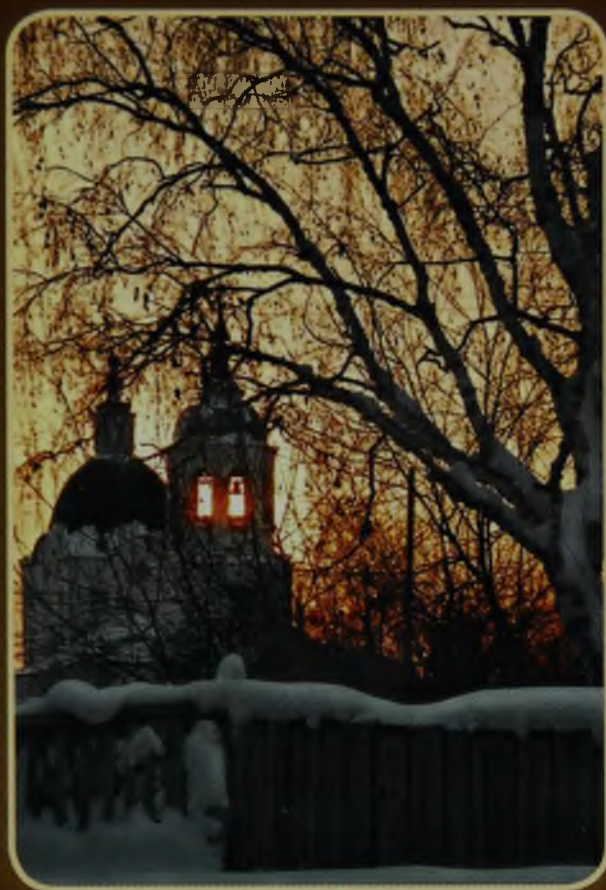


83.3(2400-Рус)Б-8 Козлов С.  
К С30

# Александр Семёнов



Я ХОТЯ БЫ ЗНАЮ  
ДИАГНОЗ...

Конфликт в прозе Сергея Козлова



А.Н. Семёнов  
**«Я ХОТЯ БЫ ЗНАЮ ДИАГНОЗ...»**  
Конфликт в прозе Сергея Козлова



А.Н. Семёнов

# «Я ХОТЯ БЫ ЗНАЮ ДИАГНОЗ...»

*Конфликт в прозе Сергея Козлова*

Санкт-Петербург

2011



ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОНД  
«ДОРОГА ЖИЗНИ»

- 0139059 -

Государственная библиотека Югры	АБ
---------------------------------------	----

УДК 829

ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5

С30

**А.Н. Семёнов**

С 30 «Я хотя бы знаю диагноз...»: Конфликт в прозе Сергея Козлова. —  
СПб.: Издательская программа АПИ, 2010. — 160 с.

ISBN 978-5-94158-147-4

Семёнов Александр Николаевич — доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики и литературы Югорского государственного университета (г. Ханты-Мансийск), член Союза писателей России, автор учебников, монографий, учебных и методических пособий по истории, теории и методике преподавания литературы для студентов вузов, учителей и учащихся средней школы.

УДК 829

ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5

© А.Н. Семёнов, текст, 2011

© А. Елфимов, фото

ISBN 978-5-94158-147-4

Он почувствовал ту щекочущую пустоту, которая всегда у него сопровождала желание писать. В этой пустоте что-то принимало образ, росло. Рождество, новое, особое. Этот старый снег и новый конфликт...

Владимир Набоков,  
«Рождественский рассказ», 1928

... Не любят читать про счастливую любовь. Им конфликт подавай, чтобы плакать или смеяться, чтоб нервы щекотало. Это я тебе как филолог говорю. — А у нас конфликтов не будет. — Значит, и писать не о чем. Только завидовать.

Сергей Козлов,  
«Вид из окна», 2008

## Введение

# Конфликт: общие представления

Художественный текст<sup>1</sup> — это авторское, индивидуальное представление определенного количества ситуаций и событий, которые складываются в сюжет. Разница между *событием* и *ситуацией*, заключается в том, что первое является динамичным элементом сюжета, а второе — более статичный его элемент. Сюжет литературного произведения — это расположение и чередование событий и ситуаций, и цель такого расположения и чередования связана с необходимостью создания, выражения, акцентирования смыслового ядра текста. Сюжет при этом нельзя понимать только как некую последовательность, некий корпус событий и ситуаций: собственно сюжетом они становятся благодаря *конфликту* (от лат. *conflictus* — столкновение). Только

---

<sup>1</sup> Особенно, если иметь в виду значение слова «текст» (в переводе с латыни *textum* означает *связь, соединение*).

конфликт сообщает динамическое начало ряду, последовательности частных событий и ситуаций, создает содержание художественного текста. Понимая конфликт как «соприкосновение противоположных стремлений, выявление противоречия», С. Сиротвиньский считает, что именно конфликт «является двигателем развития действия и противодействия в драматическом или эпическом произведении».<sup>1</sup> Относительно лирического текста, который в данном случае несправедливо не упоминается, необходимо отметить, что и в нем конфликт играет аналогичную роль с учетом, разумеется, специфики лирического конфликта.

В литературоведении сложилась такая традиция, когда под конфликтом принято понимать обязательно столкновение, борьбу, спор, выражение противоположных оценок и проявление полярных склонностей, противоборство враждующих сил, как во внешнем пространстве, так и в пространстве внутреннего мира героев. Сам характер и та роль, которую выполняет в художественном тексте конфликт, являются лучшим свидетельством того, что отражаемая в этом тексте реальность дуалистична, и ее дуализм оппозиционен. Эта оппозиционность является главным структурным принципом строения и существования реальности: духовное и материальное, тьма и свет, добро и зло, земля и небо, друзья и враги.... Однако современное видение конфликта в художественном тексте позволяет утверждать, что конфликт — это не обязательно только столкновение, но и *характер взаимоотношений, состояние*. Если с этим не согласиться и понимать конфликт исключительно как *столкновение*, то, к примеру, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» конфликта как такового нет. А он, между тем, заявлен в самой процитированной строке, в числительном «один», которое отражает то, как лирический герой осознает сущность своего состояния, положения во времени и пространстве.

Не менее выразительный пример — стихотворение А.С. Пушкина «Я вас любил...»: в нем проявляется не столько столкновение, сколько характер взаимоотношений лирического героя и адресата в том виде, как они сложились в настоящем времени.

В свое время много было написано о «бесконфликтном характере повествования» в рассказе И.А. Бунина «Антоновские яблоки». А между тем, этот рассказ, как и некоторые другие, из созданных в данный период, отмечен стремлением уловить «связь времен», сохра-

---

<sup>1</sup> Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. S. 131–132.



нить то, что должно сохраняться в духовном опыте народа. Поэтому, когда в тексте возникают фразы: «...Вспоминается мне ранняя погожая осень», «Помню я и старуху его», «И помню, мне порою казалось...», «Крепостного права я не знал и не видел, но помню...» и т.п., то способность вспоминать есть главный показатель характера конфликта, который разрешается позитивно, ведь отсутствие способности вспоминать представляет его прямо противоположное разрешение.

Иными словами, конфликт предполагает наличие двух, чаще всего оппозиционных составляющих, которые в воспринимающем сознании могут быть связаны: одно с положительным, а другое с отрицательным эмоциональным восприятием, что не снимает возможности наличия положительного потенциала в обеих составляющих. К примеру, оба влюбленных могут представлять положительное начало, что, отнюдь, не исключает конфликтных ситуаций, которые могут между ними возникать.

Роль таких оппозиционных составляющих могут выполнять различные структурные элементы художественного текста.

Во-первых, ими могут быть *два персонажа*: положительный (обычно главный герой) и его оппонент и даже его антипод (чаще всего отрицательный), когда главное содержание конфликта связано с разными мировоззрениями, жизненными позициями и целями, разным ощущением себя во времени и пространстве. О такой разновидности составляющих конфликта можно сказать словами А.С. Пушкина:

Они сошлись: вода и камень,  
Стихи и проза, лед и пламень...

К примеру, столкновение двух жизненных позиций лежит в основе сюжета трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» (1801). Генри Филдинг в романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749) строит повествование на конфликте между бедным, но нравственным Томом, отвергнутым отцом своей возлюбленной сквайром Вестерном, и богатым, но безнравственным Блайфилом.

Во-вторых, составляющими конфликта могут быть *персонаж и природа*, когда герой вступает в борьбу с природными, физическими силами, чаще всего превосходящими его возможности. Таков, к примеру, конфликт драмы В. Шекспира «Буря» (1612), в таких конфликтных отношениях с природой находятся Робинзон Крузо Даниеля Дефо и многие герои-путешественники Жюль Верна. Конфликт такого харак-

тера является главной основой развития сюжета повести Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). Комическое решение этого конфликта представляет рассказ А.П. Чехова «Разговор человека с собакой» (1885).

В-третьих, роль таких составляющих могут выполнять *две общественные мировоззренческие структуры*, взятые в момент их столкновения, цель которого победа, верховенство одной структуры над другой. В качестве такой общественной структуры может выступать семья, например, Монтеки и Капулетти в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». Конфликт повести А.Г. Малышкина «Падение Даира» (1923) построен исключительно на столкновении двух поистине огромных человеческих масс — красных и белых, двух идеологий, когда отдельный человек, персонаж практически растворился в массе. Есть белая и красная армия, есть полки и «конно-партизанские дивизии», эскадроны, есть командармы, начальники штабов, и почти не встречаются имена людей. В третьей части трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1895-1904), романе «Антихрист. Петр и Алексей» (1904), внешне конфликт выглядит как столкновение двух героев: царя Петра и царевича Алексея, как борьба между гонителем и хранителем исконного русского православия, однако в общем плане трилогии этот конфликт является столкновением двух мировоззренческих систем, двух правд, о чем выразительно сказал сам Мережковский: «Когда я начинал трилогию «Христос и Антихрист», мне казалось, что существуют две правды: христианство — правда о небе, и язычество — правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд — полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с антихристом — кощунственная ложь; я знал, что обе правды — о небе и о земле — уже соединены во Христе Иисусе... Но я теперь также знаю, что надо было мне пройти эту ложь до конца, чтобы увидеть истину. *От раздвоения к соединению* — таков мой путь, — и спутник-читатель, если он мне равен в главном — в свободе исканий — придет к той же истине».<sup>1</sup>

В-четвертых, роль противоборствующих сил конфликта могут выполнять *явления природы* (чаще всего животные), столкновение между которыми происходит без непосредственного участия человека. Такие составляющие конфликта можно наблюдать в произведениях К.Д. Ушинского, Сетона-Томпсона, И.С. Тургенева, М.М. Пришвина. Конфликт такой структуры можно условно назвать анималистическим.

---

<sup>1</sup> Мережковский Д.С. Введение к Полному собранию сочинений. Изд. Товарищества И.Д. Сытина 1914 год. Полн. собр. соч., т. I, М., 1914. С. VI.

В-пятых, противоборствующие силы конфликта могут быть представлены как *персонаж* и *общество*, когда конфликт строится на стремлении отдельного героя реализовать свои возможности в предлагаемой автором картине мира и трудностях, а чаще всего невозможности такой реализации в данном времени и пространстве. Так выстраиваются отношения между Гамлетом, королем Лиром и окружающим их миром, в таких отношениях с окружающей реальностью находятся Жюльен Сорель Стендаля и Эмма Бовари Флобера, герой романа Бальзака «Утраченные иллюзии» (1843) Люсьен Шардон и горьковский Фома Гордеев...

В-шестых, такими составляющими художественного текста могут выступать *персонаж* и *судьба*, когда конфликт строится на противостоянии человека законам судьбы или божеству. Конфликт с такими составляющими принято называть провиденциальным, он лежит в основе подавляющего большинства античных трагедий.

В-седьмых. Оппозиционными силами могут выступать *качества внутреннего мира героя*, вступающие в противоречие друг с другом, когда источником конфликта является проблема необходимости выбора между долгом и желанием, совестью и потребностями, возможностью и необходимостью и т.п. Такие составляющие конфликта наиболее последовательно представлены в лирике, однако это вовсе не означает, что они неизвестны эпосу и драме. Таковым выступает, например, конфликт в повести И.-В. Гете «Страдания молодого Вертера» (1774) и в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), таков характер одного из основных конфликтов эпопеи М.А. Шолохова «Тихий Дон» (1940).

В-восьмых. Составляющими конфликта могут быть *творец* и *творчество*, когда художественный текст становится изображением того, какие процессы происходят, какие трудности возникают в сознании героя, занятого творческим процессом, какие огорчения и радости творцу приносят результаты этого процесса. Такой конфликт стал основой, к примеру, лирических размышлений В.А. Жуковского в «Эоловой арфе». На таком конфликте построен неоконченный роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802). Значительная часть смыслового комплекса повести К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1842) также связана с попыткой разрешения конфликта такого характера. Литература знает многочисленные, в том числе и сатирического характера, примеры воплощения этого конфликта, как, например, стихотворение Саши Черного «Переутомление» (1908), которое он посвятил «исписавшимся «популярностям»:

Я похож на родильницу,  
Я готов скрежетать...  
Проклинаю чернильницу  
И чернильницы мать!  
Патлы дыбом взлохмачены,  
Отупел, как овца, —  
Ах, все рифмы истрачены  
До конца, до конца!..

Мне, правда, нечего сказать сегодня, как всегда.  
Но этим не был я смущен, поверьте, никогда —  
Рожал словечки и слова, и рифмы к ним рожал,  
И в жизнерадостных стихах, как жеребенок, ржал <...><sup>1</sup>

В-девятых. Источником конфликта в художественном тексте может выступать противоречие между *духовным* и *телесным* началом. Один вариант разрешения этого конфликта представляет, к примеру, повесть Льва Толстого «Отец Сергей» (1890-1898, опубликована в 1912). Ее герой, для того чтобы побороть плотское влечение к пришедшей в его келью женщине, сначала думает о том святом отце, «который на клал одну руку на блудницу, а другую клал в жаровню», однако у него такой жаровни нет. Он выставляет палец над огнем лампы, но долго терпеть физическую боль не может. И тогда отец Сергей берет топор, рубит себе указательный палец и после этого встает напротив пытающейся соблазнить его женщины и тихо спрашивает: «Что вам?»<sup>2</sup>

Возможен и другой, прямо противоположный первому, вариант разрешения этого конфликта. Его представляет, к примеру, рассказ А.П. Чехова «Ионыч», когда забота о материальном, плотском убивает в человеке духовное начало.

Десятый тип конфликта в художественном тексте строится на неявном для персонажей противоречии между *внешним проявлением* событий и *их сущностью*. Он имеет некий глобальный характер, ибо связан с ограниченностью знаний, опыта, представлений человека и даже всего человечества, которые оказываются неспособными правильно понять сущность происходящего, увидеть во внешнем внутреннюю,

---

<sup>1</sup> Черный Саша. Переутомление // Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения 1905-1916. — М.: Эллис Лак, 1996. С. 89-90.

<sup>2</sup> Толстой Л.Н. Отец Сергей // Толстой Л.Н. Собр. соч. В 12-ти томах. Т. 10. Повести и рассказы. 1872-1903. — М., Худож. лит., 1975. С. 360.

глубинную сущность. Неверно понятая сущность как внутреннее содержание происходящих процессов может приводить, с одной стороны, к неправильным, ошибочным решениям, а с другой, к страху перед окружающим миром, апатичному или мучительному его восприятию. Так, один из героев мировой литературы Дон Кихот постоянно принимает неверные решения и подчас совершает абсолютно нелепые действия, потому что истинный смысл явлений и событий ему недоступен, происходящее в реальной жизни он не может толковать адекватно. А лирический герой Сергея Есенина по этой же причине испытывает душевные муки:

... я в сплошном дыму,  
В развороченном бурей быте  
С того и мучаюсь, что не пойму  
Куда несет нас рок событий.<sup>1</sup>

Примечательно, что одним из ярких проявлений данного конфликта является для художника его собственное творчество, понимаемое как явление окружающей жизни, результаты и последствия которого не всегда могут быть предугаданы и осознаны:

Нам не дано предугадать,  
Как слово наше отзовется...<sup>2</sup> —

признался в свое время Ф.И. Тютчев.

Первые шесть типов конфликта принято определять как *внешние*, а седьмой, восьмой и девятый понимаются как *внутренние*. Десятый можно определить как *синтетический*, в котором сочетаются, сопрягаются как внешние, так и внутренние составляющие. В художественном тексте разные по типу конфликты (внутренние, внешние, синтетические) могут пересекаться, проистекать один из другого, находиться в причинно-следственной зависимости. Причиной, побудительным началом внутреннего конфликта может выступать конфликт внешний и наоборот, но в любом случае вступление тех или иных сил в конфликтные отношения в художественном тексте детерминировано, обусловлено наличием причин и целей. И главное детерминирующее начало заключается в том, что конфликт художественного текста есть результат

<sup>1</sup> Есенин С.А. Письмо к женщине // Собр. соч. в 6-ти т. Т. 2. Стихотворения (1912-1925). — М., Худож. лит., 1977. С. 107–108.

<sup>2</sup> Тютчев Ф.И. Нам не дано предугадать... // Соч. в 2 т. Т. 1. — М., Правда, 1980. С. 199.

понимания мира как оппозиционной структуры. При этом самому художественному тексту именно конфликт сообщает главный центр тяжести, а значит, и формирует авторское смысловое ядро. Поэтому конфликт можно определить и как основной элемент содержания, и как главное средство воплощения этого содержания в художественном тексте. Благодаря конфликту, его развитию и результатам этого развития в художественном тексте возникает то, что принято называть напряжением или ослаблением, ускорением или замедлением действия, возникающих вследствие столкновения противоположающихся сил. Конфликт в художественном тексте является главным источником формирования, развития, раскрытия характеров, которые, в свою очередь, для этого конфликта выполняют роль его источника, «организатора».

От характера конфликта, который является источником и главной причиной развертывания сюжета, зависит нарастание или ослабление напряженности повествования, наличие или отсутствие элементов, которые тормозят его развитие (к примеру, описания, портреты или рассуждения героя, автора, рассказчика).

В вопросе о конфликте и его роли в создании, развитии, характере сюжета можно отметить одну парадоксальную, на первый взгляд, особенность. При всей неповторимости сюжета художественного произведения этот сюжет строится на основе конфликтных схем, которые известны художественной литературе на протяжении многих столетий, они исторически повторяются, постоянно воспроизводятся, каждый раз получая новое авторское воплощение.

В связи с тем, что сюжет художественного произведения строится на хорошо известных конфликтных схемах, в отношении читателя и художественного текста можно наблюдать эффект *конфликтного ожидания*. Он возникает, в первую очередь, в связи с названием произведения и основан на читательском всеведении, на некоем *предзнании*, предвидении того, как и на чем будет строиться сюжет. К примеру, если перед читателем рассказ под названием «Смерть на Капри», то еще до того, как приступить к чтению, читатель уже ожидает того разрешения конфликта, которое заявлено в названии. Тот же бунинский рассказ, но уже с названием «Господин из Сан-Франциско» лишает читателя его «всеведения», сужает возможности предзнания. Читатель, впервые обращающийся к эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон» и ожидающий повествования о «тишине», а значит, «об умиротворенности и гармонии в пространстве реки Дон», будет в значительной степени разочарован, его конфликтное ожидание не оправдается.

Точно так же, как не оправдывается оно при чтении рассказов Шолохова «Семейный человек» или «Родная кровь» и других.

Конфликтное ожидание — это предвосхищение читателем предстоящих событий, которое может либо разрушаться по мере чтения, либо подтверждаться. Это конфликтное ожидание или предвосхищение, предзнание является одной из основ, на которой строится занимательность, разумеется, не только эпического произведения. И распространяется оно не только на детективную и приключенческую литературу. Другое дело, что для последней конфликтное ожидание имеет принципиально важное значение: мало интереса читать детектив, когда с первых страниц понятно, чем закончится его конфликт.

Конфликтное ожидание может стимулироваться интертекстуальностью, заявленной в названии, когда предзнание читателя основывается на том, что ему уже известны литературные или историко-культурные явления, ставшие частью названия художественного текста. К примеру, повесть «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова. У Сергея Козлова есть повести «Русский Фауст», «Последний Карфаген», «Репетиция Апокалипсиса».

Конфликтное ожидание, основанное на интертекстуальном составе названия произведения, сообщает художественному тексту особую занимательность: читатель оказывается вовлеченным в *новое поведение* хорошо ему известного, *старого героя* или *новое развитие* хорошо известной литературной или исторической конфликтной ситуации. Однако занимательность эпического произведения нельзя понимать лишь конкретно-материально, когда писатель, а вслед за ним читатель увлечены получением только некоего итогового знания о разрешении конфликта. Занимательность, основанная на предзнании, предвосхищении, проистекает из того, что становится интересно, и принципиально важно то, как, с какой стороны подтверждается или опровергается предзнание, как технически по-новому, оригинально стилистически строится и разрешается старая конфликтная схема.

Конфликтное ожидание не только в эпосе, но и в драме, а особенно в лирике создает в читателе ощущение гармонии, некое представление о том, что мир художественного произведения не замкнут, не отделен от него. Происходящее в этом мире можно предугадать, можно обнаружить в нем и душевное сочувствие персонажам, и обрести свое душевное равновесие. И это же конфликтное ожидание способствует формированию в сознании читателя представления о достоверности рассказываемого.

Имея в основе своей идею противоположности, противоречия между составляющими его элементами, конфликт определяет характер взаимоотношений между персонажами и образами художественного произведения, а также стадии развития сюжета. Конфликт неизменно ставит не только героев, но и автора в позицию выбора, который может быть философским, нравственным, логическим, эстетическим. Как автор художественного текста, так и его герои вынуждены постоянно выбирать между позициями, составляющими конфликт как оппозицию: правда — ложь, справедливо — несправедливо, логично — нелогично, красиво — безобразно, прилично — неприлично и т.д. и т.п. Уйти от такого выбора в художественном тексте, в принципе, невозможно в силу того, что он, как конфликт второй реальности, отличается от конфликтов, с которыми сталкивается человек в первой реальности. Отличается, в первую очередь, тем, что конфликт художественного текста существует во времени и пространстве, для которых характерны дискретность и локальность. Поэтому выбор можно отложить, перенести на другое время и в другое пространство, можно затянуть сам процесс выбора, можно даже отказаться от выбора решения (а это тоже выбор), но уйти от выбора невозможно.

Каждая из позиций, составляющих оппозицию, понимается в тексте с точки зрения категории оценки, поэтому выбор решения оказывается обоснованным и оправданным моментом самоопределения — философского, этического, логического, эстетического.

Своеобразие конфликта эпического произведения основано на том, что эпос представляет собой двусоставную языковую структуру, в которой, за редким исключением, обязательно присутствует *речь изображающая* и *речь изображенная*. Первая принадлежит автору, как субъекту речи, к примеру, М. Булгакову, автору романа «Мастер и Маргарита» (1940), а вторая — это речь его героев, объектов авторской речи: Берлиоза и Ивана Бездомного, Воланда и Маргариты, это — роман Мастера о Понтии Пилате. Иными словами, субъект речи, автор включает в свое высказывание речь объектов этого высказывания, что позволяет создавать более полное, объемное представление о воспроизводимой картине мира второй реальности, с одной стороны. А с другой, такое включение ставит субъект речи в позицию единственного посредника между речью изображающей и речью изображенной, в позицию создателя «образа чужого слова» (Н.Д. Тамарченко). Таким образом, конфликт эпического произведения строится на основе сочетания речи субъекта (автора) и объекта (персонажа), за



счет совмещения в одном повествовательном пространстве языковых позиций создателя текста и его героев.

Однако эпос знает и такие примеры, когда в тексте присутствует только один тип речи. Примером эпического текста, в котором есть только речь изображенная, т.е. речь объекта, является роман Е. Замятина «Мы» (1920).

Жанровое своеобразие эпоса связано с характером конфликта. Именно в этом аспекте нас и интересует проза Сергей Козлова.

## Глава I

# Характер конфликта в рассказах Сергея Козлова

Рассказ или новелла (*итал. novella* — новость) обращен, как правило, к локальному конфликту, связанному с повествованием об одном происшествии в жизни героя или героев. В таком конфликте участвует ограниченное количество действующих лиц, предельно ограничено количество событий и ситуаций, которые протекают в ограниченном пространстве и в небольшой отрезок времени.

Например, действие рассказа А.П. Чехова «Хирургия» (1884) происходит в течение нескольких минут в кабинете доктора земской больницы, «уехавшего жениться». Главных действующих лиц всего два: фельдшер Курятин, который принимает больных «за отсутствием доктора», и дьячок Вонмигласов. В рассказе «Злоумышленник» (1885) пространство ограничено камерой, в которой судебный следователь допрашивает в течение небольшого промежутка времени (не более полчаса) Дениса Григорьева.

Сосредоточенность внимания на одном локальном конфликте, который выдвинут по характеру напряженности в центр повествования, а также связанность с этим доминирующим конфликтом всех мотивов является одним из главных отличительных признаков рассказа. Любые попытки представить сравнительно небольшой объем рассказа в качестве его главного отличительно признака безосновательны, хотя и имеют давнюю традицию.

Рассказ может быть весьма объемным по содержанию, с повествованием, развернутым в значительном промежутке времени и в разных типах, единицах пространства. К примеру, в рассказе «Господин из Сан-Франциско» (1915) И.А. Бунина воплощение конфликта происходит в значительный для рассказа временной период (время круиза

на теплоходе, идущем из Америки в Европу) и в пространстве, хотя преимущественно и замкнутом, локализованном, но отличающимся разнообразием. К тому же в пространстве бунинского рассказа особую роль выполняют пространственные единицы океана и теплохода «Атлантида», выступающие как оппозиция. Однако, если не единственный, то определяющий, доминирующий конфликт рассказа связан всего лишь с одним событием частной жизни человека, которое первоначально было даже вынесено в заглавие (рассказ назывался «Смерть на Капри»).

Рассказ А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962) оказался настолько значительным по объему и количеству действующих лиц, что в редакции «Нового мира» писателю предложили определить его повестью и под таким жанровым определением опубликовать, однако сам писатель настаивал на том, что «Иван Денисович» — конечно, рассказ, хотя и большой, нагруженный». Позже писатель вернулся к первоначальному определению жанра. И в этом есть своя логика. По признанию автора, он задумал «описать весь лагерный мир одним днем»<sup>1</sup>, чтобы вместить в него и свои лагерные годы, и историю лагеря. На этой идее столкновения человека с лагерным пространством и строится конфликт рассказа Солженицына.

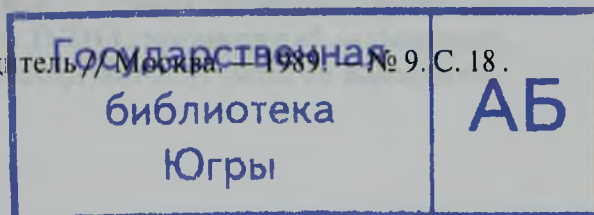
В понимании конфликта рассказ ориентируется, скорее, на какую-то житейскую случайность, на развертывание повествования вокруг отдельного, часто удивительного, а то и исключительного житейского или исторического факта, на его единичность.

Так, Сергей Козлов на основе одного, практически всегда исключительного, иногда даже выходящего за рамки реального факта обращается к одному из самых сложных для разрешения внутренних конфликтов, составляющими которого мы определили оппозицию *творец* и *творчество*. Это конфликт, в основе которого — столкновение творческой личности с потребностью к творчеству и возникающими при этом трудностями. Это конфликт, предполагающий, требующий изображения самого процесса творчества, трудностей, в первую очередь, внутреннего характера, возникающих в сознании героя, занятого творческим процессом.

Тем неожиданнее выглядит решение этого конфликта в рассказе Сергея Козлова «Если нет сюжета» (1988/1996). Суть конфликта заявлена уже в названии. И первоначально рассказ воспринимается как

<sup>1</sup> Паламарчук П. Александр Солженицын: Путеводитель // Москва, 1989. № 9. С. 18.

17  
- 0139059 -



некое руководство к действию, некая программа действий в случае, «если нет сюжета». Более того, это «руководство» выглядит весьма занимательно, как довольно легкое времяпрепровождение, со своей иронией и самоиронией, когда не очень понятно, а главное — неважно, «кто сидел на подоконнике нынешнего света — Сентябрь или Март». Когда уже сложилась привычка к тому, что «то жару отменят, то холод», и еще к тому, что «голова чешется от всяких мыслей, но ненужных». Да и сам конфликт творца и творческого процесса выглядит как-то привлекательно-легковесно. Тут тебе и часы, которые совсем по-свойски, даже фривольно обращаются к творцу, и его собственная сентенция относительно того, что для сюжета «пережить чего-нибудь надо», да еще «за окном сентябрят март, или мартует сентябрь, спрыгнув с подоконника».

А главное — можно ничего не делать, можно просто сидеть «на подоконнике с Сентябрем или Мартом, ожидая то ли Музу, то ли Пегаса, то ли еще кого-то, но погода, как видно, нелетная».<sup>1</sup>

Однако в эту внешнюю легковесность творческого конфликта, в пространство сегодняшней попытки найти выход для творческой энергии самым неожиданным образом включаются историческое начало в виде архаики нашей современности — калош и воспоминаний о том, как в них «дедушка во всякую непогоду осуществлял трудовые подвиги» (НП, 392). С этого момента в рассказе начинается понимание, а значит, и развитие творческого конфликта как *движения*, начало которому положили те самые, такие прозаические, такие несовременные и так не вяжущиеся с высоким и таинственным словом «творчество» дедушкины калоши.

Только движение спасает художника от творческого простоя и, что не менее существенно, от повторения того, что в этом мире уже кем-то сотворено, от того, чтобы «не написать вторично «Воспаление мозгов» Булгакова» (НП, 392).

Именно в движении, через «пасмурь», через природу, напоминающую «надоедливый морозильник», через «всяческие вывески и рекламы», через «грязные лица улиц» (прямо по Маяковскому: «Из улицы в улицу») художник находит «свежую вывеску», извещающую о том, что «АОЗТ ЕКЛМН «СЮЖЕТ» продает «разнообразные сюжеты с испытанием на собственной коже» (НП, 392).

---

<sup>1</sup> Козлов С. Если нет сюжета // Козлов С.С. «Ночь перед вечностью»: Роман; Повести; Рассказы. — Екатеринбург: ГИПП «Уральский рабочий», 2000. С. 392. Далее сноски на цитируемые по этому изданию произведения даны в тексте (НП) с указанием страницы.

Куплена возможность испытать «на собственной коже» производственный сюжет, которого должно хватить на роман в двух томах, «обязательно с назидательным эпилогом». Испытав на себе циклически бессмысленный процесс обмена с поставщиками одинаковыми деталями, автор-повествователь уже через час решил, что с него хватит, «наиспытывался», впечатлений на очерк вполне достаточно. Однако его попытка покинуть производство была пресечена самым грубым образом двумя напарниками, коллективом, частью которого он успел стать.

Испытание сюжета оказывается делом трудным настолько, что в какой-то момент «перестало существовать время, а следом — все окружающее пространство» (НП, 395). Но главное — повествователю вообще расхотелось писать. Может быть, это есть самое естественное решение конфликта между творцом и творчеством: заняться физическим трудом, после которого тебя призывают словами плаката отправляться в библиотеку. Те, кто придумал разместить плакат со словами: «Товарищ! После рабочей смены — в библиотеку!» (НП, 396), словно бы знали слова С.С. Аверинцева о том, что «мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны». А раз так, то остается читать то, что уже сказано. И тут возникает (пусть и во сне) женщина — спасительница и благодетельница, богиня, словно бы напоминая великую традицию русской (и не только) литературы, именно женщина, с ее рубенсовскими, хотя могут быть и другие, формами, такими запретными, а потому манящими частями тела, с ее обедами и завтраками.

Падение из окна возвращает героя из мира сна в мир реальный. Он снова оказывается на своем подоконнике, чтобы «с новой силой» взглянуть на мир, «в этот вечный мартосентябрь». Все, казалось бы, встало на свои места: сон сменился явью, однако проходящий уже не во сне, а в реальности «квадратно-лысый человек» кажется герою «близким и знакомым», да еще и напоминающим: «Не забывайте. Вам завтра в первую смену!» (НП, 398). Значит, испытание сюжета на собственной коже будет продолжаться, и уже неважно, в каком мире: по-другому творчество не дается, от сидения на подоконнике вдохновение не приходит.

Решение конфликта, который можно определить как творческий, может быть представлено в виде сравнения. В рассказе «От Я до А» (1989) центральной фигурой выступает некий литератор А., творческую манеру которого автор так или иначе сравнивает со своей. Характеризуя рассказы литератора А., автор пишет: «сумасбродные, чрезвычайно запутанные и неожиданные сюжеты, фантастические го-

ловоломки, обладающие огромной притягательной силой» (НП, 400). Однако сюжеты рассказов не являются в полном смысле оригинальными: автор повествования, выступающий в качестве читателя, постоянно чувствует в них влияние По, Джойса, Борхеса. Если в рассказе «Если нет сюжета» автор покупает возможность «на собственной коже» испытать подходящий сюжет, чтобы претворить его в художественном произведении, то в данном случае его интересует то, откуда литератор А. черпает свои сюжеты. Причем, не просто сюжеты, а обладающие «магической силой засасывать чужое внимание в свой водоворот, именно засасывать с соответствующим звуковым сопровождением: цоканьями, чмоканьями, восторженными охами и ахами» (НП, 400).

Такое своеобразное и даже интригующее сюжетостроение заставляет автора рассказа ожидать от литератора А. «какого-либо эпохального произведения, новой мощнословной прозы, совершенно неожиданно витиеватого сюжета» (НП, 400). Однако вместо этого он узнает, что последний попал в психиатрическую больницу. Оказывается, в этом нет ничего удивительного, по крайней мере, для рассказчика: творческий процесс и помутнение разума находятся в близких отношениях. Ни рассказчика, ни читателя не удивляет то, что за литератором А. начали замечать неладное с самых первых его успехов. Было замечено, что он «как будто что-то скрывал, и взгляд у него стал потусторонний» (НП, 401). В рассказе возникает образ особого типа писателя, который словно бы сошел со страниц романов Владимира Набокова, который так же, как набоковский Вадим из романа «Дар» (1937), мог написать стихотворение «Влюбленность»:

Мы забываем, что влюбленность  
не просто поворот лица,  
а под купавами бездонность,  
ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность,  
но пробуждением не мучь,  
и лучше недоговоренность,  
чем эта щель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность  
не явь, что метины не те,  
что, может быть, потусторонность  
приотворилась в темноте.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Набоков В. Влюбленность // Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1991. С. 448.

Увлечение «потусторонностью» (это слово, кстати, было любимым у самого Владимира Набокова), которая «приотворилась в темноте», может приводить в психиатрическую больницу, так как «увлеченный», влюбленный в потусторонность выглядит необычно в мире обычных людей и стандартных поступков. Окружающий мир не всегда способен понять эту «влюбленность». Так, с точки зрения реального мира, мать и сын, герои рассказа Федора Сологуба «Свет и тени» (1894), увлекшись миром теней, влюбившись в него, сошли с ума, ибо в финале рассказа «в глазах их светится безумие, блаженное безумие». Однако, для человека творческого такая улыбка отнюдь не свидетельство душевного расстройства. По Фридриху Ницше «улыбка блаженного безумия» — это вдохновение. И только так следует понимать смысл финала сологубовского рассказа, и в свете этого смысла совсем по-иному выглядит судьба литератора А.

Изучая две неоконченные рукописи, оставленные женой писателя, автор делает для себя несколько принципиально важных открытий.

Первая рукопись удивила его своеобразием подхода к теме краткого жизнеописания Кузьмы Пруткова. А вторая буквально поразила признанием литератора А. в том, что с тех пор, как он научился «складывать из буквочек слова, а затем из слов — предложения», он почувствовал, как его мозг перестал ему «принадлежать и повиноваться, точно я сам поселил в него каких-то маленьких мыслителей, которые думают за меня». Максимальное погружение в содержание создаваемого текста приводит писателя к тому, что он перестает «чувствовать себя самим собой» (НП, 402). Самые удачные вещи, по наблюдениям писателя А., получались у него тогда, когда он начинал терять «грань между реальностью и своим собственным вымыслом», когда он начал ощущать себя эквилибристом, который ходит по натянутому канату над «пропастью бессознательного», ощущая на «дне той пропасти — тихое помешательство» (НП, 402).

Для героя Сергея Козлова в «тихом помешательстве» кроется настоящая, удивительная тайна творения. Любая попытка писателя обратиться к действительной реальности приводила либо к остановке творческого движения, либо к движению «не в ту сторону». Творчество оказывается настолько бессознательным процессом, что писатель А. не мог вспомнить даже то, «как и в какое время» он начинал творить. Он не мог ответить на вопрос о том, кто из его многочисленных «я» доделывал начатое. Вот они — и ницшеанское «блаженное безумие», и набоковская «потусторонность»: «И даже теперь, когда я пишу эти строки, я не

могу с твердостью заявить, что нахожусь в здравом уме, и что рассудок мой в данный момент принадлежит мне одному и управляется только мною. Но, наверное, я говорю именно то, что и хотел когда-нибудь сказать, чтобы разрешиться от пересиливающего бремени многомерности своего существования, но осознаю, что только подписываю себе окончательный приговор. И, отделяя желаемое от действительного, я давно уже не могу определить, которое из них которое, и какое мне, в конце концов, необходимо, чтобы обрести желанный покой...» (НП, 403).

Придя на могилу писателя А., который через некоторое время обрел «желанный» покой, автор увидел «надгробие — металлическая временка с маленькой овальной фотографией и тусклой неполированной табличкой, где я читаю собственное имя и дату своего рождения...» (НП, 404).

Так у Сергея Козлова конфликт между художником и творчеством разрешается за счет двойничества. Человек, обратившийся к творчеству, не столько перестает быть самим собой, сколько обретает еще одно «я» и даже не одно, «я» художника становится множественным. Только так можно создавать иной мир (вторую реальность), только так можно преодолеть тяжесть реального мира, «пресловутой реальности».

Принципиально иное понимание конфликта художник и творчество реализуется в рассказе «Ангел и Муза» (2003). В нем творчество трактуется как разновидность сверхреальности, несовместимой с реальностью, с высшим проявлением ценности этой реальности, с любовью. Художник Сергея Козлова живет в мире, который к нему равнодушен. Автор-повествователь видит и умеет рассказать о том, насколько «сухая осень прекрасна»: «Октябрь тихо перебирал свои желто-красные листья. Они перетекали по асфальту причудливыми ручьями, следуя разнонаправленным порывам ветра, закручивались спиралями, расползались подальше от дымных куч, сложенных вдоль тротуаров дворниками.

<...> Но всего один дождь, и все это золотое великолепие превратится в жухлую гниющую массу, прилипающую к подошвам и автомобильным покрышкам, которая оттает весной в том же неприглядном виде, невзирая на тщетный, хоть и почетный труд уличных подметал. А сейчас — солнце, пусть и еле теплое, зато ностальгически прекрасное. Будто в нарушение всех законов природы вернулось лето, а то и весна...».<sup>1</sup>

А у его героя, поэта, отношения с этим миром складываются ина-

---

<sup>1</sup> Козлов С. Ангел и Муза // Козлов С.С. Время любить: Роман. Повести. Рассказы. — Екатеринбург: «Баско», 2006. С. 330. Далее сноски на цитируемые по этому изданию произведения даны в тексте (ВЛ) с указанием страницы.



че: «Денис Баталов прошедшую весну даже не помнил. Суета о хлебе насущном — и более ничего. Перебивался случайными заработками да обивал пороги издательств с книгой стихов» (ВЛ, 330). Герой словоно бы платит природе тем же, чем платит ему общество: получается какая-то цепь, если не замкнутый круг равнодушия, что не мешает ему совершать ежедневные прогулки по улицам родного города, «завернувшись в плащ, как во взглядонепробиваемую оболочку, точно человек-ящик» (ВЛ, 330). Сергей Козлов находит свою, оригинальную формулу гармоничных взаимоотношений художника и творчества: «...ему было хорошо, как хорошо бывает поэту, когда он чувствует обманчивую бесконечность вдохновения, и ему кажется, что если он и не сможет выговорить Слово, то, во всяком случае, чувствует, как Оно звучит, каково Оно на вкус, чувствует, какой радостью понимания красоты каждой крупинки мироздания Слово падает в сердце» (ВЛ, 330).

Встреченную девушку герой рассказа воспринимает так, как это может делать только поэт. Во-первых, ее лицо удивительным образом совпадало с представлениями Дениса Баталова о женской красоте. Во-вторых, он сразу понял, что он и она разные, «разнополярные» люди, представляющие «несочетаемое» в этом мире. Но, в-третьих, и это самое главное, он ощутил, что «ритм был один». Поэт и не может иначе воспринимать этот мир, как гармонию или дисгармонию ритмов, как их совпадение или столкновение, пересечение или параллельное движение. Другое дело, что все эти ритмические узоры жизни ощутимы далеко не всеми живущими, скорее, самой малой частью их, а встреченная девушка принадлежит к большинству.

И поведение, и манера говорить, и вид спорта, которым девушка занимается, и то, что от уличных хулиганов спасает не он ее, а она его, говорит о том, что они слишком разные люди, практически из иных миров, чтобы быть вместе. Для любого другого человека такие наблюдения стали бы окончательным приговором относительно возможных перспектив отношений, но герой рассказа поэт, а потому видит, понимает все по-другому. Он осознает, что «в его жизни происходит нечто, которое способно изменить ее относительно всех существующих и предполагаемых координат. И чем больше он осознавал и накапливал разницу между собой и этой немного странной, ультра спортивной девушкой, тем больше ему хотелось быть рядом с ней» (ВЛ, 335).

Такое понимание писатель называет «эсхатологическим», что в данном контексте звучит синонимом «поэтического», ибо только поэт способен ощущать, что встреченная девушка Ксения «представляет

собой свершившийся во времени и пространстве образ<sup>1</sup> — предмет его долгих и безуспешных исканий. Она являлась материализовавшимся сборником лучшей баталовской лирики. Обретение данного образа во плоти походило на творческое озарение, а чем-то — на награду Пигмалиона за любовь к мрамору. Или гипсу?» (ВЛ, 336).

Получается, что сама Ксения — это в определенной степени результат, плод творческого мышления поэта, материализация его лирического чувства (упоминание героем Пигмалиона в данном случае показательно). Однако это творческое мышление, лирическое чувство человека, живущего в мире, в котором «принято обзывать наивную искренность каким-либо видом сумасшествия» (ВЛ, 336).

На первый взгляд, перед нами — все признаки конфликта героя и среды, которая к нему, если не враждебна, то, как минимум, равнодушна, в которой ему словно бы и нет места ни со своим творчеством, ни со своей неожиданной любовью. А эта хорошо узнаваемая среда создается не только повествованием о клинических любителях пива, которые ради развлечения готовы искалечить любого встречного, не только о том, как в «боях без правил» женщин выставляют против мужчин, но и о том, как и кем эта среда формируется: «А в телевизоре вяло постреливала третья мировая война, или не кончившаяся вторая, или даже первая... А какой-нибудь Познер с плохо скрытой гордыней пытался стоять выше истины, защищая аморфные идеалы демократии, которые почему-то никак не уживались на российской почве. Потом тщедушный человек по фамилии Галкин пытался найти в России хоть одного умного человека, чтобы сделать его миллионером. Похоже, он не знал, что миллионеру нужен не ум, а наглость, жестокость и разрешение от международного валютного фонда. Но страшнее всех была женщина, похожая на смерть, которая точно пифия, определяла слабое звено в цепочке гадких людишек в еще одном денежном шоу. Баталову казалось, что лучше всего у нее получилось бы читать смертные приговоры. Веселый вампир Валдис Пельш был по сравнению с ней мальчиком из церковного хора!» (ВЛ, 337–338).

И сам конфликт, который в первый момент выглядит как главный, и его разрешение в рассказе Сергея Козлова традиционны: поэт пьет горькую, чтобы достичь гармонии с окружающим миром, а она достигается тогда, когда «гадость внутри сравнивается с гадостью снаружи» (ВЛ, 338).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив мой — А.С., кроме специально оговоренных случаев.

Однако впечатление о доминировании конфликта героя и окружающей среды обманчиво. Еще А. Куприн считал, что одним из признаков таланта является умение неожиданно повернуть банальный, избитый сюжет. А ведь рассказ Сергея Козлова — это еще одна вариация купринского «Гранатового браслета». Однако этот конфликт носит, если можно так сказать, вспомогательную функцию.

Приметы главного конфликта рассказа появляются в тот момент, когда Денис Баталов решает выйти на поединок в боях без правил, чтобы таким образом оградить от такого испытания Ксению. Осознавая, что ему не хватает общефизической подготовки, он делится с нами своим наблюдением, согласно которому, если заниматься этой общефизической подготовкой, то надо забыть о стихах. Герой вспоминает, что и у него бывали такие дни, когда «он усиленно начинал делать гимнастику», но «в такие дни стихи не писались, поэтому приходилось выбирать — либо мышцы и растяжка, либо стихи» (*ВЛ*, 339). Немного неожиданно, особенно для тех, кому с малых лет внушали, что «в здоровом теле — здоровый дух». По Козлову, получается, что дух-то, может быть, и здоровый, но вот вдохновению он не способствует, скорее, наоборот.

Результатом попытки уберечь Ксению от того, чтобы к ней прикасался «разрисованный Франкенштейн», становится разговор Дениса Баталова на цветочной поляне «под безбрежным голубым небом» с ангелом, который параллельно читает неизданную книгу его стихов. Стихи ему нравятся, однако пришел он затем, чтобы предупредить поэта о выборе. Последнему необходимо определиться: «любовь или стихи». Попытка поэта отстоять мысль о том, что одно другому не мешает, не производит на ангела впечатления, хотя он и сам знает, что «настоящая любовь — это поэзия человеческих отношений» (*ВЛ*, 343).

В рассказе возникает неожиданно-парадоксальная ситуация: в результате выбора человек может либо остаться поэтом, но без любимой женщины, либо с ней, но уже не поэтом. Герой выбирает второе, а ангел сожалеет: ему нравятся стихи Дениса Баталова, неизданную книгу которого теперь никто не прочитает. И вины самого ангела, как это может показаться на первый взгляд, в этом нет, виновны какие-то другие, которых он определяет как «они»: «Определенно, они будто охотятся на поэтов! А могло бы получиться... — он с небесным сожалением поглядел на книгу в своих руках» (*ВЛ*, 344).

Возникает ощущение, что охотящиеся на поэтов — это некие бесовские, сатанинские силы, результаты деяний которых, к сожалению,

хорошо известны русской литературе. Но тогда и возлюбленная поэта выступает в качестве представителя этих сил: такое впечатление не снимается даже финальным повествованием о том, как счастливо живут бывшая каратистка Ксения Реброва и бывший поэт Денис Баталов, как «они идут так в течение нескольких лет, и будут идти вечно, хотя давно уже известно, что муза не может быть ангелом и наоборот» (ВЛ, 345).

Мир, в котором живет современный поэт, по Сергею Козлову, настолько изменился, что жизнь во всех ее проявлениях стала оппозицией, если не антиподом настоящему творчеству, вдохновению. Человек, обратившийся к творчеству, словно бы уходит в другую реальность, а потому обязан отказаться от мирского, которое словно бы уже и не достойно (даже любовь!) быть предметом, а значит, и источником этого творчества. Как это ни грустно, но если человек хочет, чтобы его хранил ангел, он должен забыть о музе: совмещение невозможно, ибо «муза не может быть ангелом и наоборот».

Конфликт не обязательно может быть заявлен в названии рассказа, что можно наблюдать, например, в рассказе «Если нет сюжета». Название может быть абсолютно нейтральным, «бесконфликтным» по отношению к открываемому им содержанию. К примеру, рассказ «Адиафора» (1998), в котором в конфликтных, резко противопоставленных позициях оказываются два персонажа. Их конфликтное состояние подчеркнуто уже тем, как они размещаются в пространстве: «Они сидели на скамейках, стоявших напротив, и пристально изучали друг друга...» (НП, 440). Другого положения, каких-либо перемещений в пространстве рассказа у крестного папаши Александра Тимофеевича и молодого контрразведчика майора Трофимова нет. Если неискушенный в повествовательных «хитростях» Сергея Козлова читатель начнет искать значение слова «адиафора», то в современных словарях он его не найдет. Лучше не искать, хотя в словаре Ф. Брокгауза и И. Эфрона это слово есть, сам текст и сделает это слово сутью конфликта, и даст его толкование.

Конфликт выглядит как столкновение двух персонажей, имеющих разные жизненные позиции и цели. Разворачивается он в пространстве предельно гармоничном, когда «окружающий мир разве что только не пел оду торжествующей вокруг весне». И эта гармония окружающего мира располагала «к неторопливой светской беседе» между двумя заклятыми врагами. Ничего оригинального в философствованиях воровского авторитета нет: ощущение собственного превосходства над теми, кто живет законопослушной жизнью, а также над теми, кто

борется с преступностью, только и мечтая что о высоких подвигах, да о медальке «на кителек», пусть и посмертно. Считая, что майору уже не уйти с этой встречи живым, Александр Тимофеевич даже сдает «крышу», чиновника в аппарате президента, не боясь при этом называть имена, фамилии, даты.

Далее начинается самое интересное: исповедь закоренелого и матерого преступника, которому захотелось поведать майору историю о том, «с чего все это начиналось». И выходит по этой немудреной философии, что виноват во всем пистолет отца, которого он из этого же пистолета в свое время и убил, не выдержав ежедневных издевательств над собой и матерью. Будущий вор уже в детстве в пистолете «все силы зла чувствовал». В оправдание даже вспомнил про драматургический закон, по которому «оружие обязательно выстрелить должно». По логике воровского авторитета, оружие не только дает огромную власть человеку, но и закладывает в него программу, если он хотя бы «один раз по живой твари пальнул»: «Я тебе точно, майор, говорю. Оружие — оно так и просит, чтобы из него выстрелили. Требует. И именно крови требует. Про диких зверей, небось, читал? Попробует человеческой крови — станет людоедом. Думаю, это правило и на оружие распространяется» (НП, 443).

Оппонент майора рассуждает о том, что, не оказавшись у него в свое время под рукой ТэТэ, «может, все по-другому бы сложилось». Он настолько сжился с этим пистолетом, что готов и в гроб с ним лечь. Пуля снайпера не даст дофилософствовать пахану, он так и не узнает от майора о том, что есть такое слово «адиафора», которое означает «предмет или поступок, который не является ни добром, ни злом». И пистолет так же, как и атомная бомба, — это адиафора, то есть ни добро и ни зло, добром или злом их делает только человек. Есть, видимо, какой-то свой смысл в том, что в рассказе Сергея Козлова Александр Тимофеевич так и не узнал о существовании такого слова и его смысле: времени, а главное, душевных сил для такого осознания у него уже не было. Слишком сжился он со своей философией зла, которое не от человека, а от оружия. Не случайно рассказ заканчивается такой авторской деталью, когда оперативник «никак не мог освободить из мертвой руки Александра Тимофеевича старый пистолет со сбитым номером» (НП, 444).

В рассказах Сергея Козлова всегда интересен, как событие, как источник развития действия, переход, трансформация конфликта внешнего во внутренний и наоборот. Герой рассказа «Огненный тракторист» (1996) Леонид Ермаков, пройдя Афганистан, не мог не оказаться в конфликте с тем обществом, которое открылось ему после возвраще-

ния. Однако он не предпринимал никаких попыток разрешить, или хотя бы сгладить этот конфликт, а по сути дела, загнал его внутрь себя. Единственным различимым проявлением этого конфликта в окружающей реальности стало его беспробудное пьянство.

Трудно человеку, прошедшему через выполнение «интернационального долга», а потому видевшему много крови и боли, не раз смотревшему в глаза смерти, в мире, где хозяевами жизни стали бизнесмены, «хоть и новые, а все равно русские» (НП, 407). И все в рассказе свидетельствует вроде бы о том, что Ленька согласился с новыми законами жизни и даже стал работать на новых хозяев. Однако конфликт между ним и этими новыми законами жизни, только временно загнанный внутрь собственного сознания, не сошел на нет. Он вырывается во внешнее пространство в тот момент, когда из-за фейерверка, устроенного новыми русскими, загорелся поселковый клуб. И в этом проявилось посягательство новых хозяев жизни не только на современную жизнь, но и на прошлое и даже надругательство над ним. Особо выразителен эпизод рассказа, в котором виновник пожара, хозяин трехэтажного коттеджа с бассейном и сауной кричит, успокаивая жителей поселка: «Да хрен с ним, с вашим клубом! Мы здесь мюзик-холл построим, стриптиз-шоу будет. У вас там, кроме ленинской комнаты, одни балалайки! К прошлому возврата нет! Это вам последний пионерский костер во славу демократии!...» (НП, 408).

Определение «огненный», в силу своей многозначности, играет особую роль в разрешении конфликта рассказа. В нем — и афганское прошлое героя, который горел в танке, и его жизнь после Афганистана — свою «душевную рану он лечит традиционно — водкой» (НП, 406), то есть «огненной водой». В нем и сущность последнего поступка тракториста, который пытался отсечь огонь от жилых домов, а потом направил свой уже горящий трактор на коттедж виновника пожара.

Некоторые рассказы Сергея Козлова звучат как предупреждение для тех, кто забыл о богатстве и сложности своего внутреннего мира, своей души. Человек может не осознавать, не ощущать того, как зарождается, как складывается конфликт его внутреннего состояния. Так случается с теми, кто не научился, кто не умеет слушать свою душу. Герой рассказа «Крик души» (1997) коммерсант Шубенков обладает сердцем, которое, похоже, «вообще не знало адреналина и работало как метроном во всех ситуациях — 62 удара в минуту» Вот он и пришел к выводу: «если ты деловой человек, у тебя все должно работать как часы. Как сердце Шубенкова» (НП, 416-417).

Примечательно, что сердце в восприятии героя выступает, как механизм — часы. А часы действительно — всего лишь прибор для отсчета времени. В какой-то момент он отмеряет срок, после которого душа не может терпеть и прорывается криком о помощи. Это вроде бы крик убитого несколько месяцев назад в купленной Шубниковым квартире человека, однако, это и его собственный крик. Голосом родного отца к нему пытается докричаться собственная душа: «Сынок... я прожил земную жизнь, но так и не понял главного... Но более всего душа моя тоскует о том, что этого не узнаешь и ты...» (НП, 420).

Ожидания читателя, что вот сейчас ему расскажут о том, что является главным в этой жизни, не оправдываются: голос отца пропадает, уходя в сдавленные рыдания и удаляющиеся всхлипы. Интрига осталась неразрешенной, но заставляющей каждого задуматься над тем, а что же на самом деле является главным в жизни. В финале герой рассказа это уже знает: он идет на звон колоколов, звонящих к заутрене, и сердце его, может быть, впервые в жизни «билося тревожно и радостно».

У конфликта рассказа «Крик души» есть и другая сторона: важно не только самому постичь сущность главного в жизни, но и успеть донести эту сущность до своих детей, чтобы они не воспринимали свое сердце как механизм, чтобы они обладали способностью слушать и звон колоколов храма, и голос собственной души.

Особую роль в постановке и разрешении конфликта могут играть у Сергея Козлова названия рассказов. Так рассказ «Антикармен» (2003) уже самим интертекстуальным названием настраивает на содержание противоположное тому, какое знакомо каждому грамотному читателю в связи с новеллой Проспера Мериме. Сразу же возникает ожидание, предощущение того, что в данном случае не будет красоты и благородства чувств цыганской красавицы. Эпиграф из Пушкина, ставший фразеологизмом в нашем языке, вроде бы возвращает читателя к романтическому пониманию цыганского мира, однако главное в нем — это характеристика цыган, исключительно как «шумной толпы».

Конфликт, заявленный в названии, намечается уже в самом начале, когда еще нет героев, но есть впечатления провинциального человека, хорошо знающего современную Москву по ее вокзалам, с ценами «как в Нью-Йорке», сервисом «как в Кологриве» и апломбом «как в Лос-Анджелесе».

Конфликт рассказа изначально выстраивается как противостояние героя и враждебной социальной среды. Именно эта среда не дает маленькой семье, у которой пересадка на Казанском вокзале, восполь-

зоваться залом повышенной комфортности, чтобы отдохнуть, «как белые люди»: даже для северных заработков это удовольствие оказывается дорогим. Чуть позже в этой среде конкретизируется та самая пушкинская (а может быть, вовсе и не пушкинская) шумная толпа цыган, которая украла сына Александра Ермакова и требует за него выкуп. В какой-то момент конфликт начинает восприниматься как противостояние двух героев: из толпы цыган выделяется цыганка, этакая «новоявленная Кармен». Здесь и начинает срабатывать заложенное в названии: ничего от той цыганки, которую мы привыкли ассоциировать с этим именем ни в облике, ни в поведении героини нет. Есть только жажда наживы на чужой неосмотрительности, халатности, а в конечном итоге — на чужом горе. Более того, в их представлении и вся остальная окружающая среда враждебна честному человеку, цыгане пытаются убедить Ермакова в том, что обращение за помощью к милиции вообще оставит его без денег, а сына он тогда не увидит вовсе.

«Бесовское отродье», как обозначил толпу цыган герой, никак не хочет отдавать заблудившегося на вокзале двухлетнего ребенка. И все, казалось бы, просто: современная проза знает много сюжетов, в которых русский человек оказывается в противоборстве с чуждой, а чаще всего враждебной ему инациональной средой. Однако уже при первом столкновении Ермаков замечает, что «новоявленная Кармен» «выгодно отличалась от остальных. Ее пестрые наряды отличала какая-то особая ухоженность, насмешливая улыбка не выявила ни одного золотого или серебряного зуба, и возраст вполне определялся — 28-30. И хоть была она чернява волосами, как и ее сородичи, лицо ее не было смуглым от природы, а скорее загорелым, и сияли на нем вечной хитростью не карие, а огромные темно-синие глаза, увенчанные длинными ресницами и тонкими бровями» (ВЛ, 350).

Когда конфликт будет улажен путем уплаты требуемой суммы, выяснится, что Кармен, в сущности, никакая и не цыганка, она сама жертва такой же кражи, совершенной давно. Герой не мог слышать, как цыганки, окликающая свою подругу, заметили: «Пошли, Кармен, не зря тебя барон в Смоленске маленькую украл, ты нашего племени, такие деньги взяла» (ВЛ, 354). Значит, такое гадкое поведение отнюдь не врожденная, а приобретенная черта. Значит, вести себя по-цыгански может человек любой национальности, если он воспитан в этой безнравственной среде обмана и жажды наживы любой ценой. Другое дело, что когда-то маленькую девочку в Смоленске украли все-таки цыгане.



Кстати, милиция оказалась в рассказе совсем не такой, какой ее видят живущие преступным промыслом, а скорее предупредительно-заботливой.

И самое главное. Произошедшее с Александром Ермаковым (так и напрашивается ассоциация с Ермаком, вставшим против толпы иноплеменников!) — это событие частной жизни одного человека. И стоило бы о нем рассказывать? Мало таких вокзальных (и не только) историй знает наша современная жизнь?! Но частный конфликт дает возможность писателю, а вслед за ним и читателю задуматься над тем, кто же мы такие, сегодняшние русские люди. Есть у читателя возможность вместе с героем поразмышлять над тем, «почему мы, русские, такие великодушные, что многие это за трусость принимают? Или еще за что-нибудь?»

Жена поняла по-своему:

— Саш, что-то случилось, когда я уснула?

— Нет, раньше... Может быть, когда Александр Невский пленных немцев домой отпустил...» (ВЛ, 355).

Не думаю, что автор стремится опротестовать поступок нашего великого предка, но задуматься заставляет.

Конфликт, в основе которого столкновение двух персонажей, может иметь у Сергея Козлова и вполне анекдотическое разрешение. Так происходит в рассказе «Охота на измену» (2004), где заподозрившая в измене супруга жена элементарно не узнала в его мобильном телефоне свой домашний, приняв его за номер телефона любовницы. Такое разрешение конфликта является еще одним свидетельством того, что писатель не то что предпочитает, а, видимо, вообще признает только счастливое, положительное разрешение конфликта между двумя персонажами. Это разрешение — либо в пользу того, кто выступает как положительный, моральный, либо в пользу обоих, когда в финале становится очевидным то, насколько противоречия или разногласия между этими персонажами были незначительными, мелкими, а то и вовсе отсутствовали.

Наиболее увлекательно складывается сюжет рассказов С. Козлова тогда, когда повествовательное пространство совмещает развитие, разрешение конфликтов внутреннего и внешнего характера, как это происходит, например, в рассказе «Возвращение» (1998). В первом предложении взор героя обращен к саду, который в повествовательном пространстве очень быстро приобретает черты архетипа *потерянный рай*. Это был сад, который «словно впитал в себя любовь и труд

нескольких поколений», в нем «можно было услышать память: сухой кашель деда, раскуривающего самокрутку; ласковое бабулино «возьми яблочко»; окрик отца: «Илюха, неси известку!»; смех младшего брата...» (НП, 448). Оказывается, все можно продать в опустевшем родительском доме, «но память продать нельзя». Герой не случайно сравнивает понятия «продать» и «предать», которые оказываются едва ли не синонимичными, однако внутренний конфликт разрешился благодаря внешним обстоятельствам.

Не найдя достойной работы на родной Краснодарщине, где намеревался «доживать свой век», Илья Семенович возвращается на Север. В Москве он стал жертвой аферистов, из-за чего с инфарктом попал в больницу, и помощь пришла именно оттуда, с Севера. И возвращение состоялось, только не то, на которое изначально был настроен герой. Состоялось возвращение туда, где прошла трудовая жизнь, в ставший родным Горноправдинск. Нельзя безболезненно вернуться туда, откуда ушел тридцать лет тому назад, не получается вернуть жизнь в опустевший родительский дом. Вот только больше всего жалко герою сад. Видимо, потому что именно сад ассоциируется с потерянным раем. После злоключений, случившихся с Ильей Семеновичем в Москве, таким раем видится ему северный город. Приближаясь к этому городу, герой словно бы получает ответ на собственный вопрос, звучавший в начале рассказа: «Где она теперь — родная земля?» (НП, 449).

Случилось так, что в молодости герой рассказа сам выбрал свою судьбу: уехал на Север, а когда решил вернуться на родную землю, то оказалось, что одного его решения теперь уже явно недостаточно. Так неожиданно, на таком предельно бытовом материале с элементами уголовной хроники писатель обращается к конфликту персонаж и судьба. Да, потерянным раем видится ему некогда покинутый родительский сад, но в попытку вернуться к этому гармоничному пространству вмешивается эффект времени: вступить в эту «воду» по прошествии времени уже нельзя. Поэтому возвращение «домой», «на Родину» оказывается возвращением на Север. Именно оттуда приходит помощь в виде мужиков из бригады, оттуда приходят хорошие новости, свидетельствующие о том, что в том, казалось, навсегда покинутом пространстве гармония восстанавливается. Потерянный рай возвращается, пусть и не тот, какой ожидался изначально: «Баржа, сплошь уставленная машинами, подходила к Горноправдинску. Еще несколько километров — и будет устье Кайгарки. На крутом правом берегу Иртыша, как и сотни лет назад, высились величественные холмы, плотно,

словно древние витязи на поле брани, выстроились на них ели и кедры. Частые буреломы не портили пейзажа, а наоборот добавляли ему сказочности. На левом пологом берегу тянулись ивняк и луга, изредка, будто призраки давнишних времен, показывались полуразваленные, покосившиеся избы и хозяйственные постройки — заброшенные деревни, да на околицах угадывались заросшие кустарниками погосты...

Сколько раз ни возвращался сюда, и всякий раз кажется, что, несмотря на всю седину прошедших по этому краю времен, здесь все только начинается. Нет, жить здесь нелегко, просто после развала великой державы кому-то досталось теплое солнышко, кто-то выторговал себе синее и черное море, кому-то — близость Европы, кому-то — джихад, а здесь — здесь осталось чувство будущего. Это неправда, что человек ищет, где лучше, он ищет, где есть чувство будущего. «Вероятность наступления завтрашнего дня», — домыслил, как ему показалось философски, Илья Семенович» (НП, 456).

Оригинальность авторского решения связана с тем, что представление о потерянном рае, который можно вернуть, связывается не с пространством, а со временем. Гармония там, «где есть чувство будущего», где сильна «вероятность наступления завтрашнего дня». То, что северный город ассоциируется с возвращением в потерянный рай, подтверждается тем, что во сне, который приходит к герою в тот момент, когда очертания этого города стали явственно различимы, он видит сад: «Ему снова приснился сад. Навстречу ему шел отец и, взяв за плечи, сказал, как и несколько лет назад, только без упрека:

— Вот он ваш север-то...» (НП, 456).

Конфликт между персонажем и окружающей действительностью в рассказах Сергея Козлова может быть доведен до некоей высшей точки, когда в их отношениях нельзя найти ни одной позитивной детали, ни одного светлого пятна. В рассказе «Дежурный ангел» (1997) такое положение номинировано как «непруха», которая, по мнению героя, Ивана Сергеевича Жаркова, представляет собой «совокупность неудач и «обломов» во всех сферах деятельности, с которыми в течение энного времени сталкивается индивидуум. Непруха сводит любое движение данного индивидуума либо к нулю, либо в область отрицательных чисел и в итоге может привести данного индивидуума или к отчаянным поступкам, или в состояние равнодушной бездеятельности» (НП, 422).

Герой рассказа избрал второе, которое определяет еще и как «состояние ярко выраженного «пофигизма». От этого конфликт с окружающей действительностью никак не разрешается и даже не ослабевает.

Герою остается только вспоминать-перечислять свои неудачи: уволили с работы, с другой работой не получилось, ушла жена. Остальные беды, по сравнению с этими двумя, — «мелочи, просто цветочки»: попал под машину, сломал руку, в автобусе украли бумажник с удостоверением временного инвалида, поэтому был пойман в автобусе как безбилетник, в доме отключили горячую воду, приятель срочно требует возврата долга, с поиском любовниц, чтобы стать альфонсом, ничего не получилось... Алкоголь никак не способствует гармонизации отношений героя с внешним миром.

Герой Сергея Козлова оказывается лермонтовским лирическим героем, который один выходит «на дорогу», «и кто-то камень положил в его протянутую руку»: «И то, что осень была золотая, и город, осыпанный желто-красными гирляндами, был необычайно красив и приветлив, и то, что прохожие вокруг были в приподнятом настроении, еще больше укрепляло Жаркова в мысли о том, что он один отторгнут и не понят этим лощеным миром с его волчьими товарно-денежными отношениями» (НП, 423-424).

Вопль героя-материалиста «в безучастное небо» с просьбой к богу сделать «хоть что-нибудь», результата, естественно, не возымел.

Далее герой оказывается не только свидетелем покушения, но и спасителем почтенного семейства, которое хотели расстрелять бандиты, а также их жертвой, в результате чего он оказался в больнице. Когда герой задался вопросом о том, почему он совершил такой благородный поступок, то «пришел то ли ответ, то ли отговорка: да потому что мне делать больше было нечего...» (НП, 426). И здесь создается впечатление, что бог все-таки ответил на просьбу сделать «хоть что-нибудь». История с бандитами — это и есть его ответ, хотя первоначально все произошедшее «он расценил как закономерное продолжение непрухи» (НП, 426). В больнице герой встретит мальчика, который нуждается в помощи: «Сердце Игоря Сергеевича прострелила знакомая боль. И не то чтобы он был чересчур сентиментальным, но собственные беды показались ему ничтожной мелочью по сравнению с горьким одиночеством этого мальчугана» (НП, 427).

На деньги, полученные от благодарного бизнесмена, отца семейства, герой покупает для мальчика бинокль и собирается завтра же отправиться на поиски непутевой матери, которая забыла о том, что ее ребенок в больнице. И в этот момент «Игорь Сергеевич вдруг понял, что непруха кончилась, подмигнул сумеречному небу и уверенно зашагал на автобусную остановку» (НП, 428).

Получается, что любой конфликт человека с окружающей действительностью, с обществом, даже тот, который еще совсем недавно казался глобально-неразрешимым, может быть разрешен. Для этого надо что-нибудь сделать. Возможно, что в нашем случае это «что-нибудь» сделал для героя бог, но только в самый начальный момент, ибо дальнейший выбор действий остался за героем.

Конфликт, составляющими которого являются персонаж и общество, в рассказах Сергея Козлова нередко выступает как неразрешимый. Стремление отдельного героя реализовать свои возможности в предлагаемой автором картине мира вызывает сопротивление окружающей среды и оказывается неосуществимым. Так происходит, к примеру, в рассказе «Участковый» (1998), в котором повествуется о посвоему честном участковом Володе Ватутине. Он ни с кого и никогда не получал денег, не одаривали его и товаром, но как-то втянулся в соглашение, «договор о мирном сосуществовании двух противоположных систем» (НП, 430) с криминалом своего района, а в финале рассказа погиб, вроде бы и не по вине тех братков, с которыми договорился. Но сам факт его гибели есть свидетельство того, что нельзя договариваться и договориться с теми, от кого поставлен защищать общество.

Разрешить конфликт в пользу законности и справедливости не позволяет даже тот принципиально важный факт, что действует герой в хорошо знакомом ему пространстве: «район он знал, как свои пять пальцев. Вырос здесь. Все знали его, он знал всех» (НП, 430). И про местную братву он тоже знал все. Не помогает и то, что участковый Ватутин хорошо представляет, что живет в эпоху перестроек и консенсусов, толерантности и новшеств «нового демокриминалистического общества», когда даже у криминала появились свои «архитекторы перестройки».

Получается, что ни договор с криминалом, который со своей стороны много сделал для борьбы с преступностью в районе, ни хорошее знание пространства и времени не позволяют разрешить конфликт позитивно.

Особая роль в попытке разрешить этот конфликт принадлежит рассказчику, с которым участковый делился своими мыслями о происходящем, своими сомнениями в том, во что он ввязался. С точки зрения рассказчика, Володя Ватутин не совершил ничего предосудительного, однако именно к нему первому пришла мысль о том, что «вечно так продолжаться не будет». И он же успокаивает героя, советуя ему жить

«сегодняшним днем»: «И он жил одним днем. Жил и работал участковым милиционером. Но мина замедленного действия все же сработала, в нынешнее время просто не могла не сработать. Таких мин — за каждым углом, и называлась мина — закономерная случайность» (НП, 434).

Замечание о «нынешнем времени» в данном случае принципиально: это то самое время «нового демокриминалистического общества», время перестроек и консенсусов, толерантности и договорных отношений разного типа, время, в котором одиночка обречен на поражение и даже гибель. Даже в значение слова «участковый» время вносит свое новое содержание. Наблюдая за траурной процессией похорон Володи Ватутина, рассказчик «вдруг задумался над этимологией слова «участковый». Чего в нем больше: участка или участи?» (НП, 438).

Конфликт остается на уровне неразрешимости: судьба участкового, его участь может ожидать любого из живущих в современном времени и пространстве, в том числе и рассказчика. Передавая через него деньги для жены погибшего Володи Ватутина, один из братков неожиданно вспоминает, что рассказчик в свое время «вроде, тоже с ним на мента учился». А ведь место его на данный момент вакантно, и кто-то должен быть поставлен участковым на этот «заповедник».

И еще одна загадочная особенность: рассказ имеет жанровое уточнение «милицейская утопия», а по смыслу представляет собой прямо противоположное — дистопию, то есть отрицательную утопию. Возможно, что в таком авторском парадоксе кроется еще один показатель неразрешенности, а то и неразрешимости заявленного конфликта.

Иногда причина и сам характер конфликта между героем и окружающей действительностью в рассказах Сергея Козлова четко не обозначены, сами герои не смогли бы объяснить ни то, ни другое. Однако конфликт от этого не становится менее драматичным. В рассказе «Крест перекрестка» (2004) герой, живущий самой обычной для молодого поколения наших дней жизнью, среди ночного веселья с «пивным прибором» и «тупым негритянским рэпом» вдруг замечает, что внутреннее пространство его квартиры утратило гармонию: «Мир за спиной показался ему безобразно жухлым, как гниющая под дождями осенняя листва, перемешанная с грязью. Останки креветок, пакеты из-под чипсов, опустошенное стеклянное царство «сибирской короны» <...>

Четыре свечи на столе теперь уже не казались интимным интерьером, а виделись факелами в разрушенном, разоренном городе. Только стеллажи с отцовскими книгами и стоявшие под торшером два наслед-

ственных кожаных кресла были последним оплотом романтической респектабельности» (ВЛ, 368).

Такое пространство явно нуждается в очищении, а человек, в нем живущий, в первую очередь. Такое очищение в рассказе пришло не в квартиру героя, а в пространство открытое: там идет снег. И в первый момент возникает ощущение, что образ снега в рассказе вполне соответствует той традиции, которая сложилась в русской лирике:

... На нашей долгой бытности  
Казалось нам не раз,  
Что снег идет из скрытности  
И для отвода глаз.

.....  
Движения поспешные:  
Наверное, опять  
Кому-то что-то грешное  
Приходится скрывать.<sup>1</sup>

Первым заметил идущий первый снег Михаил, но воспринимает он его не как лирический герой Пастернака, т.е. не как сокрытие чего-то грешного «и для отвода глаз», а как попытку очищения: «А за окном с темно-фиолетовых небес спускалось холодным пеплом очищение» (ВЛ, 368). Вот только «очищение» это у писателя какое-то трагическое и более чем странное. Лихая езда по утреннему городу, на который падает снег, заканчивается трагически: Михаил сбил старушку, неосторожно переходившую улицу. Он умерла в больнице через неделю.

С этого момента, с похода в храм, куда спешила пожилая женщина, начинается восстановление гармонии в отношениях героя с миром. Причины дисгармонии в этих отношениях, как уже упоминалось выше, не названы, однако сама жизнь в мире, который сам герой сделал «безобразно жухлым, как гниющая под дождями осенняя листва, перемешанная с грязью», должна была прийти к какому-то (быстрее всего, трагическому) финалу. После него можно было продолжить жизнь в этом мире, начав с того, чтобы сбежать (увы, ничего неожиданного в наше время в этом нет) с места происшествия и снова дойти до очередного перекрестка, и снова повернуть в сторону «безобразно жухлого» и «гнилого мира».

Так устроен человек, что только после случившейся трагедии перед героем по-настоящему встал вопрос «о смысле жизни, который, в

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Первый снег // Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-ти т. Т.2. Стихотворения 1931-1959. — М.: Худож. лит., 1989. С. 107.

свою очередь, распрямлялся в восклицательный знак, последующий за криком: «Жизнь — нелепость какая-то!» (ВЛ, 373). Однако «нелепость жизни» преодолима, не надо только задерживаться в положении «между бесами и ангелами», что тянут человека «в разные стороны: одни в храм, другие из храма» (ВЛ, 374).

Для героя перекресток стал местом выбора другого пути, другой жизни, другого «креста». Каждый человек должен нести свой крест, как та самая лошадь у Маяковского («все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь»). Однако Сергей Козлов идет дальше: каждый из нас в какой-то момент оказывается на «кресте перекрестка» и может выбрать свой крест, свою дальнейшую судьбу. Главное не ошибиться в очередной раз, как это могло произойти с героем его рассказа.

В рассказе есть еще одна примечательная деталь. В тот момент, когда все уже свершилось, и старушка простила сбившего ее водителя, а он потребовал вызвать скорую и гаишников, с ударом колокола той самой церкви, куда спешила пожилая женщина, снег прекратился: «Рядом ударил колокол. В Никольской церкви. Гул первого удара словно стряхнул с неба последние снежинки. Снегопад прекратился. Замер ветер» (ВЛ, 372).

Возникает непреодолимое ощущение, что в этом мире все взаимосвязано, в нем не бывает случайностей и ненужностей, чего-то второстепенного и преходящего, как предупреждал об этом тот же Пастернак:

Тенистая полночь стоит у пути,  
На шлях навалилась звездами,  
И через дорогу, за тын перейти  
Нельзя, не топча мирозданье.<sup>1</sup>

Осознание этой мысли не позволяет герою вернуться к той, прежней жизни, которая привела его на «крест перекрестка».

Попытки, если не разрешить, то хотя бы осветить конфликт *персонаж и окружающая среда*, видимо, в силу определенной его неразрешимости могут приводить Сергея Козлова к фантастике. Герои рассказа «Параллели» (1987), имеющего авторское жанровое уточнение — «алкофантастика», живут в разных, параллельных мирах, однако у всех троих не сложились отношения с окружающей действительностью, о чем свидетельствует их общее увлечение пьянством. Один из них, За-

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Степь // Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-ти т. Т.1. Стихотворения и поэмы 1912-1931. — М.: Худож. лит., 1989. С. 146.



хар Ильич, живет в мире, который можно назвать нашим уже потому, что вышел он в состоянии значительного алкогольного опьянения из ресторана «Сибирские Зори». Йегрес живет в мире, в котором по ночам над головой светят четыре луны, а Килогокла представляет мир «двадцать седьмого измерения 72-го портвейна».

Разные, но как-то уж очень похожие миры, разные, но живущие какими-то одними проблемами герои. Захар Ильич живет в мире, в котором только «черт знает», плохо ли ему, и он же оказывается осведомленным относительно времени, когда о нем попытался узнать герой у проходившей мимо женщины. Персонаж из другого мира Йегрес, так же, как Захар Ильич, пьет много и так же валяется потом «на безжизненных пустырях». И пусть дома его ждут две, но зато традиционно «сварливые жены и шестеро бритоголовых детей». Денег, чтобы не идти пешком, а воспользоваться услугами такси — мухоциклом, у него, как это водится и у землян, нет. И песню он поет грустную, словно воспоминание о потерянной любви, поет о той, что «ушла на восьмую планету», а потому «в эту ночь я остался один» (НП, 383). В его мире есть свои духи и кроссовки и даже своя «вишневая шаль», словно бы напоминание о том, что в мире землян тоже принято вспоминать «эту темно-вишневую шаль».

Килогокла, живущий «в двадцать седьмом измерении 72-го портвейна», одинок уже потому, что из пьющих в своей цивилизации он и вовсе остался один: «Загрустил же он в последнее время, когда почувствовал себя одиноким. Самый веселый пьяница превратился в самого грустного трезвого или полутрезвого. Точнее, полупьяного». Не спасает даже то, что «по законам общества неопортвейн ему выдавали неограниченно и бесплатно, как и все остальное» (НП, 384). Неопортвейн выдавали, а вот выслушать, попытаться разобраться в причинах его грусти было некому. А причина была хорошо известная опять же в нашем, земном измерении. Вычитал Килогокла в одной из древних книг, что «давным-давно соображали о выпивке и саму выпивку на троих, получая от этого всяческие удовольствия, различные катаклизмы местного значения и моральное удовлетворение». Такое удовлетворение уже неизвестно обществу, которое строит светлое будущее.

Нет ничего удивительного в том, что представители разных цивилизаций в какой-то момент оказываются не только в одном времени и пространстве, но и, придя в себя, быстро начинают понимать друг друга. Хотя относительно их общего местоположения, по мнению того же Захара Ильича, только «черт его знает». Больше всех оказывается рад

Килогокла: он наконец-то встретил еще двух, с кем можно сообразить, как в древности, на троих. Прихваченная им канистра с неопортвейном оказалась как нельзя кстати. Захар Ильич оценил ее как нектар. Даже испуг Йегреса по поводу того, что он обнаружил на небосводе пропажу трех лун, оказывается мало значащим фактом, о котором он через некоторое время забыл: уж больно старательно отпаивал его Килогокла. И вопрос Йегреса о том, сколько у Захара Ильича жен и не будут ли они сильно орать, не смущает землянина Захара Ильича: «Было две, одна за другой ушли. Трезвенницы!» (НП, 387).

Деталей, примет, свидетельствующих о схожести, если не идентичности процессов, явлений, традиций, характерных для разных цивилизаций, в рассказе настолько много, что создается впечатление, будто бы цивилизации разные, а мир один.

Проходит совсем немного времени, и уже Килогокла на вопрос Захара Ильича о том, где дают неопортвейн-нектар, отвечает: «Черт его знает». Такой ответ получает Захар Ильич и на вопрос о том, где Килогокла «подцепил» Йегреса. Так же отвечает и Захар Ильич на вопрос о том, кто он такой.

Однако идиллия дружеской попойки представителей трех цивилизаций не могла закончиться благополучно: поняв, что перед ним — «интеллигенция межзвездная», Захар Ильич затевает у себя на кухне обыкновенный пьяный мордобой, в результате которого пришедший на шум сержант милиции Федор Парамонов пропал где-то в межзвездном пространстве. На вопрос о том, «где он теперь», Захар Ильич получает от Килогокла ставший привычным для него ответ: «Черт его знает». Все три представителя разных цивилизаций оказались в Областной наркологической больнице. А что это было: реальная история или помутнение сознания трех загулявших мужиков, которое еще называется «белая горячка», вопрос остается открытым. Или на него можно ответить тем ответом, который неоднократно звучит в рассказе. Но вот главное, что остается, это какая-то неразрешимость конфликта человека и окружающей действительности в самых разных, даже необычайно неожиданных вариантах.

Параллельные миры оказываются очень похожими, живущими по таким законам и принципам, которые дают мало возможностей для гармоничного существования человека, а если и дают, то не для всех. И главное — при всей «параллельности» миров, из которых в пространство рассказа попали разные персонажи, действие завершается замкнутым пространством наркологической больницы, словно бы

параллелизм развития не дает гарантии многообразия проявления жизни. Писатель словно бы спорит с традицией русской поэзии серебряного века, одним из воплощений которой стало стихотворение Иннокентия Анненского из цикла с таким же названием, что и рассказ Сергея Козлова, «Параллели»:

Под грозные речи небес  
 Рыдают Косматые волны,  
 А в чаше, презрения полный,  
 Хохочет над бурей бес.

Но утро зажжет небеса,  
 Волна золотится и плещет,  
 А в чаше холодной роса  
 Слезою завистливой блещет.<sup>1</sup>  
 «Под грозные речи небес...», 1901

Рассказ Сергея Козлова не дает гармонии параллельного движения, развития, разрешения конфликта.

Обычно в рассказах Сергея Козлова задатки конфликта, или, как минимум, предупреждение о возможном содержании, дается уже в самом начале. Так в рассказе «Беднейшие люди» (2003) первые предложения словно бы представляют два мира. С одной стороны, это — март, который «влетел в город на хвосте февральского ветра и резко затормозил». А другой представлен тремя очень разными, но и очень похожими друг на друга статичными фигурами «на фоне *быстрого* лоска и *упрямо развивающегося* капитализма». Оппозиция динамики и статичности в данном случае очевидна.

Есть в рассказе и пространственная оппозиция: супермаркет «Екатерининский» — «трехэтажный стеклянно-бетонный куб, сияющий по ночам неоновыми знаками и буквами» и тротуар перед ним, на котором разместилась нищие — «печальная троица у входа вряд ли вписывалась в глянцевую, визжащую покрывками иностранных машин современность» (ВЛ, 336).

Конфликт между героями и средой, в которую они не вписываются, видимо, потому, что оказались не нужны этой среде, выглядит как не имеющий потенциал к положительному разрешению. Есть какая-то своя символика в том, что окружающему миру оказались не нужны

<sup>1</sup> Анненский И. «Под грозные речи небес...» // Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 81.

бывшая учительница-пенсионерка, безногий афганец Олег «лет тридцати» и шестилетний Женька.

Разрешение конфликта в рассказах Сергея Козлова неизменно имеет позитивный характер, но в данном рассказе возникает ощущение, что сторонник счастливых финалов превзошел сам себя. Перед нами — уже не положительное разрешение, а прямо-таки чудесное. Каждому из «беднейших людей», просивших подаяние, досталась доля от тех денег, которые директор супермаркета должен был отдать рекетирам. Финал этого рассказа напоминает традицию просветительской литературы.

Сергей Козлов, словно бы следуя традиции литературы Просвещения, умеет создавать конфликт, имеющий острое общественное звучание, наполненный жизненной конкретикой положений и деталей, узнаваемостью ситуаций. Они наполняют повествование выразительными, узнаваемыми бытовыми подробностями, картинками социальных обстоятельств, которым соответствуют, в которых раскрываются герои. Более того, конфликт его рассказов строится на ярко обозначенных противоречиях, которые сложились в современной эпохе на разных уровнях: между людьми, по-разному понимающими смысл жизни, между человеком и окружающей средой и т.д. Разрешение конфликта нередко происходит у писателя по воле счастливого случая, совпадения, а не вследствие логики развития характеров и событий. Например, в рассказе «Беднейшие люди», в котором разрешение конфликта между людьми, оказавшимися в самом низу социальной лестницы, и окружающим миром, который практически забыл об этих людях, происходит благодаря такому счастливому случаю. Можно даже усомниться в его правдоподобности, что, кстати, и делают некоторые читатели и критики. Однако это пустая затея.

Не надо требовать от писателя, чтобы его повествование соответствовало нашим представлениям о правдоподобии. Да и задача у него другая. Как истинный просветитель, но уже рубежа XX—XXI веков, Сергей Козлов стремится рассказать человеку о том, что он изначально божественно хороший, но только испорченный тем, какая мораль, какие нравы сложились в мире, в котором он живет. Надо просто рассказать, напомнить современному человеку о том, что он хороший, а также о том, что выход всегда есть.

Именно просветительская традиция, не только в рассказе, о котором шла речь выше, заставляет писателя для разрешения вполне убедительно выстроенных конфликтов отдавать предпочтение не столько

логическому развитию действия, которое не всегда дает возможности победы «моральному» герою над «аморальным», сколько внезапные, неожиданные, счастливые для «моральных» повороты в судьбах героев. Словно бы не доверяя естественному развитию событий (да и как ему доверять, если это «естественное развитие событий» неизменно оставляет победу за богатыми и бандитами, стяжателями и заворовавшимися чиновниками), писатель заменяет его случайностью, которая и приводит к победе хорошего героя над плохим, дает возможность демонстрации возможностей добродетельного, праведного поведения.

А в рассказе «Беднейшие люди» те, кто стоял с протянутой рукой у входа в супермаркет, в итоге оказались богатыми. Не только потому, что не побоялись обратить себе на пользу неожиданно свалившееся на них богатство, но еще и потому, что они по-другому, нежели нынешние хозяева жизни, понимают эту жизнь. В один из самых драматических моментов, наблюдая за поведением директора супермаркета и его охранников, Зоя Ивановна горько замечает: «Бедные вы, бедные, в сущности, несчастные люди. Чем же вы живете?» (ВЛ, 365).

Конфликт между героем и окружающим миром у Сергея Козлова может быть разрешен самым чудесным образом. Сам писатель определяет такое разрешение как «удивительные истории». Одна из таких историй, к примеру, поведена им в рассказе «История болезни». Герой рассказа Андрей Нилов на второй день войны узнает о том, что у него рак легких на последней стадии. И в первый момент ему «очень хотелось обидеться на весь мир, но, миру, похоже, было не до умирающего Нилова. Точнее, мира не было, была война» (ВЛ, 385).

Однако в окружающем пространстве есть еще одна характеристика, которая оказывается спасительной для героя: «... по-над улицей плыл военный воздух. Именно военный. Он был разжижен послеполуденным зноем, по цвету имел странный темный оттенок, делающий его ощутимым оптически, и весь насквозь был пронизан летящими отовсюду молекулами настороженного ожидания. Стоило вдохнуть его, и всё — человек уже не тот, что был вчера, час назад, минутой раньше. Он становится человеком военного времени» (ВЛ, 385).

Андрей Нилов принимает решение обратиться к доктору, чтобы тот дал ему справку о том, что он абсолютно здоров, чтобы пойти на фронт и «умереть с пользой». Доктор называет такое решение «вариантом эвтаназии», но справку дает. Может быть, еще и потому, что доктор понял: конфликт героя с окружающим миром имеет давний, «клинический» характер. Этот конфликт привел героя к осознанию того, что

сам он в этом мире некое пустое явление, *никто*: «мне всего двадцать восемь лет. У меня девушка была, но замуж вышла за комсорга из нашего цеха. Родителей не помню, батя еще в Первую мировую сгинул, а мать — в гражданскую. И я, доктор, я это... В общем — нет у меня никого. Никто я!» (ВЛ, 386).

В рассказе намечены и другие схемы конфликта. К примеру, после ухода Андрея Нилова доктор вспоминает «другого мужчину. Сытого, здорового и прилизанного, пытавшегося посредством перезрелой папилломы на ягодице получить отсрочку от призыва» (ВЛ, 387). Или упоминание о том, что «неполноценные», с точки зрения фашистов, «с последней гранатой устремлялись под танк, с именем тиранившего их Сталина поднимались в заведомо проигрышную атаку, бросались с голыми руками в рукопашную, когда у них кончались боеприпасы» (ВЛ, 389).

Однако они именно только намечены, а главным остается тот, в котором Андрей Нилов, стремясь преодолеть антагонизм между собой и окружающим миром, пройдет войну до самой Вислы, и только там его сердце найдет «свою пулю», «когда Андрей Нилов уже передумал умирать» (ВЛ, 391). Болезнь героя отступила там, где пули и осколки выкашивали «целые роты молодых и здоровых ребят», там, где «свое личное казалось несоразмерно меньшим. Да и вообще несущественным» (ВЛ, 387, 388).

На первый взгляд, еще одна удивительная, чудесная история. Но если вдуматься, то нет ничего удивительного, а тем более чудесного в том (такие истории знает любой грамотный доктор), что «история болезни» стала «историей выздоровления», историей возвращения в равнодушный, а то и недружелюбный мир, но, к сожалению, через войну.

В «Истории болезни» сказилось характерное для Сергея Козлова стремление придать многим историям, ставшим основой повествования в его рассказах, некий статус подлинности. Само название пришло из профессиональной медицинской терминологии, а первое же предложение рассказа сообщает о том, что эту историю рассказал автору «старый, немного пьяный казах... 9 мая 1985 на КПП войсковой части 19880, где он ждал своего внука-солдата. И я ему поверил» (ВЛ, 384). Автор рассказа поверил в подлинность истории, а значит, и его читатель призывается к тому же.

А в другом случае, к примеру, в рассказе «Отец Нифонт» (2009) для Сергея Козлова оказывается принципиально важным указание на то,

что «в основе повествования — реальные события».<sup>1</sup> Заглавный герой рассказа живет в конфликте с окружающим миром, хотя винить в этом вроде бы и некого: умерла дочь Варенька, «едва успела мир увидеть — улетела некрещеная», умерла и жена его матушка Ольга, «ушла матушка к Христу, которого до слез любила» (ХЗ, 139). Вот и запил отец Нифонт с горя, не найдя других путей, чтобы жить в ладу с этим миром.

Происходящие в стране после октября 1917 года события не очень изменили жизнь священника, ведь конфликт его с миром — это исключительно конфликт его частной жизни. Но пагубная привычка отца Нифонта, как это ни парадоксально, изменит характер его конфликта с окружающим миром, повернет его в социальный мировоззренческий аспект. Красноармейский отряд особого назначения в сентябре 1919 года подберет его пьяного в проходном дворе, после чего священник окажется в одной камере с людьми, вина которых лишь в том, что они кадровые офицеры. На уровне подсознания или каким-то чудодейственным путем отец Нифонт понимает, что людей в камере ожидает смерть. Он начинает их исповедовать, сам определяя очередность, потому что ему ведома та очередность, по которой узников будут забирать убийцы. А знает и том, что самый юный из них, юнкер Алексей, погибнет не сегодня. Когда от первой партии офицеров, «цвета русской армии», остался только один человек и в камеру бросили следующую группу, отец Нифонт, понимая, что не успеет исповедать всех по отдельности, проводит общую исповедь. Его уведут, не дав завершить.

В этом, новом аспекте развития конфликта противостоящий герою окружающий мир, его новая идеология и нравственность персонафицировались в образах красноармейцев, на каждом шагу лающих матом, готовых «окрестить» прикладом священника, «чтоб хайло свое закрыл». Крест на священнике интересуется их, только если он золотой. Командует ими человек «с легким акцентом», которого солдаты именуют «товарищ Лепсе». Есть и более высокий начальник по фамилии Лацис.

Именно в камере отец Нифонт вспомнил, как был приглашен исповедовать генерала, который хотел исповедоваться именно у него. Причина такого выбора была предельно проста. Перед исповедью между генералом и священником произошел такой диалог:

---

<sup>1</sup> Козлов С. Отец Нифонт // Хождение за три ночи: Повести. — М.: Сибирская Благовонница. 2010. С. 132. Далее сноски на цитируемые по этому изданию произведения даны в тексте (ХЗ) с указанием страницы.

«— Скажите, когда вы пьете, вы предаете Христа?»

— Да, — твердо ответил отец Нифонт.

— И все равно рассчитываете на прощение?

— Если бы не рассчитывал, не смог бы возвращаться в жизнь. Полагаюсь на милосердие Божие.

— Теперь я готов исповедоваться...» (ХЗ, 149-150).

Генерал считал себя предателем, так как «подписался под общим подлым, трусливым, гадким требованием отречения государя-императора...» (ХЗ, 150). А встреченные в камере русские офицеры для отца Нифонта — это уже жертвы предательства. И священник, пусть в самой малой степени, в последний момент своей жизни сделал все, чтобы грех предательства был искуплен. Самому ему пришлось заплатить самую большую цену за восстановление гармоничных отношений со ставшим совсем не гармоничным миром. Он, как и лирический герой Максимилиана Волошина, осознает, что и на нем есть часть того греха:

С Россией кончено...

На последях

Ее мы прогалдели, проболтали,

Пролузгали, пропили, проплевали,

Замызгали на грязных площадях,

Распродали на улицах: не надо ль

Кому земли, республик, да свобод.

Гражданских прав? И родину народ

Сам выволок на гноище, как падаль...<sup>1</sup>

Конфликт, в основе которого столкновение *двух персонажей*, у Сергея Козлова всегда является результатом, следствием конфликтного состояния всего общества, отчетливо или еле заметно, но всегда выраженного. Герой рассказа «Кладбищенский пес Лёлик» (1999) Алексей Иванович Меркушев оказался в среде людей, которых горожане называют «кладбищенскими псами», уже самим этим названием отторгая их от себя, потому что его сократили из Института проблем освоения Севера. Его конфликт с парнем погибшей девушки начинается с того, что последний оскорбил его и всю бригаду кладбищенских рабочих. Парень был уверен в том, что они раскапывают могилы, чтобы поживиться ценностями, которые закапывают вместе с покойником. А завершается этот конфликт тем, что герой убивает и этого парня, и его приятеля, когда те приехали, чтобы расправиться с Лёликом.

---

<sup>1</sup> Волошин М. Мир // Демоны глухонемые. Стих. Максимилиана Волошина. Из-во «Камена», 1919. С. 13.



Трупы несостоявшихся мстителей похоронили здесь же на кладбище. Ни у кого из членов бригады не возникло даже мысли о том, чтобы сообщить об убийстве в милицию. С правотой Лёлика согласилась и его жена, она тоже считает, что обращаться в органы нет смысла. Только у самого героя возникает мысль о том, что «может, в милицию пойти» и пусть его судят, однако рассказ заканчивается его же репликой: «Пусть Он судит...» (НП, 477).

Как-то уж очень просто в мире, в котором живет Алексей Иванович Меркушев, совершаются убийства, ведь и двадцатилетняя девушка того парня умерла не своей смертью, а была убита в собственном подъезде. Может быть, поэтому кладбище, как город мертвых, по своей численности уже, наверное, превосходит город живых.

В разрешение конфликта в рассказах Сергей Козлова может вмешиваться сверхреальность. Чаще всего она выступает в качестве разрешительной, определяющей стороны конфликта в тех случаях, когда в центре повествования оказывается конфликт между двумя общественными мировоззренческими структурами, взятыми в момент их столкновения. Так происходит, к примеру, в рассказе «Ночь перед вечностью» (1994). В реальном времени 27 августа 1922 года расстрельная команда после шести залпов видит перед собой невредимого, находящегося в другом времени и пространстве Петроградского Митрополита Вениамина. Его надо расстрелять как «черносотенно-религиозную контру».

Силу, противостоящую гонимому православию, олицетворяет собой комиссар Кожаный, в связи с которым есть одна примечательная деталь. Известно, что он лично знаком с Дзержинским и Петерсом, сам Ленин жал ему руку «с чувством благодарности», однако остается неизвестным: Кожаный — это «фамилия это или прозвище». В конце рассказа выясняется, что уже не комиссар, а гражданин Кожаный после того злополучного расстрела оказался в психиатрической лечебнице. Однако сама неизвестность того, живет ли он под своим именем или носит прозвище (псевдоним), весьма показательна.

Еще философы античности знали, что «nomen est omen» (имя есть знак). Давая наименования вещам, человек получает от бога власть над миром, и власть эта определенного характера (С.Н. Булгаков). Именно в именовании проявляется сила логоса. По библейскому преданию, имена Адама («и нарече ему имя Адам»), Авраама, Исаака, Иакова даны оным либо самим богом, либо через ангела божия. После того, как «первозданный», первочеловек был назван именем Адама,

бог привел к нему всех животных, «чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы как наречет человек всяку душу живую, так и было имя ей» (Бытие, 2: 19). И это принципиально: первочеловек Адам знал, содержал в себе имена всего сотворенного Богом мира, включая имя первоматери Евы и детей своих (Бытие, 2: 23).

В тайне именованья, по С.Н. Булгакову, содержится творческое: *да будет!* Философ вообще считал именованье актом рождения, ибо именно в самый момент именованья происходит соединение идеи, заключенной в имени, с той материей, которая им обозначается, именуется. Получается, что сам процесс, акт именованья — это момент единения идеи имени с идеей материи. Поэтому имя — это энергия, сила, семя жизни. «Как предмет умозрения, имя есть идея; как сила, оно есть энтелехия»<sup>1</sup>, — писал С.Н. Булгаков.

Еще Платон, по сути дела, приравнивал имя к идее. Он утверждал, что, называя вещи по имени, мы припоминаем, узнаем в них идею. А у древних египтян, которые считали имя отражением души, символика имени была связана с идеей власти, они отождествляли имя с характером и судьбой человека. К примеру, имя Осирис означает — «тот, кто находится на вершине ступеней»; Аравия — «тот, кто в молчании».

У разных народов и в разных верованиях имя — это первое слово о человеке, живом существе или вещи. В связи с человеком в семантике его имени неизменно подчеркивается духовное содержание, тип характера и устремлений человека, носящего определенное имя. С.Н. Булгаков называл имя «откровением о личности». По его мнению, «человек облачается в имя, как он облачается в плоть»<sup>2</sup>. Имя Иисус в этот мир принес архангел Гавриил, принес в качестве «благой вести» («Благовещение» — это праздник принесения в мир имени Иисуса Христа): «и наречешь ему имя Иисус» (Лука, 1: 31). Здесь мы имеем дело с тем, как архангел Гавриил уподобил имя, которое должна дать богочеловеку святая дева Мария (т.е. человеческое именованье), с божественным воплощением и божественным именованьем, ибо «благая весть» принесена от бога.

По Апокалипсису, все имена человеческие записаны в книге жизни на небесах, о чем есть упоминание и в Евагелии от Матфея: «Радуйтесь тому, что имена ваши написаны на небесах» (Матфей, 10: 80).

По С.Н. Булгакову, имя — это еще и одно из выражений антропологической сущности человека. Совокупность человеческих имен он по-

---

<sup>1</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения, — М., 1994. С. 246.

<sup>2</sup> Булгаков С.Н. Указ. соч. С. 246-247.

нимал как некий единый организм, как целостность и понимал такую целостность как гармонию сфер, основой которой является «божественная София и софийный универсальный человек Адам Кадмон» (т.е. «прототипный человек» или человек как микрокосм). Достоинство человека «было дано при самом создании человека, который ближе всего запечатлен ипостасью Логоса»<sup>1</sup>.

«Имя есть жизнь, — заметил А.Ф. Лосев. — Только в имени обоснована вся глубочайшая природа социальности во всех бесконечных формах ее проявления»<sup>2</sup>. Получается, что менять имя без особой на то необходимости (монашество, брак) опасно, ибо имена, по Флоренскому, «как бы имеют свои энергии и как бы онтологичны»<sup>3</sup>. Именно с этим он связывал наибольшую «магическую мощь» личного имени человека.

А.Ф. Лосев вообще считал, что в личном имени есть «демиургическое начало», утверждая, что имя является «залогом и основой всех возможных творческих актов мысли, воли и чувства»<sup>4</sup>.

Кожаный является представителем той силы, которая много сделала для разрушения сакральности, судьбообразующего начала имени человека. Это была сила, которая очень широко пользовалась «псевдоименами» — псевдонимами, в которой сложилась даже своя эстетика «мы» против «я». И гордится он, между прочим, тем, что руку ему пожал обладатель одного из самых известных в мировой истории псевдонимов — Ленин.

А вот в очередном приговоренном к расстрелу красноармейцы сразу же узнали Митрополита Петроградского Вениамина и назвали его по имени, которое означает *любимый сын* (др. евр.). Так, даже на уровне имен сталкиваются две противоборствующие силы.

Представитель одной к тридцать седьмому году будет находиться в психиатрической лечебнице, а для второго ночь расстрела — это последняя ночь перед уходом в Вечность. По сути дела, перед нами — конфликт между *реальностью* и *сверхреальностью*. Последняя оставляет за собой право вмешиваться в первую и даже в какой-то степени руководить ею. Владыку Вениамина удалось расстрелять только с седьмого залпа, после того как он помолился за расстрельщиков в ответ на просьбу молодого красноармейца, упавшего перед ним на колени,

<sup>1</sup> Там же. С. 247.

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. *Философия имени* // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990. С. 14.

<sup>3</sup> Флоренский П.А. Соч. в 2 т. Т. II. — М., 1990. С. 422.

<sup>4</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 182.

«как перед иконой». Для этого ему пришлось на время вернуться «с неба на землю», чтобы благословить их и осенить крестным знамением, тем самым вернуть ночь 27 августа 1922 года «к земной кровотокающей реальности».

Приговоренный к расстрелу, один из участников этого трагического события, в 1937 году уже капитан НКВД Анисимов Тимофей Васильевич, вспомнит отца Вениамина в самый последний момент, «у ямы, уже доверху заваленной трупами». Расстрельный наряд не станет стрелять в него еще раз, насчитав в нем «семь дырок на одного» (НП, 413). А он выберется из-под кучи наваленных на него трупов и, придя в себя, в этой кошмарно-кровавой реальности увидит над собой Владыку Вениамина, пришедшего из вечности, из сверхреальности, которая в очередной раз подправит реальность, чтобы дать возможность капитану НКВД стать иеромонахом Вениамином.

Есть у Сергея Козлова и другой вариант потери имени человеком.

Рассказ «Самый неизвестный солдат» (1995, 2000) в своем названии содержит интертекстуальное начало, хорошо понимаемое каждым россиянином: «Имя твое неизвестно, подвиг твой бессмертен». Однако данное конфликтное начало усилено определением «самый».

Герой рассказа потерял имя вместе с памятью по причине контузии. Он не может вспомнить свое имя ни в фашистском плену, ни в советском лагере, ни в мирной послевоенной жизни. Контузия была настолько сильной, что даже события вчерашнего дня не сохраняются в памяти героя. Вот и зовут его Иваном — так, как называли контуженного немцы, а фамилию ему дали Непомнящий. Такое сочетание вызывает в памяти читателя аналогию с тем, что «мы — Иваны, родства не помнящие». Однако данная идиома предполагает, что в беспомытстве виноваты мы сами, а вины самого героя как раз-то и нет.

В трактовке конфликта, связанного с потерей памяти, у Сергея Козлова есть даже то, что можно назвать, как это ни странно звучит, положительным началом: «Поражало зэков то, что он абсолютно не помнил зла, а вот добрые поступки по отношению к нему вроде как начал запоминать. К примеру, один из зэков вытолкнул его из-под падающего ствола. Иван потом ходил за ним несколько дней, улыбался и готов был выполнить за него любую работу, потому как по-другому отблагодарить не мог. Значит, запомнил. Были и другие случаи...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Козлов С.С. Самый неизвестный солдат // «Последний Карфаген»: Повесть; Рассказы; Дневники. — Екатеринбург, Баско, 2004. С. 228. Далее сноски на цитируемые по этому изданию произведения даны в тексте (ПК) с указанием страницы.

Через много лет после войны один из ветеранов узнает в сидящем у ворот собора человеке, наблюдающем за голубями, своего однополчанина Саню Вострикова. И в этот момент выяснится, что Иван Непомнящий — Саня Востриков очень много помнит, помнит, что «на-ши летят», помнит, как по уставу должен отвечать солдат: «Служу трудовому народу!». И главное, что он помнит: «Русский, — согласился Иван и снова заулыбался» (ПК, 232).

Последний абзац рассказа — это горькое признание автора в том, что он в свое время, наблюдая за «самым неизвестным солдатом» годами, так ничего и не узнал о нем, потому что вокруг было много другого, «главного и важного», не заметил и того, как и куда тот исчез: «И теперь, спустя много лет, я могу вспомнить только одинокую медальку, его улыбку и взгляд. Взгляд, в котором сегодня я разглядел действительно главное. Память» (ПК, 233).

Значит, память — это нечто более глубокое и значительное, нежели умение рассказывать о том, что было. Это — внутреннее содержание человека, которое надо уметь в нем разглядеть. И потеря имени, а также способности рассказывать о том, что было, что пережито, еще не обязательно означает потерю памяти.

Однако, вернемся к роли сверхреальности. Она может вмешиваться в разрешение конфликта, когда противоборствующие силы представлены как персонаж и общество, когда конфликт строится на стремлении и невозможности отдельного героя реализоваться в предлагаемой картине мира. Заглавная героиня рассказа «Мама-Маша» (1999) появляется в повествовательном пространстве, неся на себе приметку некоей сверхъестественности. Она идет босиком по улицам, на которых «кисла снежная мешанина, и пешеходы проваливались в нее по щиколотки, а где и по колени, когда в традиционных неровностях российского асфальта стояли лужи-океаны, а на не успевших просохнуть возвышенностях побеждающе сияла грязь». При этом рассказчик замечает, что босые ноги героини «были белее талого апрельского снега, и не было на них ни единой царапины» (НП, 458).

Внимательный взгляд рассказчика замечает, что глаза героини были полны «безумной печали и притягательной глубины», но главное — было в них «какое-то *сверхчеловеческое знание* мира *видимого* и того, что *скрыто для глаз остальных смертных*». Буквально в следующее мгновение это «сверхчеловеческое знание» дает о себе знать, когда проходящему мимо незнакомому ей пареньку мама-Маша советует съездить к матери, а не ходить на дискотеку, потому что мать болеет.

Рассказчик узнает о том, что сына мамы-Маши зверски убили в Чечне, после чего, по словам сердобольной старушки, которая и поведала ее историю, мама-Маша «умом тронулась», хотя у самой старушки есть сомнения по этому поводу: «Да и как сказать тронулась», — замечает она. Конфликт матери и мира, отнявшего у нее единственного девятнадцатилетнего сына, наделяет ее сверхъестественной способностью: по словам той же сердобольной старушки, «она теперь через горе свое весь мир насквозь видеть стала» (НП, 459-460).

Встреча рассказчика с мамой-Машей зарождает в нем вполне естественное «чувство вины», будто бы он имел возможность «помочь чьему-то большому горю, но прошел мимо» (НП, 460). Это внутренний конфликт человека, который в какой-то момент начинает осознавать, что нельзя бесконечно проходить мимо чужих бед и страданий, начинает ощущать, как нарастает и в какой-то момент уже переливается через край чувство вины за собственное равнодушие. И этот конфликт выводит и самого рассказчика, и читателя из состояния стороннего наблюдателя за тем, как мир жестоко и несправедливо относится к своим матерям и их сыновьям. То, как у Сергея Козлова воспроизводится происходящее во внешнем реальном мире, не только напоминает каждому нормальному человеку о его ответственности за это происходящее, но и становится проблемой душевного покоя: «...мера пройденного мимо горя в какой-то момент переполняет допустимый предел в душе каждого нормального человека, и, переливаясь через край, обращается в чувство вины, происхождение которой не всякому понятно. А далее — либо человек не сможет пройти мимо следующей беды, либо так и не сможет найти душевный покой, либо пойдет в церковь...» (НП, 460).

Сверхреальное сопровождает каждое появление мамы-Маши в повествовательном пространстве рассказа. Вот она молится, не имея ни телевизора, ни радио, не читая газет, знает о том, что над Сербией уже летают «железные птицы Антихриста» и молится за ее жителей. Вот она читает мысли рассказчика о том, сколько российские матери потеряли своих сынов в разных краях бывшего СССР и мира. Это горькие размышления о том, как потерявшим сыновей рассказать о том, что и за пределами России ее воины и там они воют за нее, как вразумить тех, которые не желают «за такую Россию воевать». Ответ героини на молчаливые раздумья рассказчика поражает и тем, что она читала его мысли, и светлой рассудительностью, пытливостью: «А зачем тогда на Руси мужчины нужны?!» После этого рассказчик признается: «Подступила близко ко мне и глубоко в душу заглянула» (НП, 462).

Мама-Маша знает о том, что рассказчик решил о ней написать, знает о том, что ему больно, знает о том, что на войну ему ходить не надо, потому что его там «первым убьют или ранят». Однако оказывается, что в пространстве рассказа есть еще персонаж, который словно бы обладает теми же способностями, что и мама-Маша. Это священник, который на молчаливое удивление автора чудесными способностями героини отвечает: «Это не чудо, это горе» (НП, 462).

Только чудесным вмешательством сверхреальности в образ мамы-Маши можно объяснить спасение рассказчика, когда он оказался в зоне перестрелки между милицией и бандитами, когда его могли подстрелить и те, и другие. Она приходит в злосчастный подъезд, в котором застала героя перестрелка, так, «будто пришла мама забрать своего загулявшегося допоздна во дворе великовозрастного сыночка. Пожурит вот еще» (НП, 464). Самое неожиданное выясняется утром, когда рассказчик, придя в ту самую Крестовоздвиженскую церковь, узнает о том, что мама-Маша умерла три дня тому назад от сердечного приступа.

Встреченный рассказчиком батюшка продолжает выступать представителем сверхреальности: он тоже знает о том, что произошло с героем прошлой ночью, хотя они обменялись только взглядами.

Рассказ завершается уверенностью рассказчика в том, что сын мамы-Маши Алешка «сейчас в воинстве архангела Михаила», и вопросом: «А где она сама?» (НП, 466).

Такое авторское разрешение одного из самых постоянных конфликтов человеческой жизни создает двойное впечатление. Во-первых, решение все-таки есть. Мама-Маша являет собой выразительно-убедительный пример такого решения конфликта между человеком и окружающим его миром. А во-вторых, разрешение конфликта возможно только с помощью сверхреальности. Реальность, с ее кровавыми и жестокими войнами, пороками, с убивающим все человеческое равнодушием, оснований для такого решения уже не может дать.

Разрешение конфликта, как и в случае с «блаженным безумием», проникнуто идеями Ницше: «Страданием и бессилием созданы все потусторонние миры, и тем коротким безумием счастья, которое испытывает только страдающий больше всех»<sup>1</sup> (Пер. Ю. М. Антоновского). Слова Заратустры снова возвращают нас к «потусторонности», как и в

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч. в 2 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990. С. 22.

случае с творческим конфликтом, но и выводят судьбу героини Сергея Козлова на уровень архетипа.

Обращение к сверхреальному или, если хотите, к мистике у Сергея Козлова (не только в рассказах) обычно связано с такими историями и ситуациями, когда складывается стойкое убеждение, что в реальности нет таких сил и возможностей, чтобы одолеть в ней злое, безнравственное начало. В развитие этой мысли можно привести рассказ «Белочки-собачки» (2007). Несмотря на некую легкость его названия, словно бы пришедшего из детской считалочки, он с первых предложений обращает читателя к одному из самых трагических событий в истории страны, ставшего источником трагедий многих и многих семей. Сына тети Анфисы двадцать шесть лет тому назад привезли в цинковом гробу из Афганистана. И с этого момента она ежедневно приезжает на его могилу. Казалось бы, характер конфликта намечен: отношения матери с окружающим миром определяются только тем, что этот мир не смог сохранить, не смог уберечь от гибели ее единственного сына, а более «никого из родных, кроме Коли, у неё никогда не было, и теперь уже точно не будет».<sup>1</sup> Однако все оказывается намного сложнее.

Начнем с того, что пейзаж в прозе Сергея Козлова никогда не выступает только в качестве фона, на котором разворачиваются конфликтные события рассказов, повестей, романов. Этот пейзаж всегда активен, он словно бы участвует в судьбах людей, подсказывает им пути и решения. Таким «участвующим» и «подсказывающим» пейзаж выступает в рассказах «Ангел и Муза» и «Крест перекрестка», в повестях «Мальчик без шпаги», «Бекар», «Движда», в романе «Время любить» и т.д.

Природа настолько активна в судьбе героев, что может отзываться на их действия. К примеру, герой повести «Бекар», написавший музыкальную пьесу «Пурга», пробиваясь сквозь реальную пургу в направлении музыкальной школы, в какой-то момент «невольно подумал о том, что накликал своей композицией пургу настоящую, именно такую, какую он представлял себе, нащупывая на клавишах мелодический ход, выстраивая общую картину над нотными листами» (ВЛ, 403).

Ярчайший пример активного пейзажа, который словно бы принял героиню в качестве своей составной части, являет собой рассказ «Белочки-собачки». Для того чтобы это произошло, необходимо в течение

---

<sup>1</sup> Козлов С. Белочки-собачки // Козлов С.С. «Скинъкеды»: Повести. — Тюмень: Издатель Пашкин, 2008. С. 176. Далее сноски на цитируемые по этому изданию произведения даны в тексте (СК) с указанием страницы.



двадцати шести лет, ежедневно приходит на могилу погибшего сына, и в результате: «Она настолько слилась с кладбищенским пейзажем, что стала своей для крикливых сорок, галок, мрачных ворон и суетливых белок. Особенно для белок. Когда она сидит на покосившейся скамеечке у могильного камня, две-три, а то и целых пять белок снуют вокруг неё по ближайшим веткам, по могильным оградкам и прямо по её рукам, которые щедро делятся с ними нехитрой снедью» (СК, 176).

Потеряв гармонию в мире людей, героиня живет в полной гармонии с кладбищенским миром: «На могилу Коли в эти мёрзлые дни вслед за тётёй Анфисой слетались-сбегались птицы и звери со всей кладбищенской округи. А белки залазили прямо в сумку, с которой она неизменно приезжала. Тётя Анфиса не возражала, не позволяла им лишь трогать орден Красной Звезды, который всякий раз привозила с собой и тоже выкладывала на стол. Орден уважительно обходили стороной даже падкие на всё яркое вороны» (СК, 177).

Благодаря этому бережно хранимому ордену, героиня может выходить за пределы земного пейзажа: «Ночью, если небо не было затянуто облаками и тучами, тётя Анфиса смотрела в окно на звёзды, пытаясь отыскать среди них Колину. А в другое время она всегда была у неё с собой» (СК, 177).

Собиравшихся вокруг ограды Колиной могилы птиц, белок, собак тетя Анфиса называет его гостями, «раскладывая на столике и под ним для них еду» (СК, 177). Однако кладбище — это место, куда приходят люди и с совершенно другими целями, к примеру, для отстрела бродячих собак и белочек. Такие убьют и человека, если он осмелится им помешать, чем, кстати, двое таких «охотников» и пригрозили тете Анфисе, хотя испугать этим ее уже давно нельзя: «Меня уж давно убили», — отвечает она на угрозу.

А на следующий день на помощь тете Анфисе и «белочкам-собачкам» приходят воины: современной российской армии, времен Великой Отечественной, гражданской и штабс-капитан белой армии. Не склонный верить в мистику убийца белочек-собачек так и не смог понять, что против него и его приятеля поднялось русское воинство последнего столетия. Писатель, словно бы не верит в то, что людей, у которых ничего нет ни в сердце, ни в голове, можно победить без привлечения сверхъестественных сил: настолько глубоко в современную жизнь и сознание вошла война. «Время такое, не только белочек убивают...», — сокрушается тетя Анфиса в разговоре с мамой повествователя, у которой убили внука, «зарезали на улице. Ничего не взяли, просто зарезали...» (СК, 183).

Автор честно признается в том, что сам не знает, что он писал: рассказ или легенду. Другое дело, что и тетя Анфиса, и ее сын Коля, по его свидетельству, в рассказе настоящие, настоящие «и два мужика, которые убили настоящих белок...» (СК, 183). И они по-настоящему замерзли пьяными на кладбище. Может быть, и те воины, пришедшие из русской истории, тоже были настоящими? А если и нет, то все равно на следующее утро после встречи с двумя убийцами белочек-собачек с тетей Анфисой на кладбище «целый взвод ветеранов приехал», ветеранов-афганцев, по рассказу, они тоже были настоящими. Значит, и в наше «военное» время есть те, кто могут встать на защиту матери солдата и белочек-собачек, есть возможность разрешения конфликта, кажущегося неразрешимым, в пользу сил добра.

В рассказах Сергея Козлова конфликт разворачивается в предельно локализованном пространстве, не выходящем за пределы современного города, даже если его участниками оказываются представители иных цивилизаций (как, к примеру, в рассказе «Параллели»). Его конфликт, как выражение противоречия, не знает безысходности, он всегда или разрешается положительно, или имеет потенцию к такому разрешению. Это конфликт, имеющий временной характер, ибо в предлагаемом рассказом времени всегда есть возможности положительного его разрешения. Такое понимание конфликта можно расценить как постоянное стремление писателя к преодолению дисгармонии окружающего мира (первой реальности) в пределах художественного текста (второй реальности).

## Глава II

# Своеобразие конфликта в повестях Сергея Козлова

Своеобразие конфликта, воплощаемого в повести, по сравнению с рассказом, во многом обусловлено большим количеством героев, событий, включенных в повествование, и тем, что действие повести, по сравнению с действием рассказа, более широко развернуто во времени и пространстве. Повесть, как правило, объемнее рассказа, хотя это и не является главным отличительным признаком.

Для повести характерно несколько иное, нежели для рассказа, понимание конфликта, иные формы и приемы его разрешения. Начать хотя бы с того, что повесть более широко и разнообразно пользуется средствами, замедляющими развитие действия, ведущего к разрешению конфликта. Одним из таких средств является более обстоятельная, подробная мотивировка описываемого, происходящего, а также обращение к побочным, дополнительным аксессуарам, не имеющим прямого отношения к центральным, основополагающим событиям. Разрешение главного конфликта, которое в рассказе сосредоточено в одном эпизоде, в повести обычно концентрируется в нескольких эпизодах. Сущность, развитие, разрешение конфликта распределяются по разным точкам, чем сохраняется напряженность действия на протяжении всего повествования.

Для повести характерна большая структурная пространственность, то есть не просто более значительный объем, большее количество событий и персонажей, а выход за пределы одного конфликта. Повесть может развивать несколько конфликтных ситуаций одновременно и даже представлять их как равнозначные. Последнее позволяет повести воплощать более широкое жизненное содержание, что, в свою очередь, требует более сложной, по сравнению с рассказом, структуры.

Традиционно в науке повесть определяют как жанр, занимающий некое промежуточное положение между рассказом и романом. С одной стороны, от рассказа ее отличает то, что в ней отсутствует концентрация повествования вокруг единого содержательного центра, вокруг одного конфликта. А с другой, повесть не знает того широкого развития сюжета, что характерно для романа. Повесть значительно (по сравнению с рассказом) расширяет круг событий и персонажей, включенных в повествование, сосредотачивается не на одном центральном событии, но на ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами на протяжении значительной части их жизни. Конфликтная основа содержания повести имеет более локальный, по сравнению с романом, характер. Ее конфликты более связаны с частной, нежели социальной жизнью персонажа, его ежедневными потребностями и интересами. Поэтому, как нам представляется, «Накануне» (1860) и «Отцы и дети» (1862) у И.С. Тургенева — это романы, а «Вешние воды» (1872) и «Ася» (1858) — повести.

Другое дело, что границу между романом и повестью не всегда можно четко обозначить, да и сами писатели не всегда и не сразу находят жанровое определение для своих произведений. Так, «Рудин» был задуман тем же Тургеневым как повесть и первоначально был опубликован как «повесть», однако впоследствии сам автор определял его как роман. М. Горький «Мать» и «Фому Гордеева» в письмах называет то романом, то повестью.

Одно из наиболее интересных наблюдений, учитывающих своеобразие конфликта в разграничении романа и повести, принадлежит В. Кожинуву, по которому «сжатость повести (в сравнении с романом) обусловлена тем, что она охватывает определенную цепь эпизодов, а роман создает всестороннюю картину жизненного уклада».<sup>1</sup> То есть речь должна идти не о разных по объему формах эпоса, а о разном понимании проблемного начала воспроизводимой жизни, разном конфликтном, прежде всего, ее воплощении. Одна из существенных особенностей понимания конфликта в повести заключается в том, что жизнь в ней понимается не столько в качестве объекта *изображения*, сколько в качестве объекта *повествования*. Иными словами, повесть — это пространственный рассказ, развернутое повествование о жизни, включающее многие события и явления. Такой выглядит жизнь в «Повестях Белкина» (1831) А.С. Пушкина, в сборниках повестей «Вечера на ху-

---

<sup>1</sup> Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. С. 271.

торе близ Диканьки» (1831-1832) и «Арабески» (1835) Н.В. Гоголя. Не случайно и то, что именно к повести чаще всего обращаются писатели, чтобы поведать, рассказать наиболее последовательно свою автобиографию.

Повести Сергея Козлова, особенно ранние, словно бы обращены к продолжению, развитию конфликтов уже известных мировой истории и культуре, конфликтов, которые можно смело отнести к разряду *вечных*. Это — или Фауст в мире современной России, а может быть, его ожидание, или в ее же пространстве и историческом времени «репетиция Апокалипсиса», или история «последнего Карфагена», опять же на территории России.

Основной конфликт повести «Русский Фауст» (1995) заявлен уже ее *интертекстуальным* названием, в котором ожидается хорошо известный сюжет Гете. Особую интригу этому читательскому ожиданию, ожиданию своеобразного поворота в развитии конфликта сообщает то, что он «русский». Фауст новой России конца двадцатого века не столько отдает собственную душу за «прекрасное мгновение», сколько выступает покупателем чужих душ. Однако и этого мало: «русский Фауст», в соответствии с «конфликтными ожиданиями» читателя, не мог не вступить в конфликт с теми, кто сделал его таким покупателем.

Первоисточником конфликта для героя повести «Русский Фауст» стало то, что он, как и многие его соотечественники, в какой-то момент бросил «учительствовать» и «метнулся за большими заработками, пытаясь догнать ушлых и деловых людей» (НП, 195). По сути дела, герой стал участником, а скорее всего, жертвой одного из самых драматических конфликтов эпохи, когда социальные изменения и потрясения заставляли многих и многих менять не только место работы, но и мировоззрение, когда стремление не отстать от богатых и благополучных произвело в сознании тысяч и тысяч людей перекося в сторону материального в ущерб духовному. Однако для многих такой уход в область «материального благополучия» не принес ожидаемых результатов. Среди последних оказался и герой Сергея Козлова: «... я либо мелко посредничал, либо ненадолго прилипал к какому-либо предприятию. Так и несло меня в хвосте этой неожиданной скачки за личным благосостоянием, за призрачным всеобщим благоденствием. А круговорот затягивал все сильнее и сильнее. Частые пьянки, непрекращающиеся телефонные звонки, беспрестанная беготня и лавина информации, вертеп в купленной с трудом однокомнатной квартире, десятки тренированных для такой жизни женщин, передвижная гор-

дость — зачуханный «мерседес», использование половины словарного запаса на разговоры о деньгах и ценах — вот он непосильный труд русского коммерсанта» (НП, 195).

Однако даже такая жизнь человека, в котором сохранилось человеческое, не освобождает его от вопроса: зачем он родился и зачем умрет? И перед нами — уже не конфликт одного отдельно взятого индивида, а конфликт человеческого существования в целом, основанный на осознании того, что «человек рождается, чтобы умереть».

В поле зрения, а потом и в руки американской фирмы «Америкэн перпетум мобиле», скупающей в России человеческие души с целью получения из них энергии для вечного двигателя, герой повести попал по причинам, за которыми отчетливо просматривается хорошо понимаемый для живших в начале девяностых годов прошлого века россиян конфликт. Это конфликт между человеком и государством, когда последнее словно бы забыло о своих гражданах, оставив им только призыв: «Обогащайтесь!» И дело было даже не в том, что к этому оказались не способны многие и многие, а в том, что есть сферы человеческой деятельности, в которых следование этому призыву безнравственно. Невозможно представить себе учителя или врача, который на своем рабочем месте стал бы *честно* обогащаться. Однако был и другой путь, по которому пошли сотни тысяч россиян, «переквалифицировавшихся» из учителей, врачей, инженеров, ученых в разного типа коммерсантов. Так поступил и герой повести Сергей Иванович.

Есть своя логика в том, что именно такой человек подошел в качестве торгового представителя американской фирме, скупающей «биоэнергетические субстанции», то есть души россиян: граждане, о которых забыло родное государство, очень быстро и легко оказываются нужными для другого государства. Сам герой понял, что ему предоставлена «честь возглавить отдел америкэн перпетум мобиле в нашем славном сибирском городе», потому что он подходит по всем показателям: «... в КГБ не работал, из комсомола выгнали, генсеков, гомосеков и президентов не люблю, вообще мало кого люблю, а именно это им и надо...» (НП, 199). Отсутствие любви к ближнему и вообще к кому бы то ни было в душе человека интеллигентной, пусть и в прошлом, профессии делает его наиболее подходящей кандидатурой для воплощения в жизнь очередной американской идеи «спасения мира».

Материальные выгоды, которыми американская фирма оплачивает услуги своего представителя в России по покупке человеческих душ, почти не оставляют места в душе героя для каких-либо сомнений от-

носителем нравственного содержания данного проекта. Однако более всего в развитии конфликта между *материальным* и *духовным* поражает то, с какой поспешностью современный человек готов поменять свою душу на «деньги, услуги, продвижение по служебной лестнице, любовь, признание, успех» (НП, 201), на продолжение «очередного телесериала не менее чем на год» (НП, 210) и даже на лишнюю бутылку спиртного. Разница между продающими заключалась только в размере компенсации, который определялся качеством продаваемой биоэнергетической субстанции. В этом конфликте материальное побеждает духовное. Во всем городе нашлась только одна пожилая пара «милых пенсионеров», которые хотели не продать, а купить биоэнергетическую субстанцию.

Сомнения, если и проявляются, то только в его снах, причем проявляются своеобразно, даже парадоксально. Сон вообще является одним из выразительных средств изображения сущности конфликта, его развития и разрешения, а в повести Сергея Козлова ему отводится особая роль. Сначала это был сон, в котором на уроке литературы необходимо было написать сочинение о «Мертвых душах» Гоголя. И один из одноклассников, как и Чичиков, готов «торгануть» «мертвыми душами, чтобы купить себе хорошую аппаратуру». Однако во сне был и другой, который не мог понять того, «как душа может быть мертвой» (НП, 202). Наш герой скупает даже не мертвые (у Гоголя — только в соответствии с ревизскими сказками) души, а души живущих людей. К сожалению, этот сон Сергея Ивановича был краток. Зато были видения, которые герой определяет, как похожие на сны.

Занимаясь покупкой чужих душ, Сергей Иванович постепенно уменьшает, если не утрачивает совсем, свою. И тогда сон, если у человека нет своей биоэнергетической субстанции, или она значительно повреждена, может давать герою возможность увидеть, представить себя в любой функции: вождя или царя идолопоклонников, наблюдающего за обрядом жертвоприношения. Он может видеть себя «именитым чекистом», который из «классового» сознания не пожалеет «буржуазных» мальцов и отправит их на расстрел. Можно видеть себя следователем НКВД, но осознавать свое право быть «пассивным наблюдателем, безучастным зрителем, лишенным права слова» (НП, 263). Любые нравственные проблемы при этом уходят на второй план, ибо человек — только функция, а поэтому неважно, кто стоит перед «именитым чекистом»: — твой приятель, милиционер Иван, или поэт Николай Гумилев. Если человек начинает понимать себя как безучастного зрителя, пассивного наблюдателя, то конфликт между *вседоз-*

воленностью и зависимостью от нравственных норм сходит на нет, эти категории перестают быть оппозицией.

При всей фантастичности сюжета писателю удастся психологически достоверно и увлекательно рассказать о том, как Сергей Иванович становится героем чужих «дней-видений», когда все меньше остается времени на раздумья, и ум индивида, лишенный такой возможности, мечется «среди кривых зеркал, не находя нужного или хотя бы приемлемого (в смысле покоя: оглядеться, задуматься) отражения». В этих чужих сновидениях был один принципиально важный момент: независимо от того, кем оказывался Сергей Иванович в очередном сне, он везде «был обличен бременем власти над людьми, словно кто-то хотел узнать, что я испытываю, когда чужие разум и воля беспрекословно подчиняются моей, а если не подчиняются — я могу обратить их в пыль и забвение».

Но было и другое, может быть, еще более трагическое в своей конфликтности: «И в то же время я сам ощущаю над собой чью-то тяжелую волю, знакомое с детства чувство внутренней свободы покинуло меня. Вместо него в сердце стала распалиться вседозволенность. Но в самом потаенном уголке души росло осознание невидимой, непонятной и ужасающей зависимости» (НП, 263).

Зависимость и вседозволенность, развивающиеся и проявляющиеся одновременно, — это и есть наиболее сложный и наиболее трагический конфликт внутренней сущности человека. Писатель находит выразительный, запоминающийся, оригинальный образ, чтобы передать сущность состояния человека, который не может позволить себе даже «долю импровизации», который лишен права даже на собственный жест и мимику — он сравнивает его со «свободой пули» перед выстрелом: «Герои мои (я как будто стал актером одновременно в нескольких пьесах) четко следовали написанным ролям и чем дальше, все меньше могли позволить себе долю импровизации, собственный жест, свою мимику... дурацкий парадокс! Это называется свобода пули перед выстрелом, когда уже спущен боек» (НП, 263).

Принципиально важным элементом повести и усложняющим ее конфликтное начало, и одновременно способствующим лучшему его пониманию, является ее интертекстуальность, начинающаяся уже с названия. В разговоре со своим другом, поэтом Андреем, Сергей Иванович признается в том, что он — «современный Чичиков», «американский Чичиков», на что тот резонно замечает: «Ты больше похож на русского Фауста, но слово «русский» предполагает совершенно иной сюжет...» (НП, 277).



При всем сюжетном отличии, хоть от гоголевских «Мертвых душ», хоть от «Фауста» Гете, эти и другие произведения, имена авторов, культурно-исторические ассоциации и аллюзии играют в повести Сергея Козлова вполне определенную роль. Они призваны вписать историю, судьбу, сущность современного Чичикова или Фауста, или просто нашего современника в историю культуры человечества. В одном из эпизодов повести, где упоминается имя современного поэта Михаила Федосеенкова, герой признается, что это имя ему незнакомо, более того: «Я, как и многие сейчас, не то что не читал, вообще забыл о существовании стихов» (НП, 276). И в этом кроется одна из причин того, почему современное общество оказалось в таком перманентном, трагически-конфликтном состоянии.

Современного человека необходимо не столько вписать в культуру человечества, сколько вернуть его в нее. С этим, видимо, и связано цитирование, обращение к текстам мировой литературы, к именам поэтов и писателей, как ушедших времен, так и живущих ныне. Вспомним, что Сергей Иванович видел себя «американским Чичиковым», а его друг называл его «русским Фаустом». В какой-то момент герой видит себя мальчиком из «Снежной королевы» Г.-Х. Андерсена. В Америку герой летит на «толстопузом», «как буржуй Маяковского», «Боинге». С упоминанием имен Пушкина, Лермонтова, Гумилева, Есенина, Рубцова, Талькова, Лысцова, Евтушенко, Вознесенского в повесть входят не только их судьбы, чаще всего трагические, и модели поведения, но и их творчество. Сущность и объем такого «вхождения» зависят только от того запаса, который есть в сознании читающего, оттого, насколько они известны или близки читателю. А стихотворение Михаила Федосеенкова «Сон» цитируется в тексте повести, оно присутствует в нем как оппозиция тем снам, который видел читающий его герой.

Спасение, как восстановление внутреннего, душевного равновесия, приходит, однако не через обращение к русской и мировой литературе и даже не благодаря использованию «преобразователя энергии вечного двигателя» в штаб-квартире американской компании, а через бабу Лину, которая напомнила герою об исконной вере его народа, через обращение к этой вере. Поэтому погибшего по вине своих бывших работодателей в земном мире Сергея Ивановича в мире небесном встречал ангел.

Название повести «Репетиция Апокалипсиса»(1996), на первый взгляд, своим интертекстуальным содержанием сразу сообщает сущность конфликта, ибо читательское ожидание конфликта основыва-

ется прежде всего на втором толковании слова «Апокалипсис», т.е. конец света в глобальном смысле этого явления. Однако и первое значение полностью не исключается, при том, что трудно себе представить «репетицию» последней книги Нового Завета, которая содержит откровение Иоанна Богослова.

Начало повествования не оставляет надежд на то, что Апокалипсис не состоится или хотя бы отменяется: «Несколько столетий мир висел на волоске. Недавно он оборвался и стал падать. Стал падать во всепоглощающий тартар со скоростью трех концов света в секунду...» (НП, 286).

Другое дело, что уже начавшаяся «репетиция Апокалипсиса» внешне не различима, а если и различима, то немногими. И в этом — главный конфликт повести Сергея Козлова. Такой характер конфликта мы определяем как синтетический, когда сущность событий и явлений не может быть постигнута персонажами только через наблюдения за внешним их проявлением. Активное авторское слово в повести уже в самом начале предупреждает, что в условиях современного города «мистический ужас происходящего скрадывается» и даже «как-то меркнет на фоне торжествующей урбанизации». Вот и не видят сущности происходящего живущие в городе, оглушающие себя звуками «электронно-ритмичной музыки. А рядом на балконе дико хохочет пьяная девица, разбавляя дождь шампанским с высоты четвертого этажа. Ей все нипочем. Нет, это не Помпея, не Ташкент в 1966 году. Но кто знает, что происходит сейчас за *внешними декорациями* небесной бури, в кого мечет огненные стрелы пророк Илия, или, может, архистратиг Михаил разметал в клочья бесовскую орду» (НП, 286).

Реальный мир в повести «Репетиция Апокалипсиса» выступает в качестве «внешних декораций» неких глубинных, имеющих сакральное значение процессов, смысл которых недоступен человеку, формирующему свое представление об этих процессах только на основе наблюдения за «внешними декорациями». И дело не столько в том, что в событиях и увлекательных приключениях, участниками которых оказались персонажи повести, много фантастического (к примеру, мгновенные перемещения во времени), а в том, что за внешним проявлением люди не умеют разглядеть внутренней сущности. Особенно это трудно сделать тем, кто любое явление окружающего мира, даже самое необъяснимое и фантастическое, привык рассматривать только с точки зрения возможностей обогащения.

Свое видение реальности и истинной сущности процессов, в ней происходящих, есть у Михалыча. Этот герой обладает такой способно-

стью потому, что часто бывает в аномальной зоне, то есть в такой точке пространства, в которой совмещаются разные временные пласты, в которой можно попасть и в эпоху гражданской войны, и в эпоху «развитого социализма». Не только Михалыч, но каждый житель поселка, рядом с которым находится аномальная зона, «чувствовал соприкосновение с каким-то потусторонним миром».

Когда такая зона появилась, толком никто не знал, зато было абсолютно точно известно, что «имели место массовые галлюцинации (например, абсолютно трезвые вахтовики наблюдают, как вдоль просеки, совершенно натурально утопая в сугробах, бегут в атаку красноармейцы и палят в их сторону), исчезновения и появления вертолетов и «кукурузников», особенно любила барахлить связь. Начальник ретранслятора утверждал, что разговаривал по телефону со Сталиным и получил ценные указания, как бороться с левым уклоном. Конечно, в трех случаях из двух это была обычная поселковая брехня, обусловленная недостатком крупных общественно-политических и культурно-массовых событий» (НП, 288).

События, протекающие в реальном пространстве и времени, создают ощущение, что где-то, в *другом* пространстве и времени, идет какая-то иная, более активная и энергичная жизнь, по сравнению с которой происходящее в реальности выглядит ущербным и заторможенным. Особенно ярко эта тенденция наблюдается, когда речь идет о деревне, с которой, кстати, и связано существование аномальной зоны: «В большинстве советских и постсоветских деревень, которые мне довелось видеть, — заторможенное, ущербное время. Из него вытравивали степенную мудрость, его разбили вдребезги, разворовали, заморили голодом, и раненое время хромает, опираясь на покосившиеся заборы, отдыхает на подгнившем крыльце какой-нибудь избы, сквозит в мертвые окна заброшенных ферм и коровников и шепчет облупившиеся лозунги на многометровых щитах... И если кто ворвется в это умирающее время, то никак не огненный, а самый обыкновенный пьяный тракторист, собирая на колеса своей «Беларуси» все рытвины и ухабы. И не глядят на него осуждающе сморщенные беззубые старушки на завалинках, потому что глядеть некому...» (НП, 310).

В столкновении интересов тех, кто через аномальную зону хотел бы получить материальную или политическую выгоду, и тех, кто видит истинный смысл происходящего в реальности, победят последние, и победят потому, что знают: «... история больше похожа на мучительный и болезненный процесс очищения, наказания и покаяния. По инерции

нас еще несет эхом революционных потрясений и братоубийственной войны». Знают и том, что пока «репетиция Апокалипсиса продолжается. Но над ужасающей картиной духовной разрухи все ярче сверкает Спасительный Крест». Но самое главное знание их заключается в том, что, «как и два тысячелетия назад, Бог оставляет каждому Высшую свободу выбора между светом и тьмой» (НП, 379). И это знание, как глубинное зрение, дает надежду на то, что Апокалипсис все-таки не состоится.

Название повести «**Последний Карфаген**»(2001) своим интертекстуальным содержанием создает у читателя конфликтное ожидание, связанное с тем, что «*Carthaginem esse delendam*»<sup>1</sup>. По свидетельству Плутарха, этой фразой заканчивал каждую свою речь в сенате римский полководец и государственный деятель Катон Старший, непримиримый враг Карфагена. Так оно в итоге и произошло. Роль «последнего Карфагена» в повести Сергея Козлова играет Россия. И от этого все происходящее в великолепно выстроенном приключенческом сюжете несет на себе печать особого трагизма. Хотя в самом конце повести и выясняется, что Карфаген — это поселок где-то в Зауралье, но на протяжении всего повествования интертекстуальное содержание накладывается именно на всю страну.

Главный герой повести, потерявший в результате покушения на него память, пытаюсь как-то сориентироваться во времени и пространстве, приходит к выводу, что он «попал в какой-то невообразимый театр абсурда, может, и не существующий в реальности». И в этом «театре абсурда» он сам же и определил суть главного конфликта: «В своем же случае я криво и печально ухмыльнулся: вот он, *конфликт главного героя с окружающей действительностью*, создавай психологические типы, громозди фабулу и подавай читателю в неостывшем виде» (ПК, 25).

Проблема героя, оставшегося без прошлого, уже с первых страниц повести выглядит как явление более широкое и значительное, выходящее за рамки одной человеческой судьбы. Прошлое видится герою «золотым веком», в котором как-то не принято, как и в новом времени, в настоящем, было оглядываться: «Да и зачем оглядываться в золотом веке», если новый день не сулит очередного светопреставления? Не оглядывались, не оглядывались, да так и остались в одночасье без прошлого. И я вместе с ними». Самый трагический результат такого

---

<sup>1</sup> Карфаген должен быть разрушен (*лат.*)

отсутствия привычки оглядываться на свое прошлое заключается в том, что «каждый стал видеть и объяснять прошлое не таким, какое оно было на самом деле, а таким, какое он видел из дня нынешнего или наоборот — не видел и объяснял вслепую. Так, недолго мудрствуя, большинство людей стали называть «золотой век» ржавым» (ПК, 4-5).

«Золотой век» постоянно присутствует, ощущается в повествовательном пространстве как альтернатива настоящему времени, с его разрушительными и разрушающими процессами в области политики, экономики, права, военного строительства и безопасности страны, нравственности...

Конфликт героя с окружающей действительностью, в которой большинство современников в одночасье устремилось к новому «светлому будущему», осложняется и усугубляется тем, что его душа и тело оказались тоже в неких конфликтных отношениях: «... душа моя не спешила вернуться в мое брненное тело. Витала себе, присматриваясь к новому для нее миру» (ПК, 5). Видимо, такое нежелание души возвращаться во вновь обретенное героем тело и является истинной причиной того, почему так медленно, постепенно к нему возвращается одно из главных душевных качеств человека — память.

Новое знакомство с миром, который необходимо вновь, вместе с постепенным возвращением памяти познавать, чем далее, тем более, не вызывает у главного героя оптимизма, и этому есть логичное объяснение: «... чем больше я знакомлюсь с этим миром, тем меньше мне хочется о нем знать» (ПК, 33). И постепенно конфликт героя с окружающей действительностью в подавляющей части повествовательного пространства только углубляется.

Можно уйти от этого мира, можно даже «абсолютно наплевать на весь окружающий мир со всеми его дурацкими проблемами, которые он сам себе наживал от собственного же идиотизма». И герой предпринимает такую попытку: жить вне окружающего мира, никак не вникая в его процессы и проблемы, однако конфликт усложняется тем, что этот мир не может принять такого поведения. «Мне было наплевать на этот мир, но он, как выяснилось, вовсе не собирался оставлять меня в покое» (ПК, 38).

Увлекательные, буквально захватывающие приключения, через которые проходит главный герой и другие персонажи повести, нужны писателю не для того, чтобы в очередной раз «поразвлечь» читателя лихо закрученной детективной историей. Через них к герою возвращается память, а вместе с ней и понимание времени, в котором он живет,

но самое главное — постепенно растет осознание того, что Карфаген — поселок, затерявшийся в заснеженных просторах Зауралья, не будет разрушен. И это, несмотря на то, что при первом взгляде на этот поселок «начинало казаться, что здесь ушедшей осенью кончилась война. Но именно поэтому верилось, что весной начнется новая мирная жизнь» (ПК, 176).

Хорошего писателя видно по тому, как он умеет обращаться с психологией не только своих героев, но и читателей. Конфликтное ожидание того, что «Карфаген (тем более, «последний») должен быть разрушен» — это свидетельство определенной клишированности читательского сознания. И происходящее в повести дает для использования этого клише солидные основания. Однако в финале оно разрушается, когда главный герой, вдохновленный любовью к женщине, приходит к убеждению: «... «Карфаген должен быть разрушен» уже сказано и повторяется бесконечно, и давно пора появиться тем, кто скажет и будет повторять наперекор всему и вся: Карфаген должен быть построен. Ибо сказано: «В начале было Слово...» (ПК, 179)

Карфаген, который на какой-то момент стал обыкновенным умирающим поселком в Зауралье, снова вырастает до размеров России, которая не «должна быть разрушена», а «должна быть построена», и начинать надо со Слова. Писатель уверен в материальной силе Слова, уверен, как и автор этих строк, в неправоте восточной пословицы, согласно которой «сколько ни говори халва, во рту сладко не станет». Станет. Будете изо дня в день повторять слово «кризис», и он придет. Будете пользоваться в своей речи грязными словами, и жизнь ваша будет такой же грязной. А герой Козлова хочет, чтобы мы начали говорить о своей стране, которая должна быть построена. И чем быстрее мы начнем со Слова, которое было и есть по сей день «в начале» всего, тем скорее это Слово материализуется. Через такую убежденность, через такое личное открытие герой повести находит настоящий путь примирения, разрешения его конфликта с окружающей действительностью.

Повесть Сергея Козлова «**Мальчик без шпаги**»(2005) реализует одну из принципиальных установок этого жанра на проявление неких общих законов жизни, а не на какую-то житейскую случайность, удивительный и даже исключительный факт житейского или исторического характера, что характерно для рассказа.

Особую роль в развитии и разрешении конфликтов повести играет инициатива героя. Она проявляется не только в выборе решений,

продиктованных сиюминутными, бытовыми потребностями, тем более, когда современная жизнь на каждом шагу подсказывает, предлагает готовые возможности и решения. Его инициатива проявляется в главном — в выборе одного из образцов жизненного пути. Выбор этот осмысленный и давно оцененный традицией, слагаемыми которой являются обычай, вера, право, мораль. Хотя вполне мог выбрать (все задатки к этому тоже есть) путь более или менее удачного или неудачного приспособления к жизненным обстоятельствам, к игре случая и быстрой смены жизненных ролей и обстоятельств.

В самом начале повести, когда мы еще не знаем о том, как конфликтно складываются отношения маленького героя с окружающим миром, в тексте появляются знаки, которые словно бы свидетельствуют о том, что любое противоречие, любой конфликт разрешимы в той реальности, в которой люди еще способны чувствовать, как «легкой дымкой клубится извечная тайна бытия», в мире, в котором «рождение нового дня — чудо доступное каждому» (ВЛ, б).

Маленький герой Тимофей у Козлова не просто очарован «безмолвием и недвижностью окружающего мира», он, что тоже является принципиально важным знаком текста, «был похож на маленького капитана, замершего на носу корабля». Символика на этом не обрывается: «Правда, корабль вмёрз во льды. Взгляд серых задумчивых глаз устремлен на горизонт, где, разбивая низкую облачность, полыхали заревые протуберанцы...» (ВЛ, б). Лед — это символ парализации воды, которая, в свою очередь, является амбивалентным символом движения («нельзя два раза ступить в одну и ту же реку/воду») и жизни. Корабль жизни шестиклассника Тимофея, о чем читатель узнает в самое ближайшее время, и в самом деле, на данный момент «вмёрз во льды», но «взгляд серых задумчивых глаз», устремленный на горизонт, есть своеобразный залог того, что льды — это временное, а движение к горизонту неостановимо.

Символично и то, что появляющийся в повести буквально с первыми словами герой находится в движении, которое нельзя понимать как простое преодоление определенного пространства. Его отношения с окружающим миром дисгармоничны, а движение является одним из средств преодоления этой дисгармонии. Побудительным мотивом к движению у Тимофея был обычный коммерческий интерес, однако, начавшись как бытовая необходимость, это движение в конечном итоге приведет героя к гармонии в отношениях с миром. Повесть Сергея Козлова и повторяет, и развивает идею Владислава Ходасевича, по ко-

торой преодоление дисгармонии мира — в движении, любом, может быть, самом неожиданным и нелогичным, но в движении:

Перешагни, перескочи,  
Перелети, пере- что хочешь —  
Но вырвись камнем из пращи,  
Звездой, сорвавшейся в ночи...  
Сам потерял — теперь ищи...<sup>1</sup>

Хотя, в случае с героем повести Сергея Козлова, вины его самого в потере гармонии в отношениях с окружающим миром вроде бы и нет. Источником его конфликта является почти беспробудное пьянство родителей и возникшие, в том числе и по этой причине, материальные трудности в семье. А пьянка, и не только в семье Тимофея, началась тогда, «когда геология не вписалась в рыночную экономику, не стало и работы» (*ВЛ*, 17). Разладившиеся школьные дела шестиклассника — это уже следствие.

Одним из наиболее ярких проявлений того, что герой живет в конфликтных отношениях с миром, является его собственное наблюдение, «что вокруг него образуется пустота». Показательно восприятие пространства маленьким героем, тогда еще третьеклассником. Материальные неурядицы и пьяный угар семьи приводят к тому, что, приходя из дома в школу, он начинает ощущать себя так, «как будто в одночасье оказался в другом мире, приходил в школу из другого измерения» (*ВЛ*, 18).

А «мальчик со шпагой» с обложки одноименной книги Владислава Крапивина, подаренной Тимофею по окончании четвертого класса, «жил совсем в другом мире». И даже в этот придуманный, являющийся результатом работы писательского сознания мир герой не может или не хочет попасть: «Иногда очень хотелось окунуться в этот мир, казалось даже — он действительно существует. Нужно только открыть книгу. Тимофей же никак не решался. Всё откладывал на потом. Книгу всегда хранил на письменном столе, и мальчик со шпагой по вечерам был рядом. Случалось, Тимофей всё же раскрывал книгу наугад, но не читал, а просто смотрел на выстроившиеся абзацы, и они сливались в его воображении то в высокие скалы, о которые разбивается океанская волна, то в небоскрёбы далёких шумных городов, то мчался в ночи между строк скорый поезд... Наверное, где-то там жил мальчик с обложки» (*ВЛ*, 18).

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. «Перешагни, перескочи...» // Ходасевич В. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1989. С. 139.



Еще одним показателем конфликтных отношений героя с миром является тот факт, что в последнее время в окружающем пространстве ему почти (прямо как Мармеладову в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского) некуда пойти: «Последние два-три месяца Тимофей не знал, куда себя деть. Утром не хотел идти в школу, потому как не помнил, когда последний раз выполнял домашнее задание, а после обеда не хотел возвращаться домой. Бывало, допоздна слонялся по улицам посёлка, уходил в лес, в лучшем случае — навязывался на рыбалку со взрослыми» (ВЛ, 15). Отсутствие места, куда хотелось, куда можно пойти в обжитом пространстве родного поселка, рождает в герое мечту о том, чтобы стать путешественником.

Окружающая действительность открывает перед юным героем разные возможности, но одна из них буквально навязывается, когда, к примеру, в кабине КраЗА дяди Васи, что подобрал его на трассе, герой слышит «голос хриплого уркагана, что призывал на всю кабину: «воруй, Россия...» (ВЛ, 9). Этому голосу и этому призыву в повести по-настоящему противостоит пока только окружающая природа: дядя Вася перебивает этот голос восклицанием: «Глянь, красота какая!» (ВЛ, 9).

Писатель снова подчеркивает, если не навязывает мысль о том, что его герой умеет видеть и чувствовать красоту. Более того, красота для него связана с памятью того детства, когда оно было счастливым: «Изношенные паруса облаков в низком, но пронзительно голубом небе превращались в диковинные письмена, похожие на египетские иероглифы. Они перетекали за далекую гряду тайги, отчего небосвод, казалось, наклонился в сторону той самой Большой земли. Чувство простора захватывало и несло Тимофея в сказочные страны, о которых мама читала ему в оные времена по вечерам. О таких сказочных, что когда он переспрашивал у неё непонятные слова, она и сама не могла толком объяснить их значения. Дорога заставляла забыть и печальное и радостное и оставляла лишь два чувства: либо восторг причастности к огромному миру, либо, в худшем случае да в зависимости от условий (метели, сильной оттепели, разбитости) — невеселое ревущее качание, от которого ни сна, ни бодрости, а лишь чувство затяжной борьбы, притуплённое смирением перед обстоятельствами. Машина в такое время вгрызается в пространство, точно бур, и управляет ею слившийся с баранкой и педалями нерв, искрящийся вперемешку народной мудростью и матерками» (ВЛ, 10).

Вот оно, психологически точное восприятие героем дороги, которая заставляет «забыть и печальное и радостное», которая всегда воз-

буждает новые чувства. Вот оно, буквально по В. Ходасевичу, понимание движения, как преодоления, как возможности выхода из тягостного и давящего.

Собственно «коммерческая деятельность» Тимофея и есть отклик на призыв того «хриплого уркагана» или попытка войти в ту жизнь, которая в повести выразительно сравнивается с музыкой: «В некоторых лавках гремела из разбитых динамиков музыка, приבלатнённая, однообразная и хрипящая, как вся нынешняя жизнь» (ВЛ, 11).

Рыба, которую он вез «бабушке», была только поводом для того, чтобы заняться продажей краденного, которое давал Тимофею Михаил. Такая возможность войти в окружающий мир, преодолеть конфликтные отношения с ним в положении Тимофея выглядит вполне естественной и логичной. Такое разрешение конфликта можно определить как примиренческое. Хорошо известный мировой литературе сюжет о еще одной заблудшей душе, о человеке, избравшем путь наименьшего сопротивления среде, а потому заблудшего в этом мире истинных и ложных ценностей.

Однако разрешение конфликта у Сергея Козлов идет по другому, более сложному пути. Среди того, что на этот раз предлагает Михаил для продажи, в руки Тимофея попадает обыкновенная старая пуговица с двуглавым орлом. А далее начинается действие, которое возвращает героя в гармонию в отношениях с миром. Возникает даже ощущение, что эта пуговица пришла из песни советского детства, в которой «коричневая пуговка валялась на дороге», и на нее «Алешка наступил», а затем оказалось, что «пуговка не наша», и «буквы не по-русски написаны на ней». В песне на стихи Евг. Долматовского ребята принесли коричневую пуговку на заставу, и по этой пуговке пограничники поймали шпиона, у которого были «сшиты не по-русски широкие штаны,

А в глубине кармана патроны от нагана  
И карта укрепления советской стороны...»

Воспоминание о «коричневой пуговке» приведено здесь отнюдь не из желания лишней раз поиронизировать над наивностью советского воспитания бдительности и патриотизма. Многие, из читающих ныне прозу Сергея Козлова, в школьные годы, если не пели сами, то были слушателями песни про незатейливую историю о том, как «коричневая пуговка валялась на дороге», о том, как важно быть внимательным ко всем мелочам и тогда «никакая сволочь границу не пройдет».

Сергей Козлов, по сути дела, реализует ту же идею, ведь его герой мог пройти мимо старой пуговицы с двуглавым орлом, мог продать ее так же, как продавал «мобилы», «фотики» и цифровые видеокамеры. Чем-то она его привлекла, хотя он ничего еще не знает об ипатьевском доме, что-то слышал вообще о расстреле царской семьи, о какой-то революции, Ленине и красных флагах. С того момента, как пуговица стала принадлежать Тимофею, начинается восстановление его гармоничных отношений с окружающим миром.

Первым показателем такого возвращения стало пробуждение интереса к истории своего Отечества, в которой был расстрел царевича, сверстника Тимофея. Почувствовав, что «пуговица действительно необыкновенная», герой решил обязательно узнать «про императора Николая Второго и его сына. Вот ведь получалось: царь и царевич — всё у них было, дворец, слуги, армия, целая страна, огромная Россия, и ничего не стало! Даже пуговицы отобрали! И расстреляли. Чем провинился мальчик перед большой страной?..» (ВЛ, 19).

Другим показателем возвращения героя в гармонию мира стало его обращение к церкви, которая первоначально персонифицировалась для него в образе молодого священника. От него Тимофей узнает, что члены царской семьи причислены к лику святых. Узнает вкратце и историю того, как «большевики-безбожники» пытались уничтожить следы своего преступления, как останки членов царской семьи захоронили в Петербурге, как сам «император предрекал, что тело его не найдут», а потому, если эта пуговица действительно принадлежала царевичу Алексею, то «это частица святого» (ВЛ, 22).

Как-то очень просто, но убедительно, без нажима и наглядно ответил священник на вопрос Тимофея о возможной стоимости пуговицы:

«— А сколько стоит частица неба? — ответил вопросом на вопрос.

— Неба? Да разве... Это... Ну, разве может быть... Чтоб небо...

— И я о том, — грустно улыбнулся священник, — хотя, знаешь, могут найтись дельцы, которые и небо разделят и начнут продавать частями. Землю уже продают, леса, воду... У них всё имеет цену, потому как деньги для них мерило всего. Понимаешь?

— Понимаю» (ВЛ, 22).

Это понимание и возвращает Тимофея из того мира, в котором он мог остаться навсегда, мира, в котором деньги являются мерилем всего. Пересказ Михаилу того, что поведал маленькому коммерсанту священник, что-то затронул и в нем, решил он не брать лишний грех на душу и подарил пуговицу Тимофею.

Пуговица в повести становится неким знаком доброго и даже чудесного. С ее появлением начинает налаживаться жизнь в семье. Сам Тимофей, забывший, когда брал в руки книгу, начинает читать. Первой после долго перерыва стала одна из двух подаренных ему священником книг.

Нельзя не заметить того, как писатель Сергей Козлов в разных произведениях буквально трепетно относится к чужому печатному слову. В повести есть удивительный по точности эпизод, передающий особенности восприятия шестиклассником Тимофеем рассказа Валентина Распутина «Уроки французского», есть интересные детали, свидетельствующие о том, чем может поразить современного школьника история про Тараса Бульбу Н.В. Гоголя.

Особенной задушевностью отличается слово писателя, когда речь идет о книгах православных. Этим трепетным отношением он наделяет и своего героя. Печатное слово из книги «Детям о царе» становится важным фактором разрешения конфликта, который еще совсем недавно не имел потенции к позитивному разрешению. Это слово наполняет героя новым пониманием и мира, и себя в этом мире: «Тимофей очнулся от чтения, когда буквы стали расплываться, а по щекам катились крупные солёные капли. Это о нём, о Тимофее, молит Бога убитый Царевич. Вот он стоит на картинке со страшной чашей в руках! В военном мундире, как простой солдат. И вежды его, обращенные вверх, полны слёз

... и он, правда, не знал, отчего плачет. Какое-то новое, незнакомое чувство боли и сострадания давило в груди, что слёзы текли сами» (ВЛ, 31).

Писатель, как и некоторые его герои (к примеру, учительница литературы Тимофея), уверен в том, что каждый имеет возможность ощутить то, как «Слово коснулось человека», пережить «это таинство». И хорошо, когда это слово Гоголя или Распутина, Священного писания, ведь человека могут касаться и слова того самого «хриплого уркагана», что своими песнями призывает Россию воровать.

И в школьных делах Тимофей «почувствовал дыхание новой жизни», не только когда он вступает за обиженного старшеклассником приятеля, но и когда в кои-то веки попытался выполнить домашнее задание. Однако писатель далек от того, чтобы создавать такую умиротворяющую картину восстановления гармонии в жизни маленького героя, выстраивать разрешение основного конфликта посредством чудодейственной роли попавшей в его руки пуговицы. С появлением пуговицы пустота вокруг героя не развеивается как по мановению вол-

шебной палочки: слишком много в прошлом было запущено и самим Тимофеем, и его родителями.

Стоило герою только на время выпустить пуговицу царевича из рук, как разрешение конфликта осложняется еще и тем, что в мире материальных интересов, преобладающих и даже довлеющих над моралью, нашлись люди, готовые использовать ее возможную чудодейственную силу для того, чтобы в два раза увеличить свою прибыль.

Немного неожиданно для читателя в повести развивается еще один конфликт. Конфликтно складывающиеся отношения героя с окружающим миром заставляют его задуматься над тем, что такое *свобода*. Сам для себя он этот вопрос не решил, но уже увидел разное ее понимание. С одной стороны, Михаил, для которого свободы нет нигде: ни на воле, ни в тюрьме, есть свобода только внутри самого человека, «а все остальное — слова для дураков». Для него, «свобода — это выбор пути. Причем можно выбрать всегда, в любое время. Выбрал — пошел» (ВЛ, 25). Для него «свобода превыше всего». Он по-своему истолковал мысль из одной книги, которую приносил ему когда-то священник: «... зло порождается неправильно истолкованной свободой». Он и в своем государстве видит только свободу «грабить и быть ограбленным. Свобода для тех, у кого есть награбленные деньги, и свобода подохнуть для тех, у кого их нет» (ВЛ, 71).

А с другой, учитель истории Сергей Сергеевич, который на вопрос о том, свободный ли он человек, показывая на портрет Суворова, отвечает: «Вот он — свободен!

— ... Свободен, потому что всю жизнь служил Богу и Отечеству!» Вполне резонное замечание Тимофея о том, что Суворов «ведь служил, значит, подчинялся», только добавляет уверенности учителю: «Точно! Но подчинялся, чтобы служить Богу и Отечеству. Прикажи ему сделать что-либо против Бога и Родины, он подчинился бы своему высшему служению» (ВЛ, 48). По этой же модели свободы, свободный человеком был и князь Владимир Мономах, а сам учитель, по его собственному признанию, свободен «по мере своих скромных сил».

Так заочно в повести сталкиваются два понимания свободы и свободного человека: одно, когда свобода — это только собственное *Я*, возведенное в ранг высшей истины и высшего мерил всего сущего; и свобода, как умение служить высшим идеалам, высшим ценностям этого мира. Михаилу, к сожалению, недоступно само понятие высших ценностей, хотя какие-то задатки все-таки, видимо, есть. Не стал же он продавать пуговицу, хотя догадывался о ее истинной (и не только ду-

ховной) ценности. Этот конфликт разрешается по-житейски просто и в чем-то сурово: Михаила последний раз мы видим в повести в тот момент, когда его заталкивают в омовенскую газель, а Сергей Сергеевич еще примет самое активное участие в судьбе маленького героя.

Конфликт мировоззрений людей, которые даже никогда не видели друг друга, помогает главному герою понять самое существенное в его взаимоотношениях с окружающим миром, способствует позитивному разрешению главного конфликта повести.

Еще один конфликт «Мальчика без шпаги», пусть и намеченный лишь эпизодически, но принципиально важный, это конфликт жизни и смерти. В мировой культуре этот конфликт трактуется не просто как вечный, а в качестве источника любого конфликта в жизни человека вообще, ибо человек — это единственное живое существо на земле, которое знает, что умрет. Мысли о смерти приходят к Тимофею в связи с тяжелой болезнью матери и возможностью самого трагического исхода. Когда ее отвезли в больницу, герой снова ощутил, что его окружает «неожиданная пустота». Она была не только вокруг него, и это ощущение пустоты пространства как реального, так и медийного, понимается не только Тимофеем. Отец, сообщив сыну о неутешительном диагнозе матери, «как в пустой ящик, смотрел на экран телевизора, выкупленного когда-то Тимофеем. В пустом ящике убивали, взрывали, давали награды и состязались в красноречии... То есть — множили пустоту» (ВЛ, 68).

В представлении героя, в связи с возможной смертью матери, есть и другое видение окружающего пространства, пусть и не пустота, но с абсолютным отсутствием гармонии: «Войдя вечером в подъезд, Тимофей замер на лестнице. Он внезапно почувствовал, что знакомые с детства стены стали другими. Вдруг постарели. Заметнее стали трещины на панелях, иссекающие тёмно-синюю эмаль точно иссохшее русло реки. Лампочка, подёрнутая паутиной, горела подслеповатым ядовито-желтым, каким-то потусторонним светом, отчего возникала иллюзия заполненности окружающего пространства густым эфиром. Подвешенный на собственном электрическом проводе патрон слегка покачивался на сквозняке. Островки мрака в углах и под лестницей ответно колыхались как протуберанцы вечной тьмы. Резким и чужим показался привычный затхлый запах гнилого дерева. И точно письма древней цивилизации испещряли стены глупые и похабные надписи, названия популярных групп, понятные только авторам аббревиатур, имена нескольких поколений, врезавшиеся глубоко в штукатурку. Каждая

дверь в подъезде скрывала за собой маленькую печальную жизнь. Войди в неё — и окажешься в зоне вечного и грустного ожидания чего-то лучшего. Само время здесь когда-то поменяло свои свойства, или просто забыло, что есть этот дом, и отсутствие времени сказалось намного страшнее, чем его обычная кропотливая разрушительная работа. В подъезде царило забвение, которое не могли перекрыть телевизоры и музыкальные центры, не могли рассеять голые и одетые люстрами да торшерами лампы, и от этого потусторонними казались голоса, доносившиеся из-за этих дверей. Будто из недавнего прошлого. Люди, отравленные этим забвением, жили по некой бесконечной инерции, соскочить с каковой также сложно, как с поезда, идущего над пропастью» (ВЛ, 67).

Следствием того, что героя удручающе поражает пустота и дисгармоничность пространства, становятся его размышления о том, есть ли смысл в том, что мы привыкли называть бегом времени: «Над всем этим должен быть обязательно высший смысл. Иначе, зачем всё? Зачем радость наступающего утра? Тревожная даль сваливающегося за горизонт неба? Зачем отсчёт этих дней-ступеней, если лестница когда-нибудь кончится, а то и провалится в любой миг? И зачем это нарастающее день ото дня чувство боли, которого ещё совсем недавно не было?..» (ВЛ, 68).

Именно ощущение пустоты и дисгармоничности пространства, а также сомнения в том, что движение времени имеет какой-то смысл, приводят героя к размышлениям о смысле жизни, о сущности смерти, о том, «что значит умереть». Отец Тимофея считает, что «для того чтобы это понять, надо умереть», а «умереть — это узнать последнюю и главную тайну: есть там что-то или ничего нет?» (ВЛ, 68).

Свой вариант ответа имеет бабушка Тимофея, которая со слов отца «верит, что Христос воскрес, а значит — и все мы воскреснем» (ВЛ, 69). К какому решению придет или уже пришел герой, напрямую в повести не сказано, но именно после слов отца он напоминает последнему, что надо бы написать письмо бабушке, ведь «если там ничего нет, тогда зачем жить» (ВЛ, 69). Конфликт имеет тенденцию к разрешению, о чем свидетельствует, к примеру, попытка Тимофея обратиться с молитвой к царевичу Алексею, по тому варианту, который исповедует его бабушка.

Особую, определяющую роль в разрешении конфликта играет царевич, который смотрел «из того мира прямо на нас», образ которого, «его добрый и как будто всезнающий взгляд, не увязывались ни с ка-

кими военными действиями. Ни с какими карами. Хоть и в военной форме он был запечатлен почти на всех фотографиях.

«Мальчик без шпаги», подумал Тимофей» (*ВЛ*, 57,58).

Так в повести Сергея Козлова разрешается исторический конфликт между той философией и представлениями о ценностях жизни, которую принесли в Россию большевики, и той философией, которой она жила до них. Поэтому история в повести не выступает только в качестве увлекательного фона или антуража, она представлена в виде конфликта, разрешение которого помогает в нашем времени восстановить отношения с окружающим миром, найти свою модель, свое понимание свободы и определиться с тем, в чем смысл жизни человека на этой земле.

Книга «Скинъкеды» (2008) определена Сергеем Козловым как «маленькая повесть в память о погибшем племяннике». Однако ее конфликтная основа выходит далеко за пределы семейной трагедии. Признаками возможного конфликта в повести отмечено уже описание детской площадки, на которой по вечерам собирается молодежь, и на которой «всегда хорошо могло начаться что-то, хотя не всегда хорошо кончиться» (*СК*, 6). И в этом автор видит свою «вселенскую закономерность»: «Уж если История порой начинается от места: к примеру, от египетских пирамид, от гималайских вершин, от Акрополя; то нет ничего удивительного, что житейским историям тоже надо плясать от какого-то места. И молодые люди приходили сюда, в первую очередь, потому, что здесь более всего ощущалась сопричастность к масштабным событиям, даже если они таковыми не были или их не было вообще. Ощущение причастности заменяло то, что взрослые называли самореализацией. Но уж если эта самореализация начиналась, то история могла получиться пусть не с большой буквы, но с восклицательным знаком!» (*СК*, 6-7).

Первая, по-настоящему конфликтная ситуация, связана с извечной проблемой мужания молодого человека. Валентин Запрудин, которому надоело повсюду «таскаться» с родителями, а потому оставленный после долгих уговоров на время отпуска дома, решил перевести свой роман с Ольгой Большаковой «в бурную фазу»: в первую свободную от родителей ночь «Валик решил стать мужчиной». Из этой затеи ничего не вышло, так как герой, накачивая себя для смелости алкоголем, «нагрузился до рвотного рефлекса» (*СК*, 7-8). Конфликт вхождения подростка во взрослую жизнь намечен, но развиваться он будет в другом направлении: неудавшаяся попытка «затащить» девушку «в постель»



дает возможность рассказать о том, какой трепетной и нежной может быть первая школьная любовь.

Принцип изображения жизни в ее многообразии, характерный для повести как жанра, в значительной степени реализуется в том, что семьи подростков, главных героев описываемых событий, так или иначе, оказались в конфликтных отношениях с эпохой. Эпоха реформ и перемен буквально заставила вчерашних учителей и ученых, библиотекарей и врачей, военных и инженеров поменять профессии и заниматься совсем другими делами. Она же, эта эпоха, сдвинула многие семьи с родных насиженных мест.

Семья Дениса Иванова занялась торговлей не по собственной воле: «Когда отца сократили из разваливающегося НИИ, семья оказалась перед выбором в буквальном смысле: либо жить торговлей, либо пойти попрошайничать. Мать тогда ещё работала в Доме культуры, но даже её смешную зарплату задерживали. Пометавшись, помыкавшись, отец пошёл с поклоном к бывшему парторгу своего НИИ, который каким-то невероятным образом смог на незадействованных в связи с отсутствием финансирования лабораторных площадях открыть рынок» (СК, 62-63).

И все вроде бы ничего, любой труд и важен, и почетен, если делать честно, но сын однажды заметил, как в его родителях «сломалось что-то, что отделяет нормального человека от сребролюбца и крохобора» (СК, 64). Развернутого развития этот конфликт в повести не получает, однако дополняет представление о своеобразии окружающего мира и людях, его населяющих.

А семья Гены Бганбы «летом 1992-го года... покинула дом на улице Дзержинского в Сухуми... Сначала их приютили родственники в Сочи, потом в Москве, ... потом они переехали в Сибирь, где мать смогла устроиться по специальности на работу в больницу» (СК, 49). Но она видела войну, участвовала в ней как медработник, а потому «даже спустя несколько лет после того, что она видела в городе во время боев, она пугалась разрывов петард и салютов» (СК, 52). А посещающие семью Гены родственники из Абхазии неизменно привозят «с собой запах некончишейся войны...» (СК, 52).

Такие семейные истории конфликтов со своим беспокойным временем стоят почти за каждым участником описываемых событий.

Еще один конфликт связан с поколением рожденных в восьмидесятые годы прошлого века, и заявлен он в самом начале как-то не очень серьезно. Встреченный Валиком в беседке, на той самой дет-

ской площадке Алексей Морошкин лишился своей девушки, которая поменяла его на мальчика-мажора с машиной. Вот он и пришел к выводу, что «этот мир отвратительно несправедлив», а потому решил создать «общество народных мстителей» для того, чтобы мстить всем: «Всему этому человеческому обществу! Всей этой долбаной демократии, всем этим партиям, всем обокравшим страну миллионерам, всем этим хапающим чиновникам, всем этим растусованным поп-звездам, всем, кто учит нас, что так жить правильно, хотя мы знаем, что так жить нельзя.

... Молодая гвардия по заказу! Всем! Всем, кроме униженных, оскорбленных, обездоленных, честных работяг, настоящих ученых, талантливых поэтов, художников, музыкантов... Остальных — к стене позора!...» (СК, 10-11).

И мстить он собирается смехом, «мочить их смехом. Поднимать их на смех и бросать с его головокружительной высоты» (СК, 11).

Подростки начинают свою войну против богатых, которую вроде бы единолично объявил им Алексей Морошкин. Это была война высмеиванием.

Первым объектом высмеивания стал супермаркет «Престиж», принадлежащий отцу того самого мажор-мальчика, на которого променяла Алексея Морошкина его возлюбленная, а дальше возникла идея создать целую организацию и назвать ее «скинькеды», чтобы смехом мстить окружающему миру за его несправедливость.

Вторым и последним объектом мести организации скинькедов станет спортивно-развлекательный комплекс «Торнадо». И к этому времени выяснится, что главным конфликтом повести является война.

Однако у этого конфликта нет двух привычных противостоящих сторон. Одна сторона — это народ России, против которого воюют все, кому не лень. Против ее молодого поколения ведут войну всевозможные меньшинства, к которым надо проявлять толерантность. Иначе, как войной против подрастающего (да и не только) поколения, нельзя назвать тот факт, что в детском кафе, которое изначально называлось «Буратино» и где можно было «от души поесть пломбира», теперь собираются гомосексуалисты, а представители молодежной организации готовы их поддержать в борьбе за права сексуальных меньшинств. Они уже осудили акцию скинькедов, хотя и не подозревают об их существовании, как «позорящий российскую демократию поступок и даже готовы поддержать пострадавших в их желании пройти маршем по нашему городу, чтобы обозначить проблему терпимости» (СК, 95).

Это война против молодого поколения страны, которое сегодня уже не знает, кто такие Тимур и его команда, Фидель Кастро, что такое гитлеровский план «ОСТ», поколение, которому Великую Отечественную войну преподают «по новой программе за четыре урока» (СК, 86).

Это и та «странная война», на которую был отправлен отец Алексея зимой 1995 года. Сущность ее очень точно он же и передает: «Нас теперь убивают не за Родину, а за деньги...» (СК, 38). Она не прекратилась и тогда, когда он с нее вернулся, но теперь воевали исключительно против собственных воинов и против него в том числе. Результатом этой войны для семьи Алексея Морошкина стало то, что «юркий черноглазый продавец воткнул нож в спину российскому офицеру» (СК, 38).

Это и война богатых против бедных, война тех, что «могли придумывать хитроумные планы отъёма денег у беднейшего большинства» (СК, 39), против тех, кто не мог и не желал этого делать. Отец одного из скинькедов, абхаза Гены Бганбы только так и понимает сущность войны вообще: «Война — это пища для богатых, для тех, кто хочет стать богатым и управлять другими людьми...» (СК, 50).

Ребята, объединившиеся вокруг Алексея Морошкина, ведут ее по-своему, но при этом понимают, что их акция в «Голубой лагуне», — «это развлечение и не больше». В другом месте он же так передает особенности своей войны против богатых и всевозможного рода извращенцев: «Мы не убиваем, мы не насилуем, мы не сживаем со свету, как они делают это с нами, мы поднимаем на смех!» (СК, 59-60).

Это и война абхазов против грузинской национальной гвардии, в которую самыми разными нитями так или иначе оказывается втянута и Россия.

Не желая, чтобы сын пошел по стопам отца, мать Алексея говорит страшные для нашего времени, но справедливые слова: «У нас уже был один мужчина на войне! У нас война в стране не кончается. Нигде!» (СК, 40).

Война выступает в повести Сергея Козлова в качестве конфликта, не имеющего границ ни в пространстве («нигде»), ни во времени («не кончается»).

Брошенные на улице родными матерями дети — это тоже война, или, как минимум, ее следствие.

Участковый капитан милиции Федор Смоляков предлагает ребятам свой вариант борьбы с многочисленными проявлениями войны: «надо чаще делать добро, чтобы не оставалось времени для зла» (СК, 47). Они по-настоящему поняли, что значат эти слова, когда пришли в «Дом Ребенка». На этом военный конфликт повести мог бы и закон-

читься, но таково свойство подростковой психологии, что не могли ребята сразу же отказаться от задуманной в связи с «Торнадо» акцией. Параллельно с помощью «Дому Ребенка» они продолжали готовиться к «военной» акции против посетителей спортивно-оздоровительного комплекса. Сама акция прошла успешно, но с одной досадной оплошностью: охранники, которые пытались спрятать на крыше спортивного комплекса что-то преступное, запомнили Валентина Запрудина. Через некоторое время он был убит в подъезде собственного дома.

Получается вроде так, что, остановись подростки в своей мести богатым, направив все свои силы на помощь брошенным детям, и такой жертвы бы не было. Однако финал вызывает самые большие сомнения в том, что автор пытается убедить нас в желательности и даже правомерности такого разрешения военного конфликта повести: «В России война не кончается совсем, унося каждый год по миллиону и больше жизней. 20 тысяч человек ежегодно пропадают без вести, 15 тысяч гибнут на пожарах, в автомобильных катастрофах погибает 30 тысяч человек, 70 тысяч — от передозировки наркотиков, 40 тысяч отравляются некачественным алкоголем насмерть, милиция обнаруживает ежегодно 42 тысячи трупов, и причины смерти установить невозможно, в результате убийств гибнут ежегодно 50 тысяч россиян...

Наверное, кому-нибудь захочется высказать автору своё недоумение: вот, взял и с лёгкой руки убил одного из героев. Но это сделал не я. Это каждый день происходит на наших улицах. Оглянитесь.

Всего с 1989 по 2004 год Россия потеряла около 30 миллионов человек. Среди них Валентин Запрудин и мой племянник Алексей Ященко.

Потери сравнимы с потерями СССР во время Второй Мировой войны. Против России воюет весь мир...» (СК, 102).

В повести есть показательный эпизод, когда старший Бганба со своими родственниками защитил Алексея Морошкина от охранников мальчика-мажора из «Лексуса». Когда охранники бежали с поля боя, он говорит Алексею: «Странные вы, русские, столько веков всех защищали, а теперь сами за себя постоять не можете...» (СК, 79).

Оставив последние слова без комментариев, писатель, как и его герои, заставляет задуматься над тем, насколько возможно и возможно ли вообще остановить войну, которая ведется против народа, только добрыми делами. Но, видимо, и не такими акциями, что произошли на девятый и сороковой день после гибели подростка. Однако конфликт, и с этим остается читатель повести Сергея Козлова, необходимо разрешить, сон народа не может длиться бесконечно, так же, как и нельзя

бесконечно надеяться только на то, что бог на нашей стороне. Только как такое предупреждение, можно понять слова Алексея Морошкина: «Наш народ действительно похож на большого терпеливого Иванушку-дурачка, и если бы сам Бог, по великой Его милости, не был на его стороне, он давно бы сидел голый где-нибудь на окраине тайги...» (СК, 96).

С паразитическим постоянством Сергей Козлов обращается в своей прозе к судьбе поколения, вступающего в жизнь, определяющего в ней свое место и свою позицию. Такое вступление не может не быть конфликтным уже потому, что конфликт отцов и детей, к примеру, — это из области вечного противостояния, а тем более в наше, такое переломное, а иногда и просто чумное время.

Повесть «Бекар» (2005) изначально обращена к тому, с какими разными представлениями о ценностях в этом мире могут вступать в него сегодняшние подростки. Эти ценности настолько разные, что не войти в конфликтные отношения они не могут.

С одной стороны, герой, каких мы уже встречали у Сергея Козлова, который живет в этом мире, твердо усвоив необходимость преодоления в нем трудностей. Не случайно то, что первая встреча читателя с ним происходит в тот момент, когда Василий Морозов, «согнувшись тупым углом, отталкиваясь от земли, словно каждый шаг это предстоящий прыжок, он медленно *преодолевал* мятущееся пространство по направлению к музыкальной школе» (ВЛ, 401). Напряженность преодоления в данном случае усиливается интертекстом: «Неистовая была пурга. Даже пушкинским бесам стало бы тошно.

«Невидимкою луна»? Белёсым размытым пятном в едва угадываемом направлении» (ВЛ, 400).

Главное, разумеется, — это не преодоление промерзшего и заметаемого пургой пространства, а необходимость, по убеждению его учительницы музыки Изольды Матвеевны, ставшему и его собственным, «работать и день и ночь, и в жару и в стужу, и не жалеть себя, потому как грани настоящего таланта оттачиваются кропотливым тяжёлым трудом» (ВЛ, 401).

И результаты уже есть, есть победа на областном конкурсе юных пианистов, есть потребность выразить себя в музыкальном звуке, и есть погружение в мир музыки, в ее формы, стили, приемы, в ее историю и современную жизнь. Само наличие таланта, по Сергею Козлову, — это уже конфликт. По мнению учительницы музыки Изольды Матвеевны, «талант существует чаще всего не потому, а вопреки» (ВЛ, 431). А герой повести «Бекар» талантлив.

Вторая сторона вначале обозначена безлико: как «все пятнадцатилетние сверстники», которые ничего не преодолевают, а либо поглощают «очередной сериал о бандитах», либо также статично подпирают «стены подъездов за ничего не значащими разговорами» (ВЛ, 401). Она конкретизируется в тексте в лице одиннадцатиклассника Брагина. Уже в первом упоминании о нем присутствует мало примечательная, на первый взгляд, деталь, свидетельствующая о некоем противостоянии. Василий вспоминает, как Брагин своим присвистом и липким взглядом заставил его обратить внимание на одноклассницу Аню Гордееву. Ему тоже захотелось присвистнуть вслед за Брагиным, однако такое проявление интереса представляется ему неприличным, он даже устыдился «такого неприличного порыва» и опустил глаза. И уже в этом две разных позиции, два разных понимания приличия. Эта деталь — своеобразный предвестник того конфликта, в котором окажутся два подростка.

В этом эпизоде берет начало еще один конфликт, без которого нельзя представить жизнь старшеклассника. Это именно конфликт, если мы принимаем за конфликтную ситуацию не только некое противостояние, но и определенный характер отношений между людьми. Сергей Козлов психологически достоверно и тонко передает сам момент, факт зарождения прекрасного чувства: «Чувство, правда, было более похоже на мимолётное предчувствие, из тех, что яркой вспышкой высвечивают душу и не находят разумного толкования запредельной, мистической эйфории переживаемого человеком момента. Миллион пронёсшихся в голове недосказанных мыслей закончился неожиданным восклицательным знаком: Василий понял, что с этого момента Аня для него значит много больше, чем все окружающие» (ВЛ, 404-405).

Виктор Брагин и его друг Макс Вознесенский, в том числе и благодаря положению родителей, никакого желания что-либо преодолевать не имеют, а ведут жизнь прогульщиков, бузотеров и просто школьных хулиганов. Показательно, что в какой-то момент и Василий Морозов «находился в ближайшем круге их компании», но «пиво, карты, разговоры о драках, машинах, сексуальном опыте — всё это было для Василия пустым звуком, привлекало другое — в этом кругу ощущалось ни с чем не сравнимое чувство мужского единения, и он сам не мог себе объяснить, почему для него так важно быть своим для ребят, *с которыми у него совершенно разные интересы*» (ВЛ, 405).

Разность интересов — это и есть главный источник конфликта повести. Настал момент, и Маэстро, такую кличку получил Василий Мо-

розов в компании брагиных и вознесенских, «резко устранился от общения с ними». Причиной стала история с сожженным в костре котом. Показательно, что, оказавшись свидетелем дикого поступка сверстников и струсив, «Василий больше ненавидел не Брагина с Вознесенским, а самого себя». Если не спасением, то, как минимум, средством восстановления душевного равновесия для Маэстро, как всегда, стала музыка: «По пути в сознании печально звучало гениальное «Адажио» великого Альбиони...» (ВЛ, 408).

И снова перед нами — один из излюбленных писателем приемов разрешения конфликта — интертекст, роль которого выполняет текст музыкальный. В прозе Сергея Козлова постоянно встречаются прямые цитаты, или ассоциации и аллюзии с художественными или библейскими текстами. Они — не просто свидетельство литературности, эрудиции автора, они, скорее, напоминание всем читающим о том, какая великая культура слова стоит сегодня за каждым пишущим и читающим на русском языке. В повести «Бекар» авторское предпочтение отдано интертексту музыкальному. Глубина переживаний героя по-настоящему будет понятна тому, кто знает, что такое «гениальное «Адажио» великого Альбиони или Фантазия-экспромт до диез Шопена, «угловатая» соната № 3 Шнитке или «Вариации на тему Генделя» Эдисона Денисова, пьеса-фантазия Рахманинова или музыка Баха, Моцарта и т.д. Это герой, который мыслит категориями музыкальной культуры. Провожая первый раз одноклассницу Аню после дискотеки, «он все же решился сказать ей, что она очень много для него значит, что она прекрасна, как самая гениальная симфония...» (ВЛ, 412). Видя ее обнаженной, герой понимает, что «тело Ани — это и была музыка. Симфония человеческого совершенства» (ВЛ, 416).

В другом случае, в разговоре с той же Аней герой признается: «Я когда читаю книги или стихи о любви, мне не хватает параллельного звучания музыки...

— На бумагу музыку можно записать только нотами.

— А жаль. Представляешь, кто-нибудь пишет о нас... И звучит Рахманинов.

— А мне почему-то слышится прелюдия и fuga Баха, до-минор...» (ВЛ, 423-424).

Сам факт, что в окружающем мире есть еще человек, которого герой может назвать любимым, осознающий необходимость гармонии музыки и слова, наполняет эту мысль особым звучанием, делает ее достоянием не только одного героя.

Музыка предстает в качестве цельного и самодостаточного мира, в котором есть решение любой темы и любой проблемы, который может выступать спасительной оппозицией миру реальному. А сочетание музыкального интертекста с литературным позволяет писателю реализовать одну из самых увлекательных идей русской лирики последних двух столетий:

Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь...<sup>1</sup>

«Ненарушаемая связь» музыки и слова — это та модель гармонии, к которой стремится писатель Сергей Козлов и многие его герои. Другое дело, что реальный мир с его грубостью и жестокостью, разнузданностью, безделием и безнаказанностью, пивом и грязными словами постоянно вторгается в этот мир музыки и слова. Конфликт между героями, как столкновение мировоззрений, жизненных позиций становится конфликтом между мирами. В реальном мире есть те, кто считает, что музыка не стоит таких усилий, что «на кой ляд вам все эти Бахи», памятник все равно не поставят, а если и поставят, то «как генералу Карбышеву» (*ВЛ, 409*).

Есть и реакция со стороны мира приобщенных к искусству. Учительница Изольда Матвеевна не одобряет юношескую увлеченность Маэстро, она считает, что такая увлеченность есть ненужное и вредное вторжение в мир музыки реальности, повседневности, а «ранняя влюбленность помешает ему достичь высоких целей» (*ВЛ, 410*).

Напряженность противостояния двух героев усиливается с развитием темы первого юношеского чувства. С одной стороны, поражает особая трепетность и точность воспроизведения самого процесса зарождения чувства любви, умение оживлять память читателя, для которого и этот возраст, и свойственное этому возрасту влечение как духовное, так и физическое к одноклассникам и одноклассницам уже далеко позади. А с другой, Аня, которая, по ее словам, пока не может «понять сама себя», а потому принимает ухаживания как Василия, так и Брагина. Будучи в начале повести таким нейтральным персонажем в конфликте двух подростков, она позволяет отчетливее понять принципиальную разницу между ними. Один может спокойно совмещать

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. *Silentium* // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 4 т. Т. I. — М.: ТЕРРА, 1991. С. 9.



увлечение ею и девицами легкого поведения, а для другого остальной мир словно бы перестал существовать вовсе, зато появилась «готовность посвятить ей всю свою жизнь».

Брагин оказывается виновником того, что близость Ани и Василия не состоялась. Он звонит в дверь именно тогда, когда они уже готовы перейти от романтических поцелуев к физической близости. Вроде бы случайность, но в художественном тексте случайностей не бывает. Любовный конфликт только усложняет противостояние героев, которые по-разному видят этот мир, себя в нем и отношения между людьми. Василию Морозву трудно в мире, в котором стать взрослым, это научиться вести «себя, как троглодит», а «нынешним Джульеттам» это, по его наблюдениям, «больше по вкусу». Он не хочет становиться таким троглодитом, поэтому его конфликт с тем, кого он таковым считает, будет только нарастать. Нарастать настолько, что даже разлад в отношениях с любимым человеком для героя связывается с именем его более сильного и уверенного в себе оппонента: «Даже если Аня причинит ему боль. Вся мятущаяся буря обиды была направлена теперь только в одну точку — на образ Брагина» (ВЛ, 418).

Природа, как это практически всегда бывает в прозе Сергея Козлова, в разрешении конфликта выступает в качестве *всезнающей красоты*, которой известно не только величие и обаяние человеческого чувства любви, но и то, какие испытания ожидают и самого Василия Морозова, и его любовь: «Осень была тёплая и удивительная: небо оставалось ярко-голубым и высоким, как в мае; тайга, прореженная берёзами и осинами, гроздьями примеряла золото, а местами смущалась до багрянца от восхищённых взглядов. Медлительный ароматный воздух еле плыл над водами великой сибирской реки, и оба они подражали неспешному времени, а, может, отражали ту самую бесконечность, которую всю жизнь тщетно пытается охватить человеческое сознание. Вместе с рекой за шиворот горизонта неспешно тянулось небо. Ничто не предвещало суровой зимы» (ВЛ, 414).

Такое понимание природы создает впечатление, что она наделена сознанием, и это сознание выше, значительнее человеческого. И то правда, ведь человек узнал о древе познания из Ветхого Завета, а природа была едва ли не единственным свидетелем того, как с «покровительственной к чужой наивности улыбкой подавалось к столу яблоко с древа познания» (ВЛ, 415).

Наметившийся конфликт быстро перерастает в прямое противостояние. Брагин не хуже Маэстро понимает, что они слишком разные

люди, поэтому предлагает Василию Морозову бороться за Аню «поджентльменски»: «Будем бороться за даму сердца. Но, чур, условие: я — без бокса, ты — без музыки!» (ВЛ, 420). Продолжаться долго такое джентльменское противостояние не могло, соперник Василия Морозова не смог стерпеть того, что он выиграл очередной конкурс в областном центре, после чего Аня поняла себя, поняла, кто должен быть с нею рядом.

Дикая расправа Брагина и его дружка Вознесенского в подъезде Аниного дома, изувеченные пальцы пианиста Василия Морозова стали логичным завершением данного противостояния. Однако конфликт на этом не завершён. Не мог писатель Сергей Козлов завершить повесть рассуждениями о загубленной карьере талантливого музыканта и поломанной судьбе осужденного и скатившегося дальше Брагина. Для тех, кто знает прозу Сергея Козлова, в этом нет ничего неожиданного: любой избранный им для повествования конфликт, несмотря на его драматичность и даже трагичность, если не находит, то стремится к позитивному разрешению.

Правда, чтобы вернуться к профессиональному занятию музыкой, возможностей у Василия уже почти нет, хотя оперировавший его хирург и призывает быть оптимистом: «Но ты нос не вешай. «Повесть о настоящем человеке» читал?.. Там лётчик Маресьев без ног летать смог» (ВЛ, 436). Такое вторжение советской классики в жизнь современного подростка ему самому оптимизма не прибавляет, а перспектива получить освобождение от воинской строевой службы тем более. Однако разрешение конфликта не останавливается на такой невеселой ноте. В больничной палате у Василия «возникло странное и неотвратимое чувство мощного перелома, после которого жизнь должна пойти уже иным руслом. Не было обиды или разочарования, но нужно было свыкнуться с новыми обстоятельствами. Что произошло — то произошло, и, честно говоря, Василий вдруг понял, что ему стало легче. Легче потому, что, невзирая на внешнее поражение, подспудно он осознавал победу внутреннюю. В том числе — над самим собой» (ВЛ, 437).

Надо быть внутренне очень богатым человеком, чтобы прийти к мысли, изреченной еще Публием Сиром: «*Bis vincit, qui se vincit in victoria*» (Славнейшая победа — это победа над самим собой). Римского поэта I века до нашей эры герой повести, по всей вероятности, не читал, но тем значительнее его открытие. Победа над самим собой делает Василия Морозова мужчиной, он теперь знает, что значит вести себя по-мужски. Трагическая история помогла окончательно определиться и Ане: она всегда будет с ним.

Хотя герою очень трудно смириться с тем, что его положение — «это бекар. И ниже уже нельзя, и выше дорога закрыта. То есть — ищи третий путь. Я, конечно, буду очень стараться, Маресьев без ног летал, но, мне кажется, асом не был...» (ВЛ, 439). Но есть еще и учительница музыки Изольда Матвеевна, у которой свое понимание случившегося: «Бекар так бекар, Вася, это всего лишь временный знак! Главное — общая гармония. А знаки просто так не ставят!» (ВЛ, 440). Есть священник отец Алексей со своей историей, очень похожей на ту, что случилась с Василием, и своим пониманием того, зачем и как человеку дается талант.

Бывший соперник Василия тоже стал другим, жаль, что платой за это стала изломанная жизнь Василия, но и Брагина изменило разрешение конфликта. Он пойдет в армию, попадет на Кавказ, будет ранен и совсем по-другому увидит жизнь.

В позитивном разрешении конфликта повести «Бекар» можно увидеть попытку приукрасить действительность, сделать наших современников, и прежде всего молодежь, лучше, чем они есть на самом деле. Однако такое впечатление может возникнуть только при поверхностном взгляде. Особенность видения мира писателем Сергеем Козловым заключается в том, что он умеет видеть и запечатлеть в слове как светлое, так и темное в окружающей нас реальности. Другое дело, что тему свою, если хотите, свою мелодию он выводит в сторону светлую.

Основной конфликт повести «Зона Брока (Хождение за три ночи)», опубликованной в 2009 году, разрешается в двух повествовательных временах. Одно — это наша современность, в которой монах Алексей в отношениях с окружающим миром находится в состоянии *преодоления*. Мы и встречаем его на обочине пустынной дороги в тот момент, когда он преодолевает протяженность пространства, преодолевает сам, не надеясь на то, что кто-то подберет, не голосуя. Уже в дороге подобравший его водитель Петрович узнает, что случайный пассажир живет в мире, преодолевая собственную немоту.

Оказавшись в деревне, в которой заезжий представитель Кавказа Гамлет строит новую жизнь, монах Алексей начинает с того, что пытается преодолеть грязь и запустение разрушенной церкви. Самое большое напряжение этот герой, бывший офицер российской армии, испытывает, по всей вероятности, в тот момент, когда преодолевает свой первый порыв, возможно, желание расстрелять «наехавших» на хозяйство Гамлета рэкетиров из отбитого у них же автомата. Преодолеть такой порыв

тем более трудно, что и все окружающие были за немедленное приведение в исполнение такого сурового, но справедливого приговора.

Приходится преодолевать (абсолютно молча!) отношение Петровича к религии, который сначала хотел, чтобы его агитировали «за Бога». Далее он вспомнил, что крестили его «на всякий случай». Потом обещал зарядить «исповедь на пару часов», чтобы монах ему «за доставку» грехи отпустил. И, наконец, дошел до кощунственных просьб и претензий, к примеру, относительно гаишников: «Вот бы твой Бог щелкнул им с неба по фуражкам! Где Он был, чего делал?» (ХЗ, 13).

Однако внешне монах Алексей никак не выглядит как человек, живущий в состоянии постоянного преодоления, едва не сбивший его на обочине водитель сразу же отметил эту особенность героя: «И первое, что увидел Петрович, было даже не само лицо, а умиротворенное спокойствие от него исходившее. Такое, что пятиэтажный мат так и застрял в горле, не найдя себе выхода. Пришлось его сглотнуть и сказать другое...» (ХЗ, 10).

И второе время — это ретроспекция, в которой пунктирно предстает жизнь монаха Алексея в недавнем прошлом. Эта жизнь дана в нескольких выразительных эпизодах, и они убеждают в том, что герою всю жизнь приходится что-то преодолевать. К примеру, любовь ко всему живому и свое нежелание лишать жизни любое живое существо, того же серебристого леща, пойманного на рыбалке с отцом. Преодолевать отношение сверстников к сыну священника, верующему ученику, а потому словно бы второго сорта, ведь его «даже в пионеры не приняли», а отец вообще «народ обманывает и свечками торгует» (ХЗ, 17).

Преодолевать предвзятость взрослых, того же тренера, который считал, что «крестик снять придётся, ... в бою лишним будет» (ХЗ, 29). Еще сложнее было с завучем по воспитательной работе Зинаидой Павловной, неприятие религии которой входило в ее служебные обязанности. Курсанту военного училища, а потом старшему лейтенанту Алексею Добромыслову пришлось преодолевать неприятие веры, а вследствие этого и его самого однокурсниками и однополчанами.

Через обращение к Евангелию, к образу Спасителя, прошедшего через унижения и страдания, ребенок, а потом курсант и офицер научился преодолевать непонимание, а то и враждебность окружающего мира, научился понимать, что он, как верующий человек, наделен тем самым значительным знанием, которого лишены большинство его сверстников и взрослых. Так он восстанавливал гармонию в отношениях с окружающим миром: «И весь мир наполнялся покоем и безмятежностью.

И старый ребристый тополь за окном кивал ветвистой кроной и каждым листочком: «я знаю, я знаю, я знаю...». И облака над ним тоже знали. И голубь, воркующий на карнизе, тоже знал...» (ХЗ, 20).

Однако приходится преодолевать непонимание и со стороны самых близких: отец не сразу смог понять желание сына заниматься рукопашным боем, но мешать его свободному выбору не стал. Не сразу нашел он понимание отца и тогда, когда решил стать офицером.

Одно их самых напряженных преодолений довелось монаху Алексею испытать в тот момент, когда он «упал на колени перед солдатом и начал читать канон на исход души. То, что помнил. Правильно или неправильно в эту минуту поступал офицер, в одночасье ставший боевым, судить некому, и никто не имеет права. Никогда до этого и уже никогда после этого он не произносил слова молитвы с такой страстью и силой, обливаясь слезами и содрогаясь от рыданий» (ХЗ, 61-62). Надо было преодолеть и свое состояние, и состояние бойца, которому оставалось жить несколько мгновений, преодолеть его боязнь смерти. У боевого офицера осталась «наперекор всему — молитва», и она победила страх смерти умирающего бойца: «И вдруг солдат перестал хватать ртом воздух и начал улыбаться. И взгляд его, застывая в вечности, хранил в себе именно эту улыбку. Солдат улыбался, молящийся офицер плакал» (ХЗ, 63).

В этом эпизоде писатель дает великолепный пример персонификации смерти, в конфликте с которой каждый человек живет всю жизнь, а Алексей Добромислов столкнулся с нею буквально лицом к лицу в бою. Она приходит словно бы из устного народного творчества, из традиций русского языка, который хорошо знает «костлявую руку смерти»: «... когда поднялся офицер в полный рост, смерть заметила его, когда уже и сам бой начал затихать на какое-то время, уходя в подъезды, в подвалы и подворотни, и, словно опомнившись, смерть швырнула в него случайным, попавшим под руку осколком...

Этим осколком и перерубило молитву изустную» (ХЗ, 63).

Есть что-то чудесное в том, как Алексей преодолел неспособность слышать и говорить, когда начал воспринимать человеческие слова «не ушами, не мозгом, собственно, а так, точно сознание его находится вне тела, вне головы, и охватывает все обозримое пространство. И звуки просто живут в нем, как колебания, заполняют его и не требуют перевода с языка символов на язык духа. Они и есть символы» (ХЗ, 104-105). Хотя отец Алексея считает, что «никакого чуда» в этом нет, «а это просто Библия. Так и должно быть» (ХЗ, 107).

Петрович тоже пройдет свой путь преодоления, сначала монаха как такового, как представителя иного, незнакомого мира, затем его немоты: взял в попутчики, рассчитывая обрести собеседника, а тот не умеет говорить. Оказывается, что для общения не обязательно уметь говорить, как это делают все обычные люди. Не стал, да и не мог агитировать его монашек «за Бога», однако и без «агитации» в финале повести, когда монах падает на колени перед придорожным крестом, «немного погодя, с водительской стороны спрыгнул на землю человек и неуверенно, словно сомневаясь, направился следом. Постояв немного за спиной молящегося инока, огляделся по сторонам, словно опасался — не подглядывает ли кто, и тоже встал на колени, осенив себя крестным знамением» (ХЗ, 132).

Конфликтное начало повести словно бы впитало в себя и нашу историю, и нашу современность.

Глухонемой священник, в прошлом советский офицер, помнит, каким неприятием окружала его, верующего, школа — и учителя, и сверстники. Такое неприятие встретил он и в военном училище, и в воинской части. И это не был конфликт как столкновение с отдельными людьми, это — конфликт двух мировоззренческих систем, в основе которого — официальная идеология власти и результаты воспитания многих поколений советских людей в духе неприятия нематериалистического мировоззрения.

Другое дело, что в ходе разрешения конфликта уже в современности в повествовательном пространстве отмечаются моменты, свидетельствующие о его возможном преодолении. Изменяется реакция водителя и на монаха, и на его поведение, меняется отношение женщины, у которой монаху пришлось заночевать. Но самое показательное — это реакция Ахмата, представителя другой веры, на попытку привести в порядок православный храм. Возможно, у него были на то свои, вполне корыстные цели, но даже он понял, что без возвращения к храму, к православию почти умерший поселок не поднять, не вернуть к жизни.

Однако, в этой же современности блатная романтика заполонила не только эфир, но и, как следствие, многие души. Уголовные песни, которые почему-то у нас называются «шансоном», восхваляют, по мнению Петровича, «тех, кто тормозил его в девяностые на трассах, вытряхивал из кабины, наставлял в лоб «помповик» или, того хуже, «калашников», вытрясая всё, до последней копейки, не оставляя даже на бензин» (ХЗ, 9, 10).

Современность и характеризует, и отягощает «маленькая, но, как оказалось, долгая и кровавая война» (ХЗ, 59). Есть в повести и след войны афганской.

Одним из конфликтных начал ее стало пьянство, которое, если судить по рассказам и повестям Сергея Козлова, стало поистине безграничным. В «Зоне Брока» целая деревня пропила свою землю, а с ней и свободу заезжому предпринимателю Гамлету, а потому в какой-то момент «время остановилось» в домах ее жителей. Однако, благодаря именно Гамлету, который организовал на брошенной хозяевами земле «модернизированный колхоз», деревня получила шанс зажить новой жизнью. Но есть в этом и другой конфликт. Наше нежелание смотреть немного вперед, жить общими интересами в сочетании с непомерным пьянством в конце-концов могут привести к тому, что русские люди на своей земле будут не только возить и разгружать товары торговцев — шагидов, но работать на ней на людей, пришедших со стороны, пришедших со своей верой, своими представлениями о правде и лжи, о нравственности... Один из путей преодоления явно обозначившейся тенденции и предлагает молчащий монах Алексей, когда начинает вывозить мусор из заброшенного храма.

Эту не такую сложную мысль из окружающих пока понял только Гамлет, который в разоренном и запущенном храме, там, где для монаха «время потеряло свое значение» говорит Алексею: «Я думаю, этот Дом Бога надо восстановить... Не веришь? Я правда так думаю... Нет, ты уже выше. Ты уже знаешь, что мы все дети Всевышнего. Непослушные, да? — ухмыльнулся Гамлет. — Я вот уже поздно, но понял, если бы все, кто живет в России и рядом с ней, объединились, то какая бы это была мощная сила! Бог давал нам шанс, а мы...» (ХЗ, 79).

Для Гамлета Алексей оказался и самым лучшим собеседником, и человеком, сильнее его и всех остальных, видимо, потому, что он увидел в нем умеющего преодолевать.

Может быть, именно таким образом, через поведение таких молчаливых, но умеющих преодолевать, и Россия преодолеет те сумерки, которые нависли над ее судьбой, над ее будущим. А преодолевать необходимо, иначе страна становится подобна водителю, который в сумерках несется по дороге: «Мир теряет точность контуров, линий, острые углы закругляются. Несущийся за окнами пейзаж превращается в аморфную серую массу, размазывается по лобовому стеклу, обманывает зрение, и открытые глаза перестают видеть, реагировать, понимать. Это называется спать с открытыми глазами. Потому сумерки на дороге страшнее ночи...» (ХЗ, 8).

Конфликтное начало повести «Движда (Магдалина)» (2009), по первому впечатлению, создает ощущение некоей искусственности, если не надуманности, хотя уже первая фраза сообщает, что спор, положивший начало развитию действия, «сначала вывернул наизнанку жизнь, а потом и душу...» (ХЗ, 162). Этому первоначальному впечатлению не мешает даже то, что в повести последовательно развивается традиционный, если уже не вечный для русской литературы, конфликт *отцов и детей*.

Первую составляющую его представляет Виталий Степанович Бабель, возраст которого «подкатывался к шестидесяти», «более умудренный опытом борьбы за либеральные ценности и права человека». Его неизменным оппонентом выступает Константин Игоревич Платонов, которому недавно «перевалило за тридцать» (ХЗ, 162).

Перед нами два журналиста, в образах и отношениях которых воплощается конфликт мировоззрений. С самого начала это, более идеологическое, нежели возрастное, противостояние отмечено неким противоречием. Старшему по возрасту, а потому, казалось бы, приверженцу ушедшей идеологии, «хотя бы три раза в сутки надо было сокрушать сталинизм или еще какую-нибудь тоталитарность». А молодой Платонов наоборот считает, что «надоело уже народу развеивать прах Сталина» (ХЗ, 163). Спор этот оказывается настолько давним и принципиальным, что даже в один из самых драматичных моментов Платонов может вспомнить о том, как Бабель, «начитавшись псевдоисторика Суворова-Резуна (а, по сути, предателя), доказывал, что Сталин первый должен быть напасть на Гитлера, а тот его упредил. Константин ответил тогда с явным раздражением: да надо было шибануть, а не катиться до Москвы, чтоб вылезать потом из берлоги» (ХЗ, 198).

Бабель гордится «выстраданной демократией», а Платонов считает, что никакой демократии вообще нет, «и нет никакой свободы слова» (ХЗ, 164). Младший по возрасту, что уже более логично, призывает своего старшего коллегу жить проще, хотя, как выясняется в ходе повествования, как раз-таки он предпочитает более сложную жизнь, не просто предпочитает, а постоянно стремится к ее усложнению.

С этим, кстати, связан еще один конфликт повести, хорошо известный тем, кто создавал, пытался создавать семью в эпоху рыночной экономики, в эпоху преуспевающих, прагматичных, умеющих делать карьеру. Он не стал главным, зато через его развитие и разрешение Константин Игоревич Платонов обрел статус человека опытного, знающего, что такое разные семейные интересы, не желающего быть в се-



мье вторым. В описываемый момент, имея опыт трехлетней супружеской жизни, герой не знает, какова его женщина в этом мире, кого бы он мог в нем назвать своей второй половиной: «...выйдя победителем, смог уже иначе взглянуть на женский пол» (ХЗ, 177).

Неудачный семейный опыт является еще одной из причин, по которой Платонов исповедует не усложнение, не усугубление восприятия жизни, а наслаждение самим ее процессом. Однако, сам того не замечая, постоянно усложняет собственную жизнь.

Можно было спокойно пройти мимо нищего, единственная надежда которого — опохмелиться, однако «Платонов великодушно достал из кармана плаща несколько помятых червонцев и щедро одарил ими просителя» (ХЗ, 165). Герой сразу получает оценку своего оппонента, который считает, что таким образом Платонов поощряет «процветание маргиналов» и не дает им вспомнить, «что такое труд» (ХЗ, 165, 166).

Спор о том, кто такие современные нищие, как это обычно происходит у людей интеллигентного склада ума, быстро переходит в полемику по поводу того, о чем и как сегодня пишут в литературе, что такое демократия и есть ли у нее недостатки, кто такие современные политики... Но тема нищих заявлена, и она получит свое развитие, когда уже в редакции у Платонова возникла идея «материализовать» собственную мысль, возникшую в связи с тем, что он дал деньги нищему, и как к этому отнесся его коллега-оппонент Бабель. Он захотел понять, что такое современные нищие — бомжи, а для того, «чтобы понять, надо узнать изнутри» (ХЗ, 172). Так возникает идея: в начале XXI века погрузиться на дно социальной жизни, только не в качестве горьковских созерцателей жизни сатиных и актеров, клещей и баронов, а в роли одного из них, чтобы провести «серьезное расследование». Ассоциация с Горьким в данном случае не имеет произвольного характера: о «реальном пребывании на дне» говорит Бабель, а сам Платонов, когда решение уже практически принято, восклицает: «Безумству храбрых поем мы песню» (ХЗ, 173). Именно в этот момент к герою «снова вернулось настроение легко проживаемой жизни» (ХЗ, 173), что, как показало будущее, было весьма обманчиво. Хотя важнее другое. Писателю удастся всего лишь одной, на первый взгляд, незначительной деталью рассказать о поведении творческого человека, захваченного интересной и увлекательной идеей, которую необходимо материализовать: «Внутреннее созерцание сменилось наружной улыбкой и показной бесшабашностью. Он, что называется, вошел во вкус новой идеи и даже начал в предвкушении потирать руки» (ХЗ, 173).

Позже он будет проклинать себя «со своей идиотской идеей» (ХЗ, 207).

Первая же встреча с двумя, как они поняли, бомжами в районном центре, «где жизнь остановилась с самого основания» (ХЗ, 184), закончилась для героев в больнице, а для Бабеля вообще в реанимации, на грани жизни и смерти. И с этого момента конфликт отцов и детей словно бы перестает восприниматься таковым, он не просто переходит на новый уровень, получает новую философскую глубину. Вернувшись фактически с того света, Платонов узнает, что вывела его из критического состояния медсестра по имени Маша. В восприятии ее внешности в герое снова виден творческий человек, способный, «даже не взирая на помутненное болью и тошнотой сознание, ...воспринимать женскую красоту. Если не как мужчина, то хотя бы как какой-никакой художник» (ХЗ, 202).

Благодаря Маше герой узнает о том, что не надо искушать Бога, не надо никогда проклинать никого, «и себя тоже», узнает, что «Бог попускает нам болезни, дабы мы задумались о бренности нашей жизни» (ХЗ, 210). Но главное в другом. Маша, которую, в районной больнице зовут Магдалиной, обладает чудодейственными способностями. Эти способности сделали Платонова *движдой*, то есть дважды рожденным. Услышав о том, что его возвращение в мир живых — это заслуга Маши-Магдалины, герой воспринимает это иронично. Чуть позже от соседа по палате он узнает: «Многим она помогла. Уж не знаю, чем и как, но через эту палату многие прошли. Так вот, за кем Маша ухаживала, чуть ли не с того света возвращались. Даже врачи, когда у них какое-нибудь безвыходное положение, Машу зовут. Говорят, она в операционной держит голову больного в руках...» (ХЗ, 216).

Недоверие Платонова начинает разрушаться, когда ему «приснился яркий и очень реалистичный сон», накануне пробуждения от которого «он понял, что и кого так упорно искал в чужом городе. Но Маши нигде не было. Словно и не было никогда» (ХЗ, 220).

Сама Маша не считает, что обладает какими-то сверхъестественными способностями, а тем более, что она совершает чудо. Когда Костя в очередной раз пытается говорить о совершенном ею чуде, Маша отвечает ему предельно просто и выразительно: «... тебе очень хочется чуда. Выйди на улицу — посмотри на небо — чудо там» (ХЗ, 253).

Она просто хочет, чтобы людям стало легче. У нее свой конфликт с окружающим миром и свой путь его разрешения. Пройдя через нечеловеческие испытания, она не научилась любить людей. Она в конфликте с миром, в котором, по словам одного из героев, господствует

«кодекс строителя капитализма: пить, жрать, срать, и ближнего с любовью обобрать» (ХЗ, 221).

Сущность Машиного конфликта с миром и путь его разрешения не сразу становятся ясны Платонову. Ее способность помогать людям, находящимся на грани жизни и смерти, он поначалу называет «нетрадиционными методами лечения». Маша понимает свои способности по-другому, считая, что все зависит от самого человека, и начало этому самое простое — надо обратиться с молитвой к Богу. Однако все не так просто, сознание героя не готово сразу принять идею высшего разума, для него молитва — это «никчемная символика».

Психологически точно и убедительно Сергей Козлов показывает то, как может быть разрешен конфликт между двумя людьми различных мировоззрений, в данном случае между верующим и неверующим. Если бы в качестве первого не выступала Маша, на которую Платонов не может смотреть без восхищения, то такой конфликт мог остаться внешним и, естественно, разделяющим героев. Однако, чувствуя особую красоту героини, как внешнюю, так и внутреннюю, Платонов соглашается на то, чтобы этот конфликт стал частью его внутреннего мира, то есть, чтобы этот конфликт трансформировался из внешнего во внутренний. Пересиливая себя, наступая на собственную гордость, и даже наступая «на огромный пласт сложившейся жизни, на какое-то давно устоявшееся понимание собственной правоты, которое есть в каждом человеке» (ХЗ, 228-229), Константин Игоревич произносит слова молитвы.

Оказалось, что в своем неприятии выходящего за пределы материалистической логики, Платонов был не так и далек от своего постоянного оппонента Бабея. В тот момент, когда он произносит молитву, их внешний конфликт уходит на второй план. На первом оказывается конфликт внутреннего мира человека, который увидел свою жизнь, словно умирающий, но «не сумбурным набором каких-то эпизодов, а всю целиком — залпом — как единую картину, которая не имела протяжения во времени, а была единым уже сложившимся сюжетом» (ХЗ, 229).

И в этой жизни, оказывается, было много постыдного, о чем герой давно забыл, но оно хранилось в памяти и вернулось с произнесенной молитвой. Возвращается то, о чем любой нормальный человек не может вспоминать без стыда, то, что было загнано в самые дальние уголки сознания в надежде, что оно никогда не вернется. Человек, считавший себя не просто успешным, а хорошим, добрым, отзывчивым, понимающим, вдруг начинает осознавать, что сегодняшняя доброта

и отзывчивость, отнюдь не искупают той жестокости и зла, что были когда-то им проявлены, когда он расстреливал в детстве из рогатки голубей, когда украл у мамы трехрублевую купюру, когда издевался на стареньким профессором в университете, когда совратил влюбленную в него сокурсницу... Такие поступки никак нельзя списать на «несправедливость окружающего мира», никак не оправдать философией «не мы такие — жизнь такая».

Такой конфликт намного глубже и драматичнее, нежели тот, который развивается в отношениях между людьми, по-разному понимающими историю, живущими в разных мировоззренческих полях, в разных идеологических системах. Спор с «неумным материалистом» Виталием Степановичем, как заочный, так и очный, в повести будет продолжаться, однако он уже не будет главным, основное внимание читателя с этого момента связано с коллизиями внутреннего конфликта, с проблемами восприятия себя и мира Константином Игоревичем Платоновым.

Кстати, и Маша считает, что в ее конфликте с окружающим миром виноват не столько этот мир, сколько она сама. Трагедия в ее жизни случилась потому, что, по ее собственным словам, она «зарабатывала блудом». А разрешить конфликт помогло то, что «Господь в самый последний миг священника послал, и не просто человека с кадилом, а именно — священника!» (ХЗ, 275). Помогло обращение к церкви и молитве. Может быть, поэтому Платонов рядом с ней «почувствовал собственное несовершенство», «свою грязь», но главное, по признанию героя: «Что-то сломалось во мне, а что-то очистилось от какого-то древнего налета» (ХЗ, 275).

Так разрешается один из самых сложных конфликтов жизни современного человека, считающего себя успешным и правильным, но не знающего истинного смысла своей жизни, боящегося смерти (этому конфликту в повести Козлова уделено особое внимание), ищущего путей примирения с этой боязнью.

Особую роль в разрешении основного конфликта повести играют сны главного героя. В одном из них он ищет Машу в чужом городе и не находит. Сон оказался пророческим: Маша для Платонова потеряется и в реальном мире, уйдя в монастырь.

Другой сон «выскочил из памяти, как чертик из табакерки, не выключив при этом дневное сознание» (ХЗ, 278). Это сон-воспоминание, а вернее даже напоминание о том поступке из школьной жизни, за который теперь стыдно. Сон, который дает возможность видеть

свои прошлые поступки и глазами мальчика, и глазами сегодняшнего взрослого человека: «... спящий нынешний Константин Игоревич мог смотреть внутрь — в закоулки души обоих Платоновых. И от тех внутренних колебаний, которые он улавливал, содрогалось что-то не только в нем, но, собственно, во всем мироздании, во внутренней его сути» (ХЗ, 279).

Сон возвращает образ эпохи, которая всеми своими символами обещала великое и светлое будущее, а сегодня и сама подверглась забвению. Герои повести — это люди, сформированные той ушедшей эпохой, ее идеологическими и нравственными ценностями, ценностями, утраченными или деформированными, оказавшимися ненужными в современности. Осознание этого пробуждает в герое желание полета, которое после всего, что случилось, после всего полученного от встречи с Машей, не кажется таким уж несбыточным желанием. И никакие бабели, никакое ерничанье по поводу мракобесия не смогут поколебать уверенности Константина Платонова в том, что спасение человека — в вере, в обращении к высшему разуму как высшей ценности этого мира. В противном случае, пребывание человека в «суетливом муравейнике» нашего мира — это не жизнь, а «имитация жизни».

Конфликтная основа повестей Сергея Козлова выстраивается в широко развернутом пространстве, выходящем за пределы какой-либо одной локализованной его единицы. Разрешение конфликтных ситуаций происходит в значительные, по сравнению с рассказами, промежутки времени. Большая структурная развернутость дает возможность включения в повествование большего количества событий и персонажей, выхода за пределы одного конфликта. Развивая несколько конфликтных ситуаций одновременно и даже представляя их как равнозначные, повести Сергея Козлова охватывают и воплощают широкое жизненное содержание, дающее возможность составить вполне определенное представление о характере того мира, в котором живут персонажи этих повестей.

Не все конфликтные ситуации разрешаются позитивно, однако главный, определяющий суть смыслового ядра повести, или разрешается позитивно, или имеет тенденцию к такому разрешению. Значит, в пределах определенного пространства, разных его единиц и какого-то промежутка времени возможно, если не восстановление, то хотя бы движение к гармонии.

## Глава III

# Конфликт как структурный элемент романа

Традиционно роман определяется как наиболее сложный по строению и значительный по объему вид эпической словесности. Считается, что по сравнению с другими видами словесности, в романе должно быть больше действующих лиц, больше событий, внесюжетных линий и взаимосвязей между ними.

Для романа характерно более значительное, объемное время действия, а в случае, если оно относительно невелико, то обязательно насыщено событиями, явлениями, процессами (в том числе и во внутреннем мире героев), влияющими на судьбы и поведение персонажей, общества в целом. Роман более свободно, нежели, к примеру, повесть, относится к последовательности повествования: события могут быть представлены не обязательно в хронологической последовательности, основное действие может останавливаться уходами в далекую перспективу или ретроспекцию, перемещаться в разные моменты прошлого или будущего и вновь возвращаться в основной временной план повествования.

Романное действие развивается в более широком и объемном, нежели другие виды эпоса, пространстве, это действие свободнее относительно возможностей перехода из одного типа пространства в другой. Роман как эпическая форма, при определяющей роли повествования, дает писателю большую свободу в обращении к описаниям и рассуждениям, воспроизведению монологов и диалогов персонажей, в обращении к лирическим отступлениям.

Роман более свободен и относительно того, с чьей точки зрения ведется повествование. В пределах одного повествовательного пространства оно может исходить от автора, рассказчика, персонажа.

Смена повествователей в пределах одного текста, как смена «точек зрения» одного и того же явления, дает возможность представить более глубоко и всесторонне изображаемую картину мира. Таковую картину мира отличает последовательная развернутость со многими деталями и подробностями, развернутыми характеристиками персонажей, их группировок и общества в целом.

Роман может обращаться не только к разнообразным, но и разнообразным темам, мотивам, нитям рассказа. Для него характерно воссоздание значительного объема действительности через обращение к свободной, разнообразной композиции, ко всему многообразию художественных средств.

В свое время И.-В. Гете, сравнивая роман с драмой в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795-1796), дал роману характеристику, которая не устарела и в наше время: «Они долго и много толковали и, наконец, пришли к такому выводу: в романе, как и в драме, мы видим человека и действие. <...> В романе должны быть преимущественно представлены мысли и события, в драме — характеры и поступки. Роману нужно разворачиваться медленно, и мысли главного героя должны любым способом сдерживать, тормозить стремление целого к развитию. Драме же надо спешить, а характер главного героя должен сдерживаться извне в своем стремлении к концу. Герою романа надо быть пассивным, действующим лишь в малой дозе; от героя драмы требуются поступки и деяния. <...> В драме герой ничего с собой не сообразует, все ему противится, а он либо сдвигает и сметает препятствия со своего пути, либо становится их жертвой. Все согласилось с тем, что в романе допустима игра случая, однако направляет его и управляет им образ мыслей героев; зато судьба, толкающая людей без их участия, силой не связанных между собой внешних причин к непредвиденной катастрофе, вводится только в драму».<sup>1</sup>

Главное своеобразие романа как эпической формы, отличающее его от других форм эпоса, заключается в своеобразии конфликта. Романский конфликт направлен на раскрытие широкого целостного образа мира, времени и общества. Он дает возможность своим типическим героям в рамках предельно свободной структуры воспроизведения явлений и событий пройти путь, связанный с определением цели и целей человеческого бытия, его твердого порядка и жизненного идеала. Поэтому конфликтное начало романа связано, прежде всего, с непо-

<sup>1</sup> Гете И.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. — М., Худож. лит., 1978. С. 251

вторимо запечатленной отдельной личностью или группой таких личностей, которые отличаются особыми судьбами. По отношению к этим судьбам мир в романе выступает как дифференцированная структура. Благодаря этой структуре в повествовательном пространстве романа могут сосуществовать, сталкиваться и противоборствовать сторонники старых и новых порядков, индивиды, по-разному понимающие гармонию и безопасность окружающего мира, персонажи двойственные и цельные, обращенные к вечным вопросам бытия и таких вопросов не знающие в принципе.

В силу опять-таки понимания мира как дифференцированной структуры романский конфликт может быть основан на осознании вечного разлада между идеалом и действительностью, внутренним и внешним миром, которые разными персонажами в одном повествовательном пространстве понимаются по-разному.

Романский конфликт может быть сосредоточен на судьбе отдельной личности, процессе ее становления и развития, который разворачивается в художественном времени и пространстве, дающими возможность многогранного и многоаспектного воссоздания этого процесса.

Еще одной принципиально важной особенностью романского конфликта является то, что в нем индивидуальное и общественное в жизни персонажа существуют как относительно самостоятельные. Одно из них не может пребывать в тексте, как единственное, исчерпывающее всю сущность персонажа, но и не может абсолютно поглощать другое.

Если для рассказа противоречивость мира может быть заключена в одном характерном конфликте, а повесть построена на выделении из нескольких конфликтов одного доминирующего и определяющего, то для романа характерно включение всего многообразия конфликтных ситуаций в представление о мире и его судьбе вообще. Эти конфликтные ситуации в романном пространстве присутствуют в постоянно обновляемых столкновениях и видоизменениях, через которые выявляется, просматривается индивидуальная реакция персонажей на воздействия и влияния окружающего их мира. А эта реакция персонажей, как следствие, становится воплощением индивидуальной судьбы героев, своеобразия их внутренней жизни в той картине мира, которую моделирует художественный текст.

Романский конфликт — это всегда отражение отношений между писателем и его персонажами, с одной стороны, писателем и читателем, с другой. Поэтому персонаж романа, более, нежели персонажи других эпических форм, выступает как выражение сущности и противоречий



определенной социальной группы, мировоззренческой системы в ее противопоставлении другой группе или другой системе на уровне психологии, культуры, идеологии.

Повествование в романах Сергея Козлова строится на использовании принципа «взаимодополнительности двух противоположных позиций: максимально дистанцированной и максимально «приближенной» к событию».<sup>1</sup> В романе «Отражение» (1999-2004) такие две противоположные позиции представлены двумя братьями-близнецами, внешне не отличимыми друг от друга, имеющими «полное совпадение лиц — до мельчайших черт, словно кто-то из них встретился со своим зеркальным отражением». И говорят они «одним голосом, с одинаковой интонацией».

Однако встреча, с которой начинается повествование в романе, сразу же выявляет, насколько они разные. Эту разность писатель увидел во взглядах своих героев: «И только соприкосновение их взглядов могло навести на мысль, что на пустынной зимней ночной дороге встретились-таки две разные сущности. При одинаковом выражении лиц, чуть надменном прищуре глаз, излучаемые ими взгляды были разными, точно имели разнополярные заряды».<sup>2</sup>

Для одного из братьев — Семена характерно то, что «разум и сердце» постоянно «вступают в спор — кому быть главным судьей в раздираемом противоречиями внутреннем мире... Страсти покипят и улягутся, но облегчение не приходит. В душе, как после шторма, этакая мертвая зыбь, и темно-серые тучи — мысли проносятся над мутной водой, что поднялась с самых глубин. А покоится на дне этого моря горькое рогозинское *одинокчество*. И уж если представлять его, то представлять огромным монстром-осьминогом, время от времени выбрасывающим свои липкие и сильные щупальца на поверхность, чтобы утопить в морских пучинах то одно, то другое — то потянуть за душу, то резануть по сердцу, то перемешать все напрочь в буйной рогозинской голове. Давно ли буйная-то стала?» (ОТ, 12).

Видимо, одиночество — это удел любого человека, внутренний мир которого раздираем противоречием между разумом и сердцем. А само одиночество — это конфликт, который является следствием такого про-

<sup>1</sup> Тмарченко Н.Д. Эпика // Теоретическая поэтика: Определения и понятия: Хрестоматия для студентов филологических факультетов университетов и пединститутов по дисциплинам «Введение в литературоведение» и «Теория литературы». М., 1999. С. 113.

<sup>2</sup> Козлов С. Отражение. — М., Сибирская Благозвонница, 2009. С. 9. Далее сноски на цитаты из романа даны по этому изданию в тексте (ОТ) с указанием страницы.

тиворечия. Семен Рогозин выступает как своеобразное продолжение того конфликта, который так пронзительно прозвучал еще в лирике М. Лермонтова («Выхожу *один* я на дорогу...»). Будучи одиноким в своем жизненном пути, Семен «готов был принять руку любого, кто захочет разбить, разбавить его одиночество» (ОТ, 107). Однако такие люди либо погибают, как Милица, с которой сблизил его война в Югославии, либо оказываются специально подосланными, как Наташа, которая, кстати, тоже гибнет.

Его брат-близнец совсем иной: «Другое дело — Степан. Тому если надо — он выпросит, не выпросит, так выцарапает, не дадут — возьмет силой или украдет. И назовется Семеном...» (ОТ, 13).

Дед Андрей, который лечил от простуды мать братьев-близнецов, Татьяну Васильевну, когда она была беременной, осмотрев ее, сказал: «За весь век ничего такого не видел. Два человека в тебе, Танюшка, это точно. Два младенчика... Но душа у них одна на двоих» (ОТ, 15).

Одной из самых значительных традиций русской литературы является ее обращенность к художественному исследованию того, что такое душа. Может ли она быть «мертвой», и как надо жить, чтобы не позволять «душе лениться» (Н. Заболоцкий)? Что представляет собой тот самый «целый мир в душе твоей», и что может ощущать человек, когда «душа впадает в забытие» (Ф. Тютчев)? Что представляет собой «разбитая жизнью душа» (А. Апухтин)? Почему это «в наше время шкурное» — «душа моя, печальница» и «душа моя, скудельница» (Б. Пастернак)? Михаил Лермонтов рассказал всей России о том, чего «не вынесла душа поэта», а затем открыл, что есть «душа души моей», и с горечью обнаружил, что «душа моя должна прожить в земной неволе». Для Константина Бальмонта «моя душа — оазис голубой», она «для всех чужая», «и чем старше душа, тем в ней больше задавленных слов». Лирический герой Владимира Высоцкого не любил, когда ему «лезут в душу, тем более — когда в нее плюют». А лирическая героиня Анны Ахматовой искренне желала того, чтобы «душа окаменела». И у нее же в стихотворении 1921 года есть душа «одна на двоих»:

Что ты бродишь, неприкаянный,  
Что глядишь ты не дыша?  
Верно, понял: крепко спаяна  
На двоих одна душа.

Будешь, будешь мной утешенным,  
Как не снилось никому,

А обидишь словом бешеным —  
Станет больно самому.<sup>1</sup>

Только у Ахматовой душа стала одной для двоих людей, благодаря «спаявшему» их души чувству, что довольно традиционно для русской литературы, особенно для лирики, а у Сергея Козлова братья еще до рождения наделены одной душой. Возьмем на себя смелость утверждать, что такого конфликтного начала русская литература еще не знала.

Формула «душа одна на двоих» дает возможность писателю на самом обыденном, можно даже сказать, семейном факте обратиться к одной из вечных и фундаментальных проблем не только мировой философии, эстетики, искусствоведения, но и жизни человека в целом, к проблеме взаимоотношений таких категорий, как *форма* и *содержание*.

Мысль об идентичности формы (внешности) и резко оппозиционном содержании (внутреннем мире) братьев-близнецов пронизывает весь роман. К примеру, якобы случайно встреченная Семеном девушка Наташа, хорошо знавшая обоих, отметила для себя: «Пожалуй, внешне в мире не найти столь детально совпадающих близнецов. Но чем больше в них внешнего сходства, подтверждаемого на каждом шагу движениями, тем больше разница в наполняющем эти оболочки духе. Можно, конечно, найти сходство и там. Например, упорство, отчаянная смелость, преклонение перед покойной матерью, перед женщиной вообще... Но по своему духовному составу они как две песни на один мотив, но с разными словами, содержанием» (*ОТ*, 153).

Конфликт строится на том, как ведут себя люди, родные братья, рожденные с одной душой, и в начале повествования он выглядит почти исключительно как семейный. «Росли одинаково», но утверждали себя в этом мире: дома, в школе, на улице, в отношениях с любимой девушкой — по-разному. Окружающий мир, естественно, влияет на развитие этого конфликта, однако это пока лишь эпизоды, к примеру, когда стремление Семена и его возлюбленной Ольги создать семью разбивается о беспощадный аргумент ее матери: «А на чью зарплату вы собираетесь жить?» (*ОТ*, 36).

Этот мир с его разным пониманием ценностей и приоритетов, с его многообразием моделей поведения проявляется и в тот момент, когда уязвленный тем, что Ольга встречена не им, а братом Семеном, Степан возмущается: «И почему девкам романтики, вроде тебя, нравят-

<sup>1</sup> Ахматова А. Что ты бродишь, неприкаянный... // Ахматова А. Соч. в 2 т. Т. 1. — М.: Правда 1990. С. 148-149.

ся? — искренне удивлялся Степан. — Мечтатели! Стихоплеты!» (ОТ, 38). Однако именно этот незначительный, на первый взгляд, в общем повествовательном поле эпизод является предзнаменованием того, как внешне семейно-бытовой конфликт перестает в социальный.

Вернувшись из археологической экспедиции, Семен заметил, что Оленька, которая еще два месяца назад «готова была ждать хоть вечность», изменилась: «Именно в этот день Семен вдруг понял, что Оля теперь живет совсем в другом мире, в котором свои — новые правила, свой стереотип поведения, не допускающий наивных мечтаний и безумных душевных порывов. Жизнь там была целеустремленной и размеренной. Может, так ему показалось? Но Ольга играла именно такую роль. Даже смотрела на него как-то сверху вниз, ибо его в этот мир не пустили! Он только что постучал в ворота, чтобы к нему выпустили самого любимого человека. Так или иначе — Семен почувствовал незримую пелену, которая выросла между ними, и чем дальше, тем больше уплотнялась. И неважно: Семен остался в детстве, или Ольга с первых дней студенчества стала играть во взрослую жизнь» (ОТ, 41).

Этот эпизод в сознании россиянина вызывает в памяти пушкинское:

Блажен, кто смолоду был молод,  
Блажен, кто вовремя созрел...

Однако строки из «Евгения Онегина» в связи с романом Сергея Козлова вызывают, скорее, противоречивые, нежели однозначные рассуждения. С одной стороны, возникает ощущение, что быстрое взросление любимого человека — это не обязательно хорошо, ведь она только стала «играть во взрослую жизнь». А с другой, и позднее взросление Семена тоже нельзя однозначно воспринимать как явление положительное. Может быть, речь вообще идет не о взрослении, как таковом, а о разных моделях жизненного поведения, сформировавшихся у двух близких людей, об их разных позициях в отношениях с окружающим миром. Тем более что, если вернуться к Пушкину, то у него есть продолжение:

Кто постепенно жизни холод  
С летами вытерпеть умел;  
Кто странным снам не предавался,  
Кто черни светской не чуждался,  
Кто в двадцать лет был франт иль хват,  
А в тридцать выгодно женат;  
Кто в пятьдесят освободился  
От частных и других долгов,

Кто славы, денег и чинов  
Спокойно в очередь добился,  
О ком твердили целый век:  
N. N. прекрасный человек.<sup>1</sup>

Поэт, скорее всего, иронизирует над теми, кто умеет не предаваться «странным снам», кто в свое время был «франт иль хват», но в положенный срок выгодно женился и безо всякого напряжения, а просто «в очередь» добился «славы, денег и чинов». Любимая Семена выбрала путь тех, над кем иронизировал великий поэт. Писатель находит выразительный образ для передачи ощущений героя, вызванных этим открытием, и обозначения сущности того конфликта, в котором оказались люди, еще недавно считавшие, что их любовь навсегда, и мечтавшие о совместной жизни: «Вот так чувствуют себя корабли, затертые во льдах! Любовь и расчетливость — огонь и лед» (ОТ, 42).

С этого момента Ольга оказывается по другую сторону от Семена, в котором даже война «не вытравила» сентиментальности, сторону конфликта. И для читателя нет ничего неожиданного и удивительного в том, что расчетливый и умеющий добиваться своего Степан, а не мечтательный и сентиментальный Семен становится ее мужем. Последний хорошо знает, в чем заключается принципиальная разница между моделями поведения в окружающем мире, которые исповедуют братья, подчеркивает никчемность Семена и свое безразличие к нему: «... он мне безразличен. В нынешней жизни он ноль без палочки. Ноль, набитый до самого своего диаметра устаревшими моральными принципами, героизмом, патриотизмом и прочей красивой лабудой...» (ОТ, 45).

Процитированные слова Степана являются не только отражением его жизненной позиции, в которой нет места «устаревшим моральным принципам», «героизму», «патриотизму», которые в его понимании есть «прочая красивая лабуда», но и свидетельством того, что конфликт между братьями не замкнут рамками семейных отношений. Он стал отражением того, что уже произошло и происходит в современном мире. Когда патриотизм и героизм стали «прочей красивой лабудой», то возникает трудно преодолимое ощущение, что Семены в «нынешней жизни» не нужны, потому как они это — «ноль без палочки», а нужны Степаны с их уголовным умением «зарабатывать деньги», организовывать братков, да и просто утраиваться в этой жизни.

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Соч. В 3-х т. Т. 2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. М.: Худож. лит., 1986. С. 318.

Писателю удастся убедительно, наглядно воссоздать психологическое состояние человека, который оказался не «по ту сторону баррикад». Если для Степана позиция приобретателя и хозяина жизни в означенном конфликте — дело нормальное и естественное, то Ольга оказалась в ней словно бы не по своей воле. Настанет тот момент, когда ей захочется повернуть время вспять, но чувство того времени она уже утратила, и оставалось плыть по течению: «Иногда хочется повернуть время вспять, иногда хочется остановить его, а иногда ничего не хочется — вот и живешь по течению. Так жила последние годы Ольга Максимовна Рогозина. С каких-то пор, с какого-то упущенного мгновения она утратила чувство времени, и окружающая реальность сквозила вместе с его течением, как сон, на который она не в силах была повлиять. Если в нем что-то менялось, то Ольга безропотно принимала новые условия игры, подстраивалась...» (ОТ, 121).

Не случайно и сравнение жизни Ольги со сном, на который нельзя повлиять, когда твоим уделом остается принятие новых условий игры и подстраиваться. Но любой сон когда-то кончается. Конфликт Ольги с окружающим миром оказывается еще более драматичным, ибо она не только «разучилась чувствовать время, она разучилась радоваться весне, лету, первому снегу...» (ОТ, 131). Мир, в котором она стала жить благодаря усилиям Степана, оказался похож на аквариум.

В том мире, как он изображен в повести Сергея Козлова, честно-му человеку трудно найти защиту в правоохранительных органах, зато авторитеты типа Степана вхожи «во всякие там РОВД» и водят «дружбу с крупняком из УВД». Нет ничего удивительного в том, что в свое время Ольгу смог защитить только Степан, а потому имел «на нее больше прав, чем его копия, защищая где-то какое-то абстрактное отечество в то время, когда в защите нуждалась именно она» (ОТ, 75). По-другому быть и не может в мире, где отечество стало каким-то абстрактным понятием, а власть от генсеков и первых секретарей Свердловского обкома партии постепенно переходит в руки неких руководителей преступных объединений и синдикатов типа дяди Коли и Степана.

По другую сторону, не обязательно вступая в прямое столкновение, находятся те, кто защищает интересы гибнущего Отечества во всех его горячих точках и даже за пределами родной страны, кто еще осознает, что «быть русским офицером большая честь и самая бесприютная работа» (ОТ, 92). Те, кого нынешние хозяева жизни считают никчемными нолями без палочки, понимают, что в декабре 1991 года они похоронили

страну, которой в свое время и они, и все мужчины, прошедшие воинскую службу, давали присягу.

Конфликт, в котором столкнулись разные модели поведения, в повести Сергея Козлова получает новые краски и новую глубину в те моменты, когда герои начинают замечать, что помимо мира, который они себе создали, придумали, есть еще мир, который не ими создан и существует вне зависимости от того, что они себе придумали: «По всей стране стояла пальба, падали самолеты, сходили с рельсов поезда, останавливались заводы, шахтеры ложились на рельсы... А май, как и десять, как и столет назад, колдовал молодой зеленью да легким ветерком. Он подкрался к скамейке в парке, на которой она сидела, и вдруг закружил зеленым ветром, полыхнул в глаза ярким, но не жарким солнцем, оправленным в бесконечную лазурь, перебил пресловутую французскую парфюмерию дыханием трав и яблоневого цвета и поманил куда-то в поля, где и небо, и землю можно увидеть от края до края» (ОТ, 130).

Природа своим поведением словно бы протестует против того, что происходит в социуме. И совсем неважно, на чьей стороне силы природы (хотя, скорее всего на стороне мечтателей Семенов, нежели деловых Степанов), важно то, что природа — это тоже модель поведения. И в этой модели кроется одно из возможных позитивных разрешений социального конфликта. Не случайно, Ольга, неожиданно заметившая красоту «бушующего мая», «погрузилась в окружающий мир настолько, что уже и не замечала его» (ОТ, 131).

Есть и другое отношение к природе. Многие из происходящего в повести связано с изобретением и испытанием прибора, который может влиять на природу человека, кардинально менять его поведение. В финале сам изобретатель бросает самую важную деталь прибора «драгоценную плату» в реку, потому что осознал: «... не всякое творение человека на алтарь Бога приносится. А такой прибор вряд ли на доброе дело сгодится. И не то чтобы сомневался, но все ж жалко было долголетних трудов. Нет-нет да приходили мысли о применении его «в мирных целях», пока не вытеснили их молитвы и монастырские труды» (ОТ, 302). Так просто и без пространных рассуждений об ответственности ученого за свое изобретение разрешается в повести один из вечных конфликтов в истории развития человечества, острота которого чем далее, тем более усиливается. Это конфликт, в котором цели, задачи, ожидаемые результаты изобретения сталкиваются с тем, к каким результатам в итоге это изобретение приводит.

Развитие сюжета повести, в котором не последнюю роль играют увлекательные приключения с участием агентов отечественных спец-

служб и ЦРУ, спецподразделений НАТО и югославской армии, с перестрелками, захватами и освобождениями, проникновением в аномальную зону, с испытанием приборов поистине фантастических возможностей и т.п., в итоге приводит к трагическому, но вполне закономерному разрешению конфликта.

В живых остается только один из братьев-близнецов — Семен, остается «с этим огромным серым небо один на один», остается, чтобы во всем заменить своего брата. Разрешение конфликта, как и его развитие, не замыкается в рамках семьи Рогозиных, оно выведено на уровень национально-исторического осмысления. Семен, которому необходимо «присвоить» себе не только «паспорт, доллары и рубли, кредитные карточки, права, фотографии» (ОТ, 323) погибшего брата, но и его жену Ольгу, его сына и его имя, пребывает в замешательстве, сомневаясь даже в том, «двое нас или один я». И в этот момент он словно бы слышит («ему показалось») голос священника отца Николая: «Теперь, сыне, один за двоих, поелику от века на Руси так стало — после всякой брани и всякого мора один за двоих туждался, а сих бед на Руси нескончаемое множество... И те, кто ушли, молят за нас грешных на небе...» (ОТ, 326).

Конфликтная основа, к которой тяготеет и даже пристрастен Сергей Козлов в романной форме, — это столкновение наиболее характерных для эпохи противоречий, художественное исследование возможностей если не примирения, то хотя бы сосуществования ее полярных возможностей. На этой идее выстраивается конфликтное начало романа «Отражение», эта же идея в значительной степени повторяется в романе «Время любить» (2003–2004).

Конфликтное ожидание читателя в связи еще только с заглавием романа «Время любить» изначально строится на том, что ему сейчас расскажут о том, какое оно и когда наступает это самое «время любить», ибо:

«Всему свое время, и время всякой вещи под небом.

Время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное.

Время убивать, и время врачевать; время разрушать, и время строить;

Время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать;

Время разбрасывать камни, и время собирать камни; время обнимать, и время уклоняться от объятий;

Время искать, и время терять; время сберегать, и время бросать;

Время раздирать, и время сшивать; время молчать, и время говорить;

Время любить, и время ненавидеть; время войне, и время миру» (Екк. 3, 1-8).



Более того, если наступает «время любить», то это означает, что «время ненавидеть» прошло. Однако уже авторское жанровое уточнение<sup>1</sup> вводит читателя в некое замешательство («Роман вне времени»), а в мини-предисловии и того больше: «... я попытался соединить любовь и время».<sup>2</sup>

С «романом вне времени» становится понятно буквально с первых же строк: главный герой романа Сергей Кошкин — изобретатель машины времени, то есть такого прибора, для которого границ времени нет, и который на самом деле предоставляет человеку возможность пребывать «вне времени».

А вот *любовь* и *время*, выступающие как равнозначные категории, — явление более сложное, хотя в самом поверхностном приближении тоже объяснимое. Работа над машиной времени заняла у инженера-изобретателя «15 лет и прерывалась только необходимостью выполнения служебных обязанностей, что обуславливалось природной ответственностью и добросовестностью Кошкина. Еще одним фактором снижения темпов была любовь, а чуть позже — женитьба» (ВЛ, 91).

Сущность главного конфликта романа определена уже в первых его предложениях. Это конфликт между трудом и стремлением изобретателя, и тем, насколько плоды его труда нужны и человеку, и человечеству. Однако этого мало: писатель заранее знает, чем обернется его разрешение, поэтому с первых строк романа выдает свою позицию в намеченном им же конфликте: «Зачем изобретать машину времени? Историю уже не изменить, ибо пытаться менять историю — значит пытаться спорить с Богом. Есть желающие поспорить? Даже если за такой спор возьмется все человечество (что уже не единожды бывало), то дискуссия закончится явно не в его пользу. Да и можно ли путешествовать во времени глубже своей собственной жизни? Если можно, жизнь может потерять смысл, ну не смысл, так, собственно, интерес к этой самой отдельно взятой жизни» (ВЛ, 90).

Такая однозначная позиция автора, казалось бы, должна снять для читателя значительную долю интриги романа, однако этого не происходит. Не происходит потому, что сама история с созданием машины времени нужна писателю не для того, чтобы лишний раз поразвлечь читателя рассказами о том, что может сделать человек, имея такую ма-

<sup>1</sup> Оно есть в издании 2006 года, но почему-то снято при переиздании в 2008 году.

<sup>2</sup> Козлов С.С. *Время любить* // Козлов С.С. *Время любить: Роман. Повести. Рассказы*. — Екатеринбург: «Изд-во «Баско», 2006. С. 89. Далее ссылки на роман даны по этому изданию (ВЛ) с указанием страницы в тексте.

шину, каким предстанет перед ним прошлое и будущее его самого и человечества вообще.

История с изобретением машины времени лишь благодатная основа для того, чтобы попытаться разобраться в том, кто мы, как люди, как страна, как народ, из какого прошлого мы пришли и чего ждем от нашего будущего. Хотя мысль о возможности использования машины времени для спасения второго тома «Мертвых душ» в романе есть, и принадлежит она самому близкому для Сергея Кошкина человеку Лене Варламовой, однако последняя говорит об этом «то ли серьезно, то ли полусуто».

Одним из главных источников конфликтного начала романа является происходящее в стране. Сначала мы узнаем, «что любовь отодвинула изобретение машины времени примерно на 6–7 лет», а затем уточняется, что «на значительно больший срок остановила изобретение Кошкина эпоха, получившая в анналах истории название «перестройка» (ВЛ, 93). Конфликтное состояние окружающего мира, в котором, к примеру, «зарплаты ведущих инженеров оборонки в одночасье превратились в мизер, а потом и вообще перестали выплачиваться», создают конфликтное напряжение и в частном мире человека, в мире самых близких людей: «Что-то недоброе происходило со страной и что-то неладное происходило с любовью» (ВЛ, 93).

Разница по-настоящему заключается в том, что свою любимую работу можно делать «по инерции», а тем более по инерции можно заниматься работой над своей мечтой, «но любовь по инерции существовать не может, по инерции она может только угасать» (ВЛ, 94).

Конфликт между ценностями, за которыми стоит любовь и понимание близкого человека, и теми ценностями, которые так резко могут поменяться в окружающем мире, носит в романе всеобщий, глобальный характер. Материальное, бытовое побеждает не только в семье Кошкиных: «И если вы с женой пять-семь лет не были на море, правильнее сказать, не возили ее на заслуженно-показательный отдых — нет вам оправдания! В конце концов, она уедет туда с кем-нибудь другим. Для этого достаточно, чтобы у нее были соответствующие внешние данные, а в ее зараженном марксизмом-феминизмом сознании появилось надлежащее тому обоснование. И тогда в один из бесконечных ни к чему не обязывающих, но еще семейных вечеров она непременно скажет вам: «Сережа (Ваня, Петя, Вова и т.д.), я устала, я не вижу выхода, я от тебя ухожу». Куда можно уходить, если не видишь выхода? И что остается делать мужу?.. Нормальные люди будут продолжать изобретать машину времени» (ВЛ, 94).

Так и хочется возразить автору романа: ведь были и другие, причем, подавляющее большинство, которые не ушли, которые остались с изобретателями машины времени и пережили с ними все трудности, все невзгоды и непризнания. Однако такое возражение относительно художественного текста — вещь абсолютно бессмысленная. Любой художественный текст — явление единичное, построенное и выстраданное не на данных статистических отчетов, а на индивидуальном видении автора, индивидуальном понимании сущности и конфликтных начал своей эпохи.

Одним из этих начал являются конфликтные отношения изобретателя с миром, в котором он живет. Когда Сергей Кошкин сообщает бывшей жене о том, что он все-таки сделал машину времени, она говорит, что «это достижение всего человечества», а сам Кошкин может «стать известным Нобелевским лауреатом». На что называющий себя «квасным патриотом» изобретатель отзывается буквально гневным ответом: «... человечество не стоит того, чтобы ради него расшибаться и класть жизнь на алтарь науки. Все изобретения человечество использовало либо для убийства себе подобных, либо для того, чтобы заднице было мягче» (*ВЛ, 109*).

Видимо, известный испокон веков конфликт зашел слишком далеко, если сам изобретатель не видит в результатах своего труда положительного начала. И в этот момент конфликт выглядит неразрешимым еще и потому, что, по убеждению Сергея Кошкина, «человечества нет! Есть общество зажавшихся потребителей и маргинальной нищеты! И даже для собственного народа в целом я не стал бы жертвовать собой, морщить мозг, а только для определенной его части, кого можно считать русскими людьми, причем независимо от национальности...» (*ВЛ, 109*).

Создание машины времени не только не снимает эти начала, но и усугубляет их. Кто-то из окружающих решил, что такая машина изобретена Сергеем, чтобы вернуть свою Елену Прекрасную. А у майора Дорохова сразу возникает идея вернуть «ротного номер три», который погиб в разведке в Чечне, потому, что «хороший был парень. Старлей. На таких Россия испокон веку стояла» (*ВЛ, 96*). Сам изобретатель, как оказалось, не очень задумывался над смыслом своего изобретения и даже более того — ответа на этот вопрос не имел. Однако есть при этом у Сергея Павловича Кошкина твердая убежденность в том, что никакое гениальное изобретение не может обойти «Божий Промысел», а потому предложение Дорохова вернуть «с того света» сослуживца — «это вроде как преступление...» (*ВЛ, 97*).

Оказывается, для многих людей, вполне приличных и совестливых, нужна машина времени, путешествие в прошлое, чтобы спасти боевого товарища, чтобы прийти к осознанию простой истины, как это произошло с Дороховым: «... не все решения и поступки человека принадлежат человеку, который считает, что он производит посредством их какое-либо действие... Его решения, возможно, — это решения того, кто пошел против Него, а может, — это сумма, целая, но аморфная, с нашей точки зрения, вязь различных посылов» (ВЛ, 101). Вот он, вечный конфликт между свободой моего внутреннего «я» и необходимостью осознания и принятия того, что «не все решения и поступки» — это результат деятельности моего внутреннего «я». Однако писатель уверен в том, что между волей Его и внутренней свободой человека нет антагонизма. И это не марксистское решение конфликта: «Нельзя жить в обществе и быть свободным от общества» (К. Маркс). Это — гармония, к которой всегда стремилась значительная часть русской художественной мысли:

... Только взываю именем Сына,  
К Богу, Творцу Бытия:  
Отче, вовек да будут едино  
Воля твоя и моя!<sup>1</sup> —

так выразила эту мысль Зинаида Гиппиус в 1904 году. Не менее убедительно о возможном и наиболее гармоничном пути разрешения конфликта между волей моей и волей Его сказал Владимир Набоков в 1919 году:

Катится небо, дыша и блистая...  
Вот он — дар Божий, бери не бери!  
Вот она — воля, босая, простая,  
холод и золото звонкой зари!  
.....  
Вот она — воля, босая, простая!  
Пух облаков на рассветной кайме...  
И, как во тьме лебединая стая,  
ясные думы восходят в уме...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Гиппиус З. Свобода // Судьбы поэтов серебряного века: Библиогр. очерки. — М.: Кн. Палата, 1993. С. 125.

<sup>2</sup> Набоков В. Катится небо, дыша и блистая... // Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1991. С. 78.

Вот она простота воли, разлитая во всем окружающем человека пространстве. Писатель Сергей Козлов отдает себе отчет в том, насколько трудно современному человеку порой осознать эту простоту. Он живет в мире, который привык полагаться на массовое сознание, на привычки, традиции, мировоззренческие основы, которые приняты большинством. Тот же Дорохов, вернувшись из прошлого, хорошо это понимает: «Коллективное бессознательное витает в воздухе, мы вдыхаем его и начинаем принимать мир таким, какой он есть, или таким, которого нет! Все зависит от невидимой взвеси, поступающей в сознание из окружающей действительности-недействительности посредством дыхания, зрения, слуха и воздействия разного рода полей. Можно принимать это как данность, а можно по мере собственных сил участвовать в создании этой взвеси, наполняя ее индивидуальными качествами» (ВЛ, 102).

Мир в сознании человека, который надеется только на собственное восприятие, может быть искаженным, но самому человеку он таким не представляется. Не зная Высшей воли, не видя ее проявлений в окружающем мире, человек может всю жизнь прожить в таком искаженном мире, может совершать ошибки, даже не замечая их. И тогда никакие перемещения в прошлое, а их в романе много, не помогут их исправить. Хотя тот же майор Дорохов, по замечанию Сергея Кошкина, «за одну ночь прожил новую жизнь и из солдафона стал почти философом» (ВЛ, 110).

Многочисленные «игры со временем» убедили самого создателя уникального прибора в том, что общее направление движения из настоящего в будущее изменить нельзя, но это движение всегда имеет «вариативный ряд решений», и каждый индивид вправе выбирать свой вариант по собственной воле. Из этих единичных вариантов, живущих на планете, в конечном итоге и складывается картина «главного, большого варианта».

«... Бог наделяет человека свободной волей, — убежден Сергей Кошкин, — ...именно в этом проявляется божественная природа человека. А вот качество использования этой индивидуальной воли — есть собирательная сила, формирующая будущее» (ВЛ, 241). Собственно, это и есть в романе Сергея Козлова единственный путь разрешения конфликта между человеком и миром, его движением от настоящего к будущему. От того, как используется индивидуальная воля каждого, зависит качество «исторической колеи», которую прокладывает человечество. Одна из героинь романа, которая хотела бы пожить в том времени, где ее отец остался жив, высказывает некое общее недовольство «качеством колеи»: «Хороша колея, когда на обочину миллионы

выбрасывает. Да кто ж так колеи прокладывает?» И получает вполне конкретный ответ Кошкина: «Мы. Какую проложили, такая есть» (ВЛ, 244). Однако роман оставляет надежду на улучшение этого качества, ибо «время любить» не проходит, оно было и будет всегда.

В романе «Вид из окна» (2008), при всем его внешне детективно-приключенческом сюжете, конфликт строится на традиционном для Сергея Козлова обращении к творческому человеку, который ощутил собственное одиночество в огромном мире. Даже не одиночество, а взаимоотношение, а у этой конфликтной ситуации, как известно, не так много вариантов позитивного разрешения: «Взаимоотторжение поэта и общества разной степени накала приводит к уже известным в истории последствиям. Противостоять этому можно с маловероятной для поэта успешностью несколькими способами: а) с оружием в руках (Пушкин, Лермонтов); б) с бутылкой на столе (большинство); в) покончив с собой.... Любая попытка приспособиться приведёт, если и к выживанию физического индивидуума, то к гибели поэта духовной...»<sup>1</sup>

Сам герой романа поэт Павел Словцов определяет причину этого извечного конфликта, как «несоответствие внутреннего и внешнего». Когда оппозиционный характер отношений между его внутренним миром и окружающей действительностью достигает «критической массы», он выбирает свой вариант преодоления взаимоотношения поэта и общества: оставляет все и бросается «в объятия необозримой Евразии». Результатом такого решения стало то, что в скором времени поэт Павел Словцов оказался в сибирском городе Ханты-Мансийске.

Оказался для того, чтобы в местной бесплатной газете встретить объявление о покупке одинокого мужчины «для достойного использования». Писатель дает несколько вариантов отношения к такому объявлению: тут есть мысль и об отмененном крепостном праве, и о реставрации капитализма, при котором все покупается и все продается, и о возможном развлечении престарелой бизнес-леди. Такое объявление в газете можно принять за шутку или свидетельство чьего-то сумасшествия и даже за акт отчаяния. Однако все оказалось и проще, и сложнее. Необходимо было на поезде, а затем с дальнобойщиками проехать едва ли не половину страны, чтобы в сибирском городе встретить еще одно одиночество.

Павел Словцов для преодоления одиночества («отторжения») «выпрыгнул... в черную дыру — в абсолютно неисследованное простран-

---

<sup>1</sup> Козлов С.С. Вид из окна: Роман. — Сибирская Благовонница, 2008. С. 12. Далее ссылки на роман даны по этому изданию (ВИ) с указанием страницы в тексте.

ство» (ВИ, 29), а Вера Сергеевна, внешне успешная и преуспевающая бизнес-леди, решила «купить» себе друга, а точнее, его время, однако не для преодоления одиночества, а для его сохранения. «... Хотелось бы, — признается она, — чтобы этот друг заслонил меня от остальных... претендентов. Мое одиночество мне дороже. В сущности — мое одиночество — это и есть я. Я его заслужила! И мне нужен человек, который поможет мне сохранить этот статус кво. Деликатно, но железобетонно...» (ВИ, 33).

Несмотря на разность отношений к собственному одиночеству, в основе его — потеря смысла жизни героями. Вера Сергеева откровенно признается: «... я уже не понимаю, для чего живу» (ВИ, 34). А Павел Словцов — поэт, и в современном мире он по-своему потерял и смысл жизни, и чувство восторга перед нею, ибо: «Переживший (по возрасту) Лермонтова, Есенина и Пушкина, поэт, разумеется, не всегда циник, но почти всегда представитель угасающего восхищения жизнью, лишенный достаточных средств к существованию, вынужденный рассчитывать на признание «когда-нибудь»... После смерти» (ВИ, 11-12).

Сам герой, а для этого необходимо определенное мужество, не склонен видеть причины его конфликта в характере окружающего мира и списывать свое положение и состояние на внешние обстоятельства: «У меня, признается он, — самый сложный вид конфликта в литературе — *внутренний, психологический*. Это, знаешь, когда герой не в себе, не в ладу не только с миром внешним, но и собственным внутренним. Причем мой конфликт, как говорят литературоведы, субстационарный да ещё и неразрешимый. Я, как перцем, сыплю на него сюжетными элементами, столблю, дроблю, промываю, делаю всевозможные кульбиты, которые больше сродни акробатике, чем художественной реальности и, тем более, утлой действительности, но в итоге получается жуткое варево, которое мне не по зубам, не по сердцу, а весь мир мне по хрену...» (ВИ, 376).

В этом выразительном признании есть и «утлая действительность», однако главная дисгармония идет от разлада во внутреннем мире, который на определенном этапе видится герою неразрешимым. Вполне закономерно, что на равнодушно-агрессивное отношение героя к миру последний отвечает ему равнозначной взаимностью. Этот конфликт имеет буквально кантовские корни: «мир как воля и изъявление». Иными словами, по Канту, мир таков, каким ты его видишь и каким хочешь видеть. Собственно, к этому, обретя любимого человека, герой в итоге и придет.

Самым ярким выражением воли и изъяснения человека является творчество. Поэт Павел Словцов, став другом, а затем и самым близким, дорогим для Веры Сергеевны человеком, вернется к своему роману. Его концовку он напишет, «опустив промежуточные главы», под влиянием «какой-то непреодолимой сентиментальности», понимая, «что такой она не будет никогда, потому что не может быть...» (ВИ, 307). Но Слово было написано, и со временем оно материализовалось. Герои, как в романе Павла, оставили за собой «искалеченный людьми рай. Они ничего не ждали, потому что у них было все» (ВИ, 308). Только окажутся они не, как в романе, на пляже небольшого городка, а в далекой сибирской деревне, где им не страшен даже «новый ледниковый период», потому что «дров во дворе — море!» (ВИ, 569).

В романе Сергея Козлова есть интересная конфликтная параллель. Окружающий мир по-своему «недолюбливает» поэтов и успешных одиноких бизнес-леди, в силу того, что видит в них некую неординарность и даже одаренность. Подобным образом складываются и отношения России с остальным миром, в первую очередь, с Европой. Ставший нечаянно третейским судьей в споре соотечественников с иностранцами, Павел Словцов объясняет причину такого «недолюбливания» Концом Света. При этом Европа прекрасно понимает, что «Конец Света может исходить откуда угодно, но только не из России. И все это понимают. Нутром чувствуют. Понимают именно на каком-то метафизическом уровне, понимают и на Западе и на Востоке» (ВИ, 19).

Такое понимание делает Россию притягательной для Востока и неприемлемой для Запада. Возникает ощущение, что одиночество России в европейском мире, так же, как и одиночество героев романа, связано с ее особостью, с ее нежеланием жить по тем законам, которые в конечном итоге приведут мир к Концу Света. Другое дело, что упорные попытки заставить ее жить по этим законам не прекращаются, становятся все более настойчивыми и уже, увы, дали свои результаты. То есть, если «умом Россию не понять», то надо сделать ее понятной, довести и даже низвести до уровня своего сознания, а проще говоря, разрушить ее особость, духовное национальное начало.

Начинали с «эпохи вторичного первоначального накопления», с дурацкими малиновыми пиджаками и зарплатой учителя, которая «являлась одной из лучших насмешек над человеческим достоинством» (ВИ, 49). И пришли к тому, что из «самой читающей в мире» страны «превратились в самую «телесмотрящую» и самую сливающуюся, тонущую в собственном безумии и разврате» (ВИ, 99). Наплодили в соб-



ственной стране «горячих точек», убедили мятущуюся русскую интеллигенцию в ее ненужности, а затем стали забывать, что такое родной язык, родная земля, Родина.

На фоне этого совсем уж незначительной в первый момент представляется потеря своего *вида из окна*. А именно этого вида из окна более всего было жалко Павлу Словцову, когда он покидал город, в котором жил ранее. Такой вид из окна должен быть у каждого человека. Вспоминая тот свой, прежний вид из окна, Павел Словцов признается: «Я был частью этого пейзажа. Я специально просыпался в пять утра, чтобы увидеть этот мир, еще никем не тронутый, не задетый метлой дворника. В такие моменты ты пронизываешь взглядом не только до боли знакомое пространство, но и, собственно, время. Это и есть машина времени, которая работает не столько от внешних энергий, сколько от человеческой памяти» (ВИ, 83).

Мысль героя о «до боли знакомом пространстве» и, собственно, времени, которые являются главными категориями любой картины мира, переводит *вид из окна* в развернутую метафору. Он оказывается не только образом, моделью окружающего мира, но и тем, что постоянно позволяет сохранять гармонию мира внутреннего. Трудно сохранить эту гармонию, если каждое утро ты вынужден видеть «высокий забор, да угадывающиеся крыши других коттеджей», а «во дворе пока только саженцы, станут ли они полноценными деревьями — еще вопрос». Такой вид из окна имеют «богатые люди, которые могут позволить себе все, но получается — мир их крошечный. Он едва соприкасается с тем, который мы называем Божьим творением» (ВИ, 82-83).

Параллель может быть продолжена. Герои романа нашли свой вид из окна. Как найти его, знает и автор романа, к написанию которого обратился во многом потому, что у него «как раз вид из окна в это время был никудышный» (ВИ, 573). Значит, и России остается только искать и найти свой вид из окна.

## И о диагнозе...

Конфликтное начало прозы Сергея Козлова отражает богатство и своеобразие современной жизни. Есть в этом отражении и любованье окружающим миром, человеком, в нем живущим, есть то, что вызывает неприятие и даже протест писателя. По его сюжетам можно составить вполне определенное представление о том, как и чем мы жили в последние десятилетия и не только. События и явления, положенные в основу повествования в рассказах, повестях, романах Сергея Козлова, имеют, казалось бы, исключительно бытовой характер, однако писатель умеет облечь их в увлекательную приключенческую форму, мастерски используя в том числе и фантастический элемент.

Однако главное все-таки в другом: и бытовая основа, и приключенческий, а то и фантастический характер повествования необходимы писателю для того, чтобы увидеть, познать глубинный смысл существования человека, его предназначения на земле. Не только для того, чтобы увидеть и познать, но и чтобы предупредить от неверных трактовок и решений, показать, как эти ошибочные, а то и просто порочные трактовки и решения проникают и уже проникли в нашу жизнь. В том, что конфликтная основа прозы не просто охватывает все многообразие нашей жизни, но и ее разрешение направлено на то, чтобы убедить в верности принципиально важных для писателя идей, сам писатель не видит ничего предосудительного. Верное понимание, а главное — художественное исследование наиболее существенных, определяющих процессов нашей жизни талантливое слово не может быть созерцательно-бесстрастным. С другой стороны, абсурдно выглядят упреки, а то и злорадные ухмылки художнику слова практически всех времен по поводу того, что его произведения не могут изменить жизнь к лучшему, хотя здесь тоже не все так однозначно. Сказать окружающему миру о том, каков он есть, чем болен и в чем его красота, — это уже большое дело, которое не каждому пишущему под силу, а у Сергея Козлова на это силы есть. Осип Мандельштам однажды заметил, что «поэзия есть

осознание своей правоты». Такое осознание есть и у Сергея Козлова, и он его не боится: «Некоторые называют мои книги навязчиво нравоучительными, обвиняют в дидактике, прямой назидательности. Потом они оправдывают любые грехи, сообразуясь при этом со свободой и гуманностью.

Я не в защиту своих книг, я против малодушия в обличении. Я не судья, я тоже болен, но я *хотя бы знаю диагноз...*»<sup>1</sup>

---

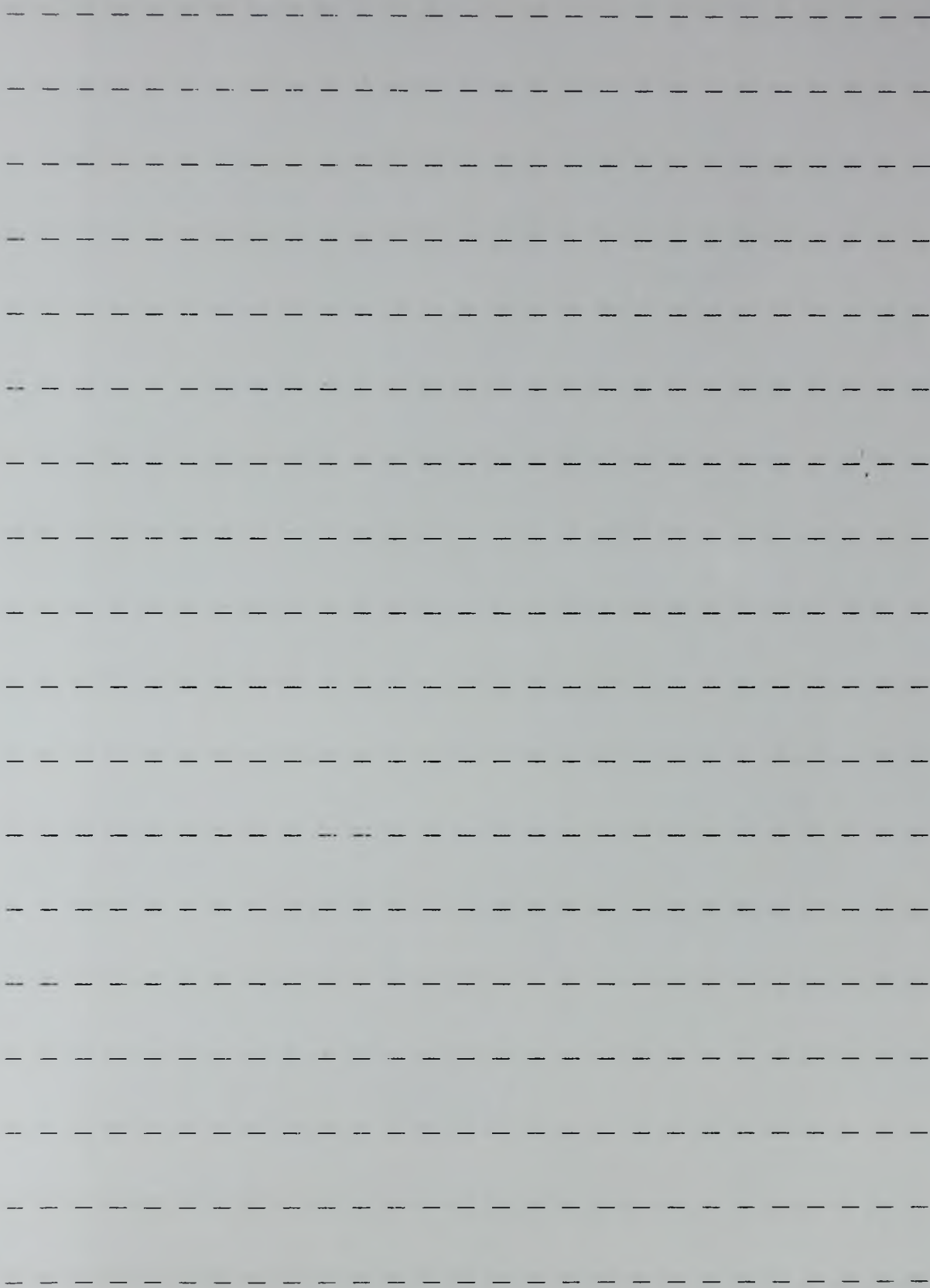
<sup>1</sup> Козлов С. Я иду, Господи... // Лит. Россия, № 43, 30 окт. 2009.

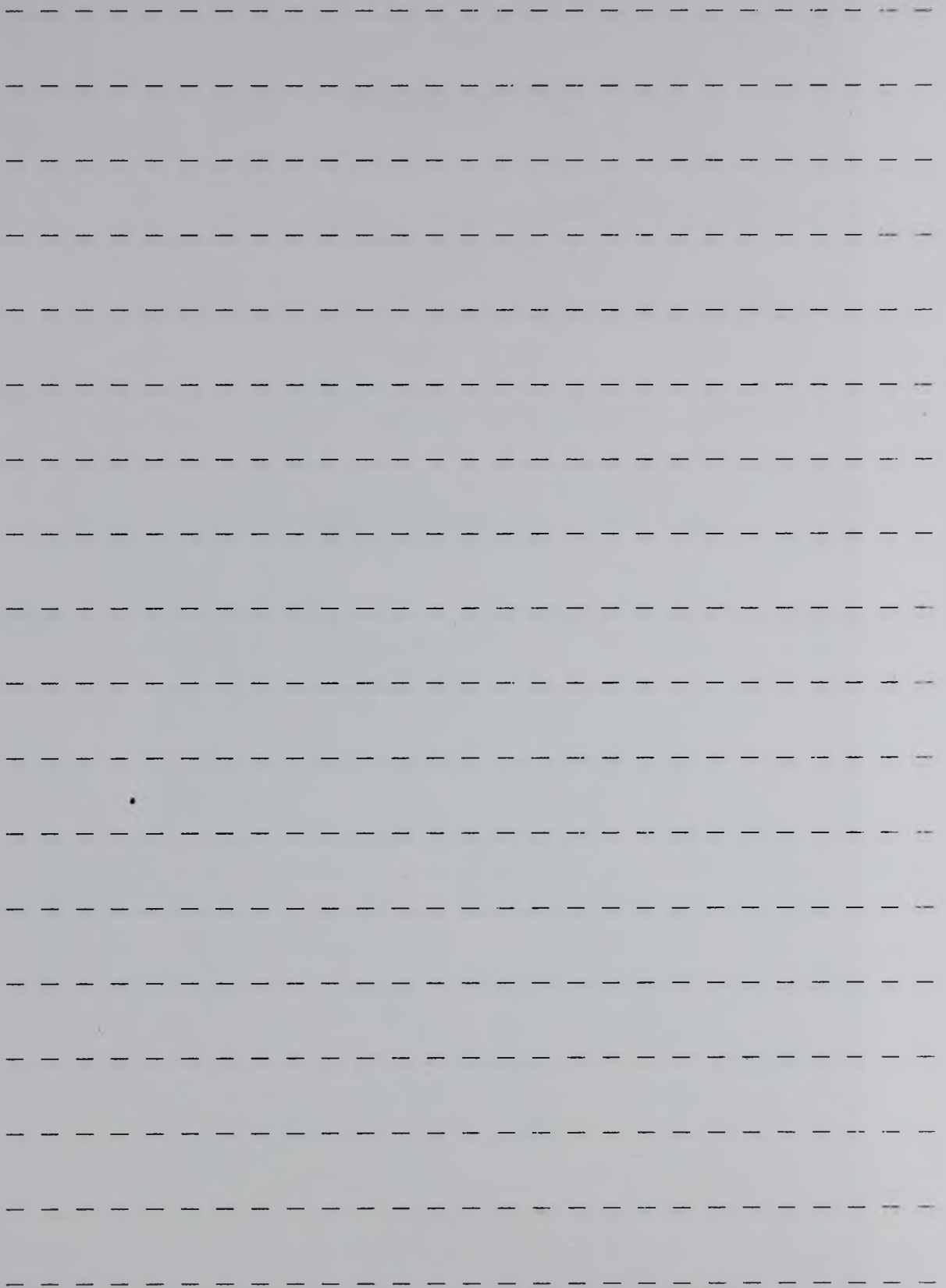


## **Содержание**

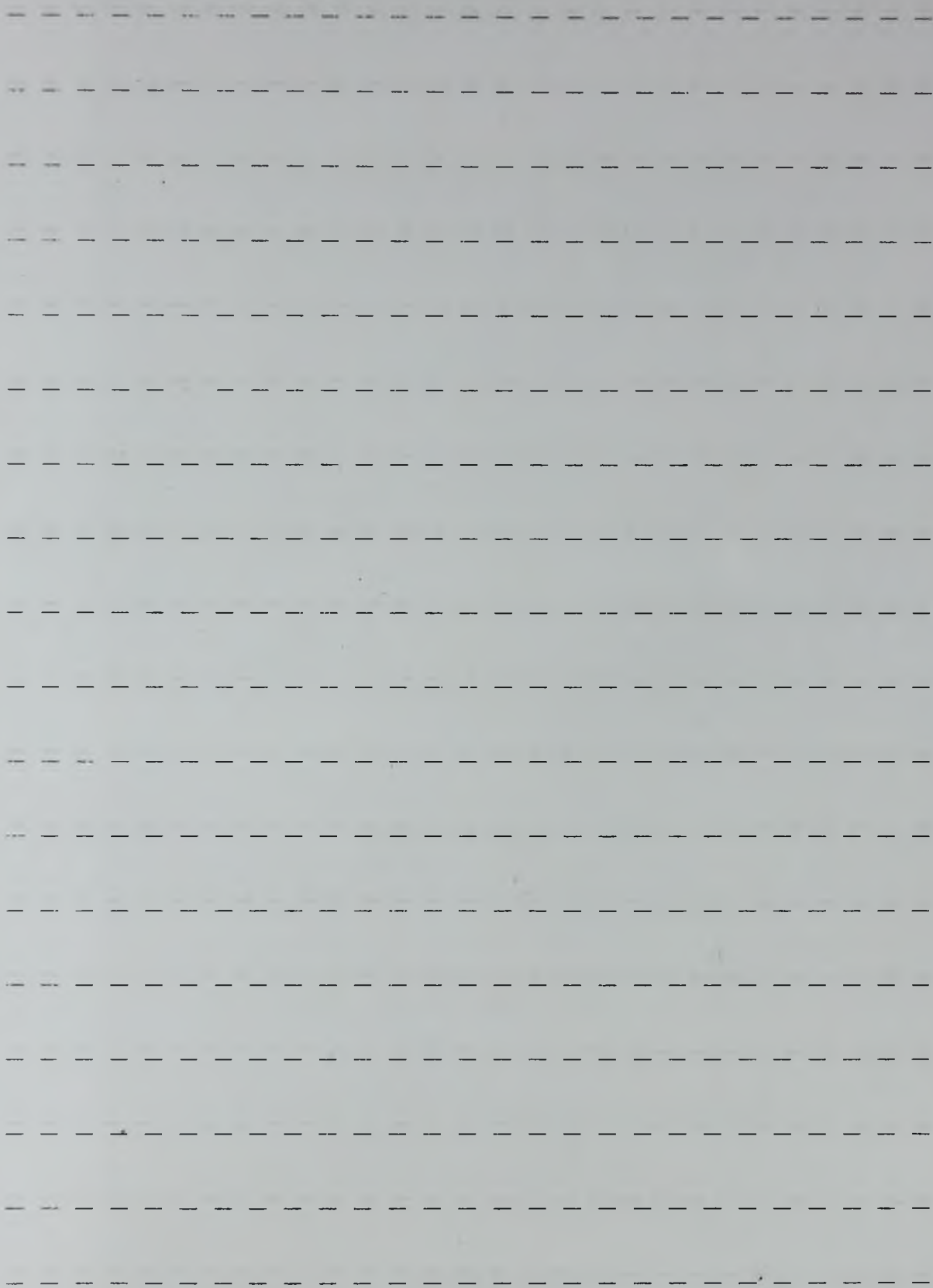
<i>Введение. Конфликт: общие представления</i> .....	5
<i>Глава I. Характер конфликта в рассказах Сергея Козлова</i> .....	16
<i>Глава II. Своеобразие конфликта в повестях Сергея Козлова</i> ...	57
<i>Глава III. Конфликт как структурный элемент романа</i> .....	100
<b>И о диагнозе</b> .....	120

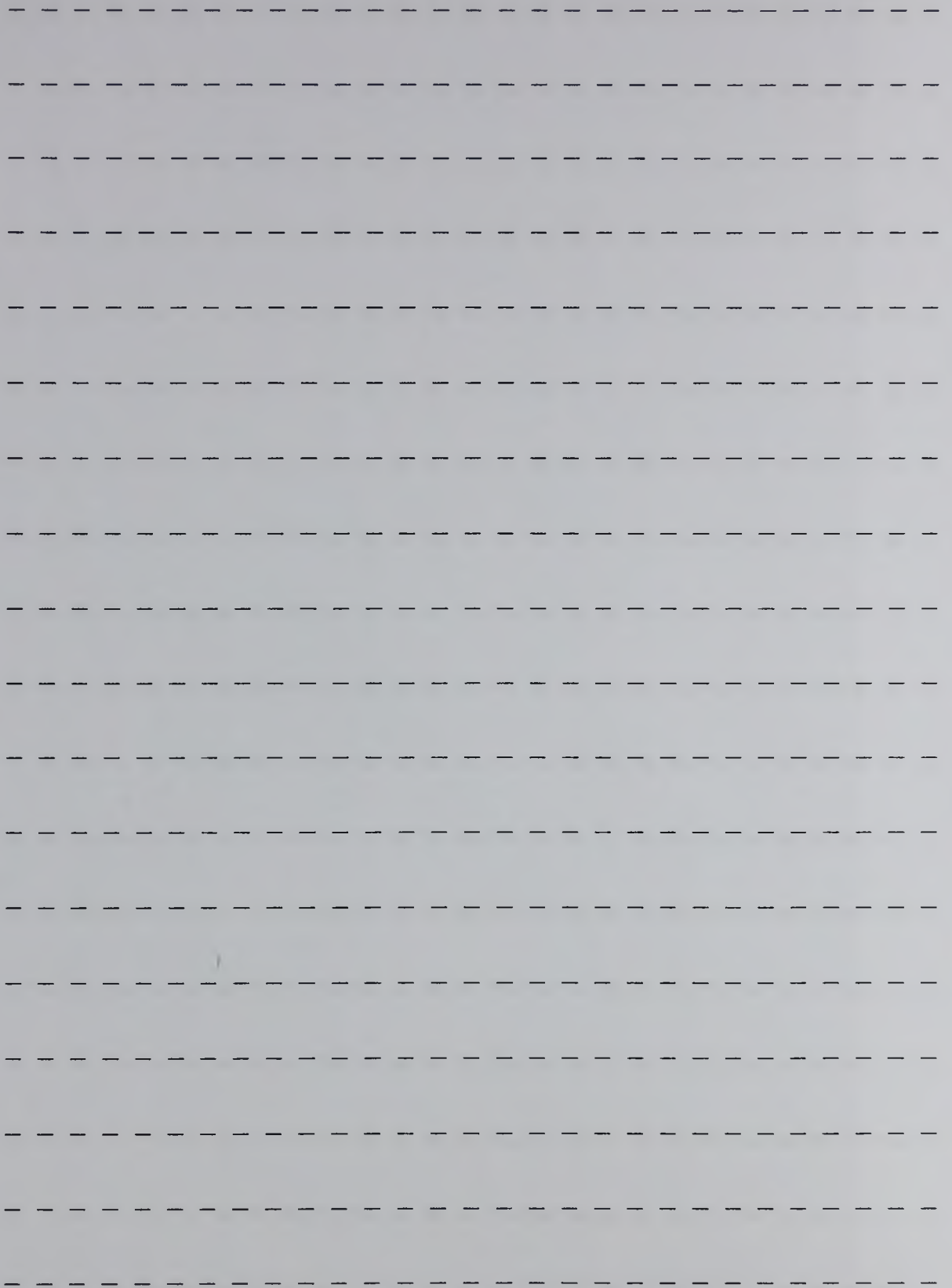












-----

-----

-----

TO THE HONORABLE MEMBERS OF THE

COMMISSION ON THE STATUS OF WOMEN

-----

-----

-----

STATE OF CALIFORNIA

-----

-----

REPORT OF THE COMMISSION ON THE STATUS OF WOMEN

FOR THE YEAR 1975

-----

-----

LEGISLATIVE COUNSEL

STATE OF CALIFORNIA

-----

-----

LEGISLATIVE COUNSEL

STATE OF CALIFORNIA

-----

-----

LEGISLATIVE COUNSEL

STATE OF CALIFORNIA

-----

-----

-----

Семёнов  
Александр Николаевич

**«Я ХОТЯ БЫ ЗНАЮ ДИАГНОЗ...»**

Конфликт в прозе Сергея Козлова

*Монография*

Редактор *А. В. Романов*  
Технический редактор *В. А. Рыбакова*  
Компьютерная верстка *А. А. Дейнега*

Литературный фонд «Дорога жизни»  
Свидетельство Минюста РФ от 26.01.2009 г.  
и Свидетельство ФНС серии 78 № 007099221 от 19.01.2009 г.

Издательская программа АПИ  
(Союз писателей России)  
ИД — №02293 от 11.07.2000 г.  
Подписано к печати 00.00.2011.  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Гарнитура «Newton». Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печ. л. 8. Тираж 1000 экз. Заказ № 15.

Отпечатано в типографии «АНТТ-Принт»  
ЛР №040815 от 22.05.1997 г.  
190103, Санкт-Петербург, Измайловский пр., д. 29.  
Тел.: 251-60-75

Свободная цена.

162-00



427872011

Государственная библиотека Югры



## Сергей Козлов

Родился 28 мая 1966 года в Тюмени. Окончил Тюменский государственный университет.

Автор книг: «Ночь перед вечностью», «Последний Карфаген», «Время любить», «Мальчик без шпаги», «Облака», «Скинъкеды», «Дежурный ангел», «Вид из окна», «Отражение», «Хожение за три ночи».

Лауреат международных и всероссийских литературных премий. Живёт и работает в Ханты-Мансийске.



ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОНД  
«ДОРОГА ЖИЗНИ»

ISBN 978-5-94158-147-4



9 785941 581474 >