы, башня – пред вечером объялись сном: задумались, задумались, вспоминая» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 135]). Однако противопоставленности «бытовое» (Россия) / «бытийное» (Италия) не возникает. «Чужое» пространство переживается героями Зайцева как домашнее, интимное. Уютные кабачки, гостиницы, запах липы, сена и опоздание поездов на станции, как в России, воссоздают образ единого божьего мира: «эта страна чужая, но как он близок ей! <...> “Да, я в чужой, но и в своей стране, – потому что все страны одного хозяина, и везде он является моему сердцу”» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 150]. Топос Италии, кроме того, актуализирует дантовский контекст (Данте – один из любимейших классиков Зайцева). Логика пути героя универсализуется, ибо в «стране вечности» «времени нет» (Б. Зайцев). Мифологема «изгнания из Рая», которая в начале рассказа проецируется на жизненный путь главного героя, постепенно расширяясь, «захватывает» и судьбы других персонажей – Феди, Тумановой, ее мужа, позднее – доктора Яшина, Марианны, Натали. Так утверждается христианская концепция всякого земного пути как страдания. Этапы духовного становления героя могут прочитываться и как символическое путешествие в глубины собственной души: потерянный Рай – Ад – Чистилище<sup>1</sup>.

В итальянских главах источник переживания героя меняется. Личная драма не уходит совсем, но отодвигается на второй план любовной историей Феди и Тумановой. Спутнику в поезде на вопрос «Вы ментор этого молодого человека?» Константин Андреевич отвечает: «Да, я тень, сопровождающая его» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 133]. Позиция «тени» дает герою и близость со-бытия, возможность еще раз прочувствовать власть любви, и дистанцию объективности, свободу от груза собственного опыта. Так личностное переживание любви уступает место познанию феномена любви, и весенне-летнее, солнечное пространство Италии, пришедшее на смену зимней, метельной России, воплощает победу любви над смертью. В сознании героя природная красота и мощь любви оформляется стихийными образами бушующего моря, ветра, солнца. Любовь дарует ощущение полноты жизни, но эта полнота невозможна без присутствия смерти. На пике любви герои думают о смерти: Федя вспоминает отвесную скалу на Капри («лечь там на край, и с края... вниз»), Туманова «совсем уплыла бы» дельфином, для Константина Андреевича смерть – это возможность увидеть Наташу. Неразрывность любви и смерти, интуитивно предчувствуемая героем в начале путешествия в период переживания смерти своей любви, открывается ему в связи с судьбой и гибелью другого. Трагическая гибель Феди на дуэли воспринимается Константином Андреевичем как абсурд, с которым невозможно согласиться. Федина спокойная убежденность в собственной правоте и способность перед дуэлью воспринимать красоту и величие мира недоступны его другу. «Спокойствие», которое обретает Федя, передается в образах света и безмерно утихшего моря, в то время как Константину Андреевичу «не нравилось море». Постигание истины, открывшейся Феде, – «прекрасна жизнь, непобедима», гибнуть за любовь – счастье –

<sup>1</sup> «Путешествие, которое проделывается у Данте, в действительности – символическое путешествие, и символы географии на самом деле обозначают некую внутреннюю географию, обозначают точки пути, которые проходят при путешествии в глубины своей собственной души. Там – и Ад, и Рай, и Чистилище» [Мамардашвили, 1993, с. 19].

происходит позже, во время путешествия героя в Равенну и встречи с молодыми влюбленными, продолжающими путь Феди и Тумановой. Прикосновение к тайне вечного торжества жизни и любви даруется Богом: «И в эту минуту ясно и тихо-радостно он почувствовал, – бесповоротно побеждает по всей линии кто-то страшно близкий, родной. “Цветут ли человеческие души, – ты даешь им аромат; гибнут ли, – ты влагаешь восторг. Вечный дух любви – ты победитель”» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 147]. Посещение героем храма св. Виталия, мавзолея Пластидии, гробницы Данте, церкви св. Аполлинарии, могилы Теодориха укрепляет ясность его духа. Паломничеством герой подсознательно стремится победить смерть усилием памяти, ведь сохранение храмов и могил как пространственных центров любой культуры есть продолжение ее жизни, победа над смертью. О важных изменениях в мировосприятии героя сигнализирует и смена природного топоса в пространстве Италии: море, влага, вода Венеции и пшеничные поля, белая пыль дороги, запах сена и липы Равенны. Образы зерна (смерть-воскресение) и жары, зноя (производное от огня – гибели прежнего этапа жизни и очищения) символизируют внутреннюю зрелость героя. Эмоциональный хаос, вызванный потрясением от смерти другого, уступает место спокойному принятию вечного трагического круговорота жизни. Путешествие в чужие страны с целью самопознания и освобождения от прошлого состоялось: «Светлое, просторное настроение не покидало его (Константина Андреевича – М.Х.), теперь <...> иными были воспоминания о России, Наташе. Все, что ему было мило, запрозрачнело за иными горизонтами» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 149].

Третья часть произведения – пребывание героя в Москве (гл. 20-30) – обнажает не только национальный, но и экзистенциальный уровни в самоопределении героя. Константин Андреевич думает «начать бедное, легкое существование человека, от всего свободного» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 150], но вовлекается в череду новых испытаний, связанных со страданиями других людей. Пространство дома вдовы Лисицыной (съёмные временные квартиры) моделирует ситуацию бездомности, вечного странничества населяющих его людей. Собравшиеся под одной крышей доктор Яшин с сыном, Марианна с дочерьми, Константин Андреевич и приходящий Пшерва проживают вместе небольшой отрезок времени, чтобы развеяться навсегда. В их беседах о силе и слабости человека в противостоянии судьбе экзистенциальная стойкость утверждается как единственная возможность личностного существования. В доме вдовы Лисицыной герой становится свидетелем негибимости человека в последних, предельных испытаниях (У Марианны муж пытается отнять детей, сын доктора умирает). Гроза ночью перед смертью Жени передает переживания доктора Яшина – потрясение и «причащение неземным»: «Весь он как бы раздвинулся, отдалился, стал тише; ровный свет означился в нем» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 164]. Появление Натали во время похорон ребенка глубоко символично, ее приезд также не принадлежит сфере земных отношений. Осуществление сна героя наяву (реальный приезд Натали повторяет «видение») завершает оформление дуалистического мирообраза в произведении.

Итак, путь героя от несогласия с судьбой, отчаяния к постижению божественной сущности любви, способности воспринимать и сострадать боли других людей (очищение) и, наконец, «спокойному» несению своего креста (вера) утверждается Зайцевым как земной путь человека. Духовная эволюция героя «попространствливается» в природных образах и состояниях: от метельной деревенской зимы – к морю и зною Италии и тихой неброской красоте осеннего русского пейзажа. Трудность пути воплощается ситуацией порога не только в начале и конце произведения, но и на каждом отрезке пути, при переходе героя из одного пространства в другое. В каждом топосе герой переживает сходные душевные состояния, что подтверждает неокончателность земного опыта человека. Вновь и вновь Константин Андреевич отдается стихии чувств, безразличной созерцатель-

ности, тоске, отчаянию, испытывает потрясение и гармонию примирения. Повторяемость переживаний героя реализуется в циклическом хронотопе. Помимо соединения «концов» и «начал» каждого жизненного этапа героя в ситуации порога, универсальность коллизии явлена в форме путешествия «вне времени». Цикличность времен года (деревня / зима; Италия / весна, лето; Москва / осень – полный круг) и времени суток (моменты катарсиса героя – в солнечные дни, смерть Феи и Жени – на рассвете, тоска по Натали – ночью) утверждают повторяемость логики судьбы героя в каждой человеческой судьбе. Так воплощается авторское представление о человеческой жизни как постоянной духовной работе, где всякий опыт и всякое прозрение неокончательны. И все же духовный путь героя, осваивающего разные пространства, приобретает форму не круга, а спирали, ибо направление этого движения есть восхождение от переживания своей личной боли – к способности чувствовать и сопереживать боли других, мира. Только на пути единения с миром (природы, культуры, национальной жизни, бытия Другого) человек Зайцева получает поддержку Бога. Наличие трансцендентной реальности, «просвечивающей» в земной в моменты душевных кризисов героя, становится для последнего главной опорой. Поэтому и потеря дома («изгнание из Рая»), обретение своего пути является в христианоцентристском мире Зайцева обязательным условием духовного становления человека.

Несмотря на то, что художник сам неоднократно указывал на принадлежность своего творчества 1910-х годов к реализму, персональное повествование не всегда служит у него реалистическому изображению. Роман «Дальний край» (1912), выполненный в той же повествовательной манере, что и «Спокойствие», балансирует на грани модернистского мирообраза, обнаруживая метатекстовую близость лирической и модернистской прозы.

Свой первый роман Зайцев назвал в одном из писем «сыном-неудачником» за его трудную печатную судьбу [Зайцев, 1999, т. 1, с. 598]. Несовпадение авторской оценки (известно, что писатель считал роман и повесть «Голубая звезда» лучшими своими дооктябрьскими произведениями) с мнениями критиков, причисливших «Дальний край» к неудачам писателя, побуждает исследователей искать новые варианты прочтения романа. Роман о революции 1905 года явно не укладывался в традиционные рамки реалистического эпоса, что констатировала в свое время Е. Колтоновская, обобщившая критические отзывы о нем: «Отдельные картины этого романа свежи и поэтичны и вполне могли бы рассматриваться как самостоятельные произведения (например, все итальянские эпизоды). Но в целом роман не отличается полнотой, стройностью и широтой захвата» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 24]. Но наиболее проницательные читатели уже тогда видели в «недостатках» романа его своеобразие. Так, М. Осоргин и Л. Войтоловский восприняли «Дальний край» как произведение «нового литературного исповедания». Позднее, в эмиграции Г. Струве укажет на биографизм как на важнейшее свойство прозы Зайцева, а близость автора к персонажу обозначит «методом вчувствования». Г. Адамович в книге «Одиночество и свобода» напишет, что зайцевский «реализм зыбок», «о его реализме хочется сказать: то, да не то» [Струве, 1984, с. 266; Адамович, 1993, с. 107]. Современное отечественное литературоведение продолжает рассматривать роман в русле «импрессионистического реализма» (Г. Струве), усматривая его несовершенство в несоответствии замысла (эпическое полотно о революции) и воплощения (лиризм, субъективное начало, импрессионизм стиля) [Захарова, 1995, с. 32; Драгунова, 1997, с. 9, 14].

Лирическое начало, которое традиционно рассматривается исследователями Зайцева как стилевая черта реалистического текста, является, на наш взгляд, порождением иной структуры – модернистской. Роман «Дальний край» – это не воссоздание революционной эпохи и не воспоминание о ней (что отражено в двух первых названиях замысла – «Друзья» и «Далекий край»), а переживание эпохи

личностью автора, становление авторского самосознания в период общественных потрясений и обретение истинных ценностей – любви, добра, красоты, культуры, объединенных автором в понятие «вечность». Сам писатель косвенно указывал на это в письме к Е. Берштейну, говоря о замысле первого крупного произведения: «Я действительно пишу длинную вещь... <...> Название – “Друзья”. Тема – жизнь двух товарищей, один из них из интеллигенции, другой из народа вышел в интеллигентны. Это – главная нить, очень много побочных сцен из времен революции, из городской, деревенской и заграничной жизни... <...> Внутреннее содержание – развитие личности» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 598]. Лирическое повествование в романе «Дальний край» обеспечивает не реалистическую, а модернистскую структуру. Принцип модернистского миромоделирования определяет все уровни произведения.

Повествовательный план организуется словом лирического повествователя, в определенные моменты выходящего непосредственно к читателю и обнажающего процесс перехода жизни в текст: «Нынче был особенно вкусен воздух, особенно весела Москва, особенно хороша полоска багрянца на закате, необычно хрустел под ногами снег... <...> Никогда больше не пахло так разрезанным арбузом. Вряд ли найдется и извозчик, что мчал бы так легко, сквозь снег и ветер, Петю с Лизаветой в их родные края. Это бывает лишь раз. Те, кто это знает, остановятся на минуту, взглянут, улыбнутся и пойдут дальше. Так всегда было, так и будет» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 440]. Причем повествовательный фокус меняется: повествователь использует для изображения сознание и точку зрения главных героев, т.е. организуется персональное повествование: 15 глав – от имени Пети, 14 – Степана, 5 – Алеши, 3 – Клавдии, 2 – Лизы, 1 – Ольги Александровны. Однако фразеологически эти речевые потоки почти не дифференцированы (кроме повествования от имени Лизаветы), не случайно критика неоднократно отмечала «психологическую непрописанность» образов-персонажей романа. Думается, психологический схематизм обусловлен модернистским монологизмом авторского мышления: исследуется не другое сознание, делегированное разным персонажам, а персонажи являются воплощением авторского сознания. Петр, Степан и Алексей («интеллигент», «революционер» и «эпикурец») не только реализуют авторские представления о важнейших путях личностного самоопределения в современную эпоху, но и изживание автором идеологических «кумиров» своего поколения – «кумира революции», «кумира идеи» и «кумира свободы» [Франк, 1990].

В романе, посвященном «становлению личности» автора и изображающем путь целого поколения русской интеллигенции из революции в христианство, осмысливаются главные препятствия на пути человека к Богу: иллюзия социального переустройства (путь Степана), «обман идеи», научной и всякой другой «разумной» деятельности (путь Петра) и соблазн «самодержавного Я» (путь Алексея). Эпиграф «Идите и вы в виноградник мой» (Матф. 20, 7) отсылает к притче о работниках, ее содержание задает координаты авторской оценки поступков героев: «Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных» (Матф. 20, 16).

«Первым» у Зайцева оказывается внешне неяркий и негероический, но глубокий в своих стремлениях познать сущность бытия, найти свою дорогу к истинной, праведной жизни Петр Лапин. Линией и повествованием Петра роман начинается и завершается, удельный вес повествования с его точки зрения самый большой, а легко узнаваемые автобиографические черты сообщают ему статус самого близкого автору персонажа. Именно в будущее Пети, Лизаветы и их ребенка открыт финал романа. Избравшие путь веры и служения добру и культуре герои обретают гармонию и любовь в катастрофичном мире.

Свою несостоятельность обнаруживает и идея социального переустройства. Линия Степана фабульно оказывается тупиковой: жена сходит с ума, их ребенок

остаётся сиротой, а сам герой идет на смерть, чтобы смыть с себя кровь убитых им людей. Однако и этот путь ведет героя Зайцева к христианскому пониманию смысла жизни – «отдавать» любовь, доброту, служить Богу и людям, жертвовать собой во имя других. Честность и самоотверженность Степана, взявшего на себя все боли мира, даруют ему моменты трагического катарсиса, понимание единого нравственного закона – закона любви.

Отсутствие видимой эволюции у третьего персонажа свидетельствует о том, что самым стойким и живучим для автора и его современников оказывается кумир «полной совершенной личной свободы» и «жажды жизни – ...полной, живой и глубокой», стремление «ничего не искать, ничему не служить, наслаждаться жизнью, брать от нее все, что она может дать, удовлетворять всякое желание, всякую страсть, быть сильным и дерзким, властвовать над жизнью» [Франк, 1990, с. 161]. В романе это мироотношение исповедует Алексей, называющий себя «эпикурейцем».

Алексей выгодно отличается от двух других героев своей независимостью от чужой готовой истины, в первую очередь – социальной. Он сам себе закон и не желает «отдавать своей жизни» какому бы то ни было служению, кроме служения своему «хочу». Его «недоверие разуму», индифферентность к социальной борьбе, радостное («веселое») увлечение жизнью, проистекающее от избытка сил, неподдельная искренность и нежелание скрывать свою немодную (в годы первой русской революции) жизненную позицию привлекают к герою не только женщин, которые любят его до самозабвения, но и посторонних людей, усматривающих в нем нечто подлинное: «Глядя на него, казалось, что он отлично все устроит, как бы шутя, никаких огорчений от этого не будет ни ему, ни другим – и вообще его вид говорил, что все в жизни удивительно просто. Когда он ушел, она (Клавдия – М.Х.) подумала: “Какой славный, ясный человек”. Ей решительно стало легче...» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 444]. Алешина врожденная отвага, смелость и способность преодолевать жизненные преграды проверяются не в одной экстремальной ситуации. Заблудившись в метель, он не позволяет страху овладеть собой и, продолжая полемизировать с генералом-попутчиком, обвиняющим молодое поколение в забвении чувства долга, отвечает последнему: «Мы веселые люди, но мы не трусы-с» [Там же, с. 449]. Кроме того, герой чужд лицемерия и не боится навлечь на себя общественное презрение, когда бывшей народнице, рассказывающей ему о своих пострадавших соратниках, предельно честно признается: «Молодцы были <...>, что и говорить, молодцы. Только ... я бы все-таки не мог. Я сам хочу жить. Не желаю своей жизни отдавать. Я б не выдержал» [Там же, с. 490]. Образ Алексея – в определенном смысле вариант «легкого дыхания», «недумания», появившийся за четыре года до бунинского, и включающий Зайцева в философский спор о человеке без Бога, о правомерности «жизни ради жизни», существования человека только в себе и для себя самого.

Смысл жизни человека, как понимает его Алеша, состоит в стремлении к счастью и радости и прибавляет: «Ну, и другим не мешать» [Там же, с. 460]. Казалось бы, автор предоставляет своему герою возможности творческого самоосуществления: любовь, общественная жизнь и собственно художественное творчество. Однако чем бы герой ни занимался, он ведет себя как очень обаятельный, «имеющий право» потребитель, не желающий затрачивать духовных усилий. «Главным образом занимали Алешу женщины. Он не был особенно чувствен, но влюбчив – весьма, и непрочно <...>. «Только не нужно никаких драм, историй. Чего там!» Отлюбив, уходил спокойно. Впереди будет еще много славных женских лиц» [Там же, с. 447]. Алеша искренне понимает, зачем Петя с Лизаветой венчаются: «Ну любят, ну и живут вместе» [Там же, с. 444]. Его последняя возлюбленная, Ольга Александровна, сравнивая его любовь с «интеллигентскими томлениями» Пети, говорит: «Ты мужчина, ты взял» [Там же, с. 552]. Женщины, которые любят

Алешу, чувствуют, что весь он им не принадлежит, слишком много ему надо. Алешина неспособность на настоящую любовь проявляется в его духовной статичности, неизменности, тогда как и Анну Львовну, и Ольгу Александровну любовь меняет. Родственная Алеше своим жизнелюбием и страстностью натуры Анна Львовна («чем-то она напоминала скаковую лошадь», «ловкая и крепкая охотница»), незадолго до своей гибели в море, в пучине своих страстей, говорит герою, что боги покарают за такую легкую, бездумную жизнь. На что Алеша ей отвечает: «Пустое. Э, чего там! Хорошо и хорошо» [Там же, с. 489]. Другим постоянным увлечением Алеша является революция, которая для него – «нервное опьянение», адреналин, азартная и опасная игра; до ее целей и смысла ему нет дела. Поэтому с такой же легкостью, как он уходит от женщины, он уезжает из России в Италию. «Очень мне нравится (Италия – М.Х)... – говорит он Пете. – Не страна, а радость. Я и не думаю теперь возвращаться. Бог с ней, с Россией, с революцией. Тут останусь» [Там же, с. 539]. Всегда внезапное вовлечение в революционную деятельность позволяет герою реализовать свой анархизм и душевный нигилизм: «Бастовать всегда надо, – говорил он Пете. – При всех случаях жизни». На возражение Пети о бессмысленности борьбы, отвечает: «Никакой пользы и не нужно» [Там же, с. 397]. Что касается профессии, то и здесь Алеша мог делать только то, что не требует больших усилий. Из института, куда он попал случайно (отец был инженером), он легко переходит в художественное училище: «В редкий момент, когда Алеша задумывался о своей жизни, он спрашивал себя: “Художник ли он?” Художник, искусство... Это серьезное, важное, требующее всего человека. А ему не хотелось ничего отдавать. Нравилось именно брать, и то, как легко шла его жизнь, было очень ему по сердцу. Какая же его профессия? Никакая, – “милого человека”» [Там же, с. 447]. Любовь героя к путешествиям, частым перемещениям также имеет целью погоню за наслаждениями, а не духовную работу, не познание и самопознание. В Крыму «ему вдруг захотелось вдохнуть в себя всю былую жизнь, все приключения, опасности, наслаждения смелых людей» [Там же, с. 486]. В Италии он говорит Пете: «Видишь, вот тебе небо, такое, что нигде больше не найдешь, звезды удивительнейшие, Флоренция, красота, любовь. Сиди, дыши этим, и будет с тебя. А то некоторые мудрят очень» [Там же, с. 543]. Но главное в жизни Алеша – это природа, неразрывную связь с которой он постоянно ощущает. Путешествуя по Крыму с Анной Львовной, он мечтает: «Хорошо поселиться где-нибудь на краю света, в огромном саду, питаться плодами, целый день быть на солнце и ходить без одежды. Все остальное можно забросить, потому что природа – самое важное, и даже единственно важное» [Там же, с. 487]. Он осуществляет свою идиллию в Сочи, в доме сестры Анны Львовны, где он нагой работает в саду, ходит среди виноградников и дынь, поедает черешни, упивается вином, «изображает из себя Ноя».

Итак, Алеша – «дитя природы», для которого не существует метафизической реальности. Его биологическая гармоничность многократно подчеркивается в портретных характеристиках: небесно-голубые глаза, светлые вьющиеся волосы, стройное загорелое тело («Кудреватые волосы его трепало ветром, и глаза были полны того света, какой посылало солнце в этот день») [Там же, с. 399]<sup>1</sup>. «Не философствовать» для него значит не только не создавать рациональных схем о жизни, но и не напрягаться духовно, не «трансцендировать внутрь» (Н. Бердяев), не искать Бога. Место Бога заняла природа, из «широкого, вольного мира» которой

<sup>1</sup> Ср.: «Человек, как призванный к богоподобию, устроен именно иерархически – а вовсе не гармонически, что внушает нам внерелигиозный гуманизм нового времени. Гармоничен человекобог; гармонично то, что создано во имя его. Богочеловек иерархичен. Гармонии не было в Эдеме и нет в Царствии небесном. Она создается и остается в пределах тварного мира, конечна вместе с ним и трагически прекрасна поэтому. Иерархия, пронизывающая этот мир, преодолевает его конечность и выходит за пределы мира» [Котельников, 1994, с. 92]

он, «не стесняясь», берет все, что ему нужно (по словам его последней возлюбленной Ольги Александровны). Животное (удовольствие брать) побеждает в Алеше творческое, а значит, человеческое (отдавать): и в любви, и в искусстве, и в общественной деятельности он не творец, а наслажденец («влюблялся», «малевал», «бастовал» и т.д.). Оговорка повествователя, что в итальянских кабачках его «принимали за художника», не случайна: художником герой так и не стал. Поскольку Алеша существует в биологическом, материальном пространстве, смерть для него есть фатум, черта, за которой исчезает все. Он не в состоянии определиться в отношении к смерти. Его странная реакция на внезапную гибель в море Анны Львовны глубоко непонятна ее сестре: «Алеша прожил еще некоторое время в Сочи, у Марьи Львовны. Он молчал, работал в винограднике, и по его виду Марья Львовна <...> не могла разобрать, какое на него произвела впечатление смерть сестры. <...> «Не понимаю нынешних людей, не понимаю, – шептала она горько, ложась спать...» Алеша, впрочем, и сам мало что понимал. Он как-то притаился, глядел на солнце, море, на сады, и ему все казалось, что в ушах его свистит широкий, вольный ветер» [Там же, с. 521]. Позднее в Италии на вопрос Пети, вспоминает ли он Анну Львовну, отвечает: «Да. Она была, а теперь ее нет. Я теперь полон другим. Некогда, я, ведь, живу минуту. Раз, два и меня нет» [Там же, с. 542]. Кризисные моменты в своей жизни Алеша не воспринимает как знаки свыше, они лишь напоминают ему о неотвратимой судьбе и о том, что надо торопиться жить. После того, как он чуть не замерз в метель («заблудился!»), он с удвоенной энергией отдается «вихрю новой его судьбы» – роману с Анной Львовной – и не слышит увещаний тетки о Божьем Промысле, об уроке, который был дан ему для изменения своей жизни.

Итак, судьба Алексея в романе воплощает существование человека без Бога. Его роковая гибель во время подготовки к охоте (символический смысл которой как характеристики мироощущения героя несомненен – «погоня за жизнью») есть плата за невыполнение своего главного предназначения – он не стал «Божьим человеком». Однако в романе утверждается представление о сложности, многомерности и «негарантированности» человеческой природы, ее «невытекании» из природных и социальных закономерностей. В этом Зайцев созвучен русским религиозным философам и продолжает традиции Достоевского: «Человек всегда и по самому своему существу есть нечто большее и иное, чем все, что мы воспринимаем в нем, как законченную определенность, конституирующую его существо. Он есть в некотором смысле бесконечность, потому что внутренне сращен с бесконечностью духовного царства». [Франк, 1991, с. 109] Связь с божественной первоосновой имеет и Алеша, не желающий, казалось бы, творчески напрягаться и строить в себе духовную вертикаль<sup>1</sup>. Иначе откуда у него понимание своей сверхчеловеческой, метафизической безупорности? В разговоре со Степаном об эпикурействе он осознает несовместимость веры и наслажденчества [Зайцев, 1999, т. 1, с. 460], а Петру признается: «Не люблю философствовать, но должен сказать, что в своей жизни не чувствую никакого фундамента. Да мне и самому недолго жить, я уж знаю. Мне что-то очень хорошо, видишь ли. И это, наверно, скоро кончится» [Там же, с. 542]. Речь здесь идет не о бытовом или социальном фундаменте, т.к. к реальной жизни Алеша приспособлен. Сбывшееся предчувствие героем своей скорой смерти «от какой-то глупости» свидетельствует о том, что человек связан с Богом, даже если он сам этого не осознает. Поэтому так важна сцена смерти героя, в определенном смысле разрушающая логику всей его предшествующей судьбы. После смертельного ранения Алеша живет еще сутки и, испытывая невыносимые физические страдания, совершенно не дорожит своей биологической жизнью, думает не о себе, а о других: он «очень нежен» с Ольгой Александров-

<sup>1</sup> В 1925 году в эмиграции Б.К. Зайцев напишет рассказ-житие «Алексей, Божий человек», в котором даст образец духовной святости.

ной, старается ее утешить, испытывает чувство вины перед ней и трактирщиком итальянцем, который оказался свидетелем происшедшего. Самолюбие и своеволие уступают место доброте и покаянию, умирает Алеша «спокойно». «Христианская» смерть создает «обратную перспективу» образу героя: его стихийный анархизм, недоверие к рацио, детскость и сиротство<sup>1</sup>, как и совершенно русское бесстыдство<sup>2</sup>, моделируют национальный тип Блудного сына, на время оторвавшегося от Истины. И тогда спокойствие Алеши перед смертью – это не столько отстаивание своей жизненной позиции, сколько обретенное смирение: на пороге смерти герой вверяет свое существование воле Божией.

Личность и судьба Алеши, как и двух других героев романа, выявляют христианское представление автора о человеке: человек есть тайна, а потому всякое окончательное мнение о нем неистинно; настоящую опору человек может обрести только в Боге, в открывании божественного в своей душе, т.е. в творчестве и любви; желание только брать (наслаждаться, получать удовольствие от жизни) губительно для самой личности. Дионисийская Алешина радость имеет право на существование у Зайцева (см. размышления Ольги Александровны о «разных правдах»), если Алеша стоял на своей «до последнего издыхания»), но она конечна и не имеет будущего (только у одного Алеши из трех главных героев романа нет детей; это тем более важно, что роман завершается ожиданием ребенка у Петра и Лизаветы, которые движутся по пути любви и самопожертвования).

Возвращаясь к системе мужских персонажей, следует отметить и «избыточный» параллелизм их судеб. Повторяемость в судьбе каждого из главных героев одних и тех же жизненных коллизий не только не обесмысливает существование Алеши и Степана («Идите и вы в виноградник мой, и что следовать будет, получите», Матф. 20, 7), но и создает систему «взаимпроницаемых» персонажей, которые, при внешних различиях, являют собой инварианты одного сознания, одной судьбы. Герои не завершили инженерное образование в Петербурге, увлекались революцией, испытывали первую влюбленность, а потом и любовь к одним и тем же женщинам (Петр и Алеша – Ольга Александровна, Петр и Степан – Лизавета), совершали судьбоносное путешествие в Италию, ожидали появления детей (Степан и Петр), переживали болезнь как наказание за ложные жизненные цели (Алеша и Степан), удивительно похоже воспринимали природу и Италию. Так три сюжетных линии, в определенном смысле дублирующие друг друга, не дают эпической широты и объемности изображения, а скорее реализуют идею «проживания» личностью (автора) разных вариантов выбора.

В наиболее явном виде прием модернистской заданности обнажает система женских образов. Все героини (Лизавета, Клавдия, Полина, Ольга Александровна, Анна Львовна, Верочка) являются воплощением соловьевского мифа о Вечной Женственности. Женщины в романе противопоставлены мужчинам в своей изначальной, почти инстинктивной способности любить, жертвовать собой, ощущать и порождать красоту. Герои-мужчины, чьи поиски носят рациональный, ментальный характер, обнажают свою истинную суть именно во взаимоотношениях с женщинами, в ситуации «русский человек на randevu». Вместе с тем женские

<sup>1</sup> Детская непосредственность Алеши и его сестры Лизаветы – фамильная черта. Для Степана безответственный Алеша – взрослый ребенок: «Степан стоял на углу и смотрел. Он ничего не имел против этого Алеши; напротив, он ему нравился, как бывают приятны дети» [Зайцев, 1999, т. 1, с. 461]. Биографическое сиротство героя (его с сестрой воспитывала тетка) также подчеркнуто.

<sup>2</sup> Ср.: «Бесстыдство В.В. Розанова – от излишней доверчивости, от того, что он знает, что Бог его все равно не оставит. “Бог есть, все дозволено” – бесстыдники дети, не желающие принимать скучно-взрослые законы морали, не хотящие выходить из Рая. Здесь русский человек теряет стыд потому, что не замечает дистанции между собой и Богом, он все еще – в райском саду, грехопадения не было, и Бог держит его в своих ладонях» [Горичева, 1994, с. 60].

судьбы продолжают варианты мужских: Анна Львовна также случайно гибнет, как Алеша, Клавдия сходит с ума не только от собственной экзальтированности, но и от деяний Степана, Лизавета, имеющая внутренний нравственный камертон, становится опорой для Пети и их ребенка (Петя понял, что должен держаться за нее). Принципиальна для автора и проблема деторождения. Самодостаточный и эгоцентричный Алеша не имеет детей, он скорее сам ребенок для Анны Львовны и Ольги Александровны (его возлюбленные, возможно, потому и называются по имени и отчеству). Степан, любящий все человечество, испытывает к своему «случайно рожденному» ребенку лишь чувство долга, и его дочь остается сиротой. Ожидаемый Петром и Лизаветой ребенок, напротив, является и мерилом зрелости их отношений, и тем будущим, ради которого стоит жить.

Пространство романа – это также пространство авторского сознания. Герои перемещаются из Петербурга в Москву, из города на природу, путешествуют в Италию, которая оказывается раем, духовной родиной. Авторские оппозиции Петербург – Москва, город – деревня (природа), Россия – Италия, земля – небо (звезда Вега) и образы-символы Италии и Голубой звезды пространственно оформляют лирический сюжет романа. Италия Зайцева – символ вечности, красоты и культуры, страна любви. Именно туда все герои совершают бегство из социально неустроенной, катастрофичной России. Италия дарует им, пусть на короткое время, согласие с самим собой, покой и счастье. Биографические реалии итальянских путешествий Зайцева и его жены 1907 – 1908 годов легко узнаваемы [Зайцев, 1999, т. 6, с. 256-288; 355-357]. Авторская поэтизация Италии «распределена» между главными персонажами, одинаково ее переживающими. Не случайно итальянские сцены романа имеют статус самостоятельных лирических этюдов.

Исследование жанровой природы романа «Дальний край» не только существенно корректирует представление о творчестве Зайцева 1910-х годов как исключительно реалистическом (что прочно закрепилось в литературе с подачи самого писателя), но и демонстрирует multifunctionality лирического повествования Зайцева, способного продуцировать как реалистический, так и модернистский мирообразы.

Итак, лирическое персональное повествование Зайцева служит разным целям. Во-первых, используется автором традиционно, в качестве психологического инструмента для проникновения в другое сознание, постижения законов устройства бытия («Гость», «Аграфена», «Спокойствие»). Во-вторых, из-за «лирической близости» автора и героя персональное повествование способно порождать сюжеты авторского сознания, продолжая линию модернистского лирического повествования первых рассказов («Дальний край»).

## Литература

- Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб, 1993.
- Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы (1960 – 1970-е годы). Новосибирск, 1985.
- Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 тт. М., 1962. Т. 5.
- Горичева Т.М. О кенозисе русской культуры // Христианство и русская литература. СПб., 1994.
- Грушко Е., Медведев Ю. Словарь славянской мифологии. Н. Новгород, 1995.
- Даль В.В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. Т. 1. М., 1994.
- Драгунова Ю.А. Проза Б.К. Зайцева 1901 – 1920 гг.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 1997.
- Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 11 тт. М.: Русская книга, 1999.

- Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1995.
- Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 тт. Т. 2. М., 1982.
- Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б. Земная печаль. Л., 1990.
- Камильянова Ю.М. Типы сюжетного повествования в прозе Б. Зайцева 1900 – 1920-х годов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998.
- Котельников В.А. Восточнохристианская аскетика на русской почве // Христианство и русская литература. СПб, 1994.
- Котельников В.А. Святость, радость и творчество // Христианство и русская литература. Вып. 3. СПб, 1999.
- Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. М., 1993.
- Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 тт. М., 1982. Т. 1.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999.
- Рымарь Н.Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978.
- Суханов В.А. Романы Ю.В. Трифонова как художественное единство. Томск, 2001.
- Топоров В.Н. Рыба // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 тт. Т. 2. М., 1982.
- Франк С.Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии // Человек как философская проблема: Восток – Запад. М., 1991.
- Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. М., 2001.
- Чалмаев В.А. От жизни к житию: логика писательской судьбы Бориса Зайцева // Культурное наследие российской эмиграции: 1917 – 1940. Кн. 2. М., 1994.
- Шарапова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001.