

Валерий КУПКА

## КАК СДЕЛАН «ЛАВР» Е. ВОДОЛАЗКИНА

How E. Vodolazkin's *Laurus* was created

## Abstract

In this paper an attempt has been made to define the basic principles of the composition of E. Vodolazkin's novel *Laurus* and their role in creating an atmosphere of timelessness and ahistoricism in the novel. The possible influence of ancient Russian hagiographic icons on the nature of the composition is also investigated.

**Keywords:** *Laurus*, *hagiography*, *vita icon*, *device*

«Лёша, времени нет, ставь пять!»  
Е. Водолазкин

«Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нём нет и не может* быть места отражению душевной эмпирики» [ЭЙХЕНБАУМ 1992: 106]. Слова выдающегося представителя «формальной школы» Б. Эйхенбаума в полной мере относятся и к роману современного российского писателя эпохи уходящего постмодернизма Евгения Водолазкина «Лавр» (2012). Автор романа, медиевист, специалист по древнерусской культуре и письменности, пользуясь широким масштабом научных знаний, а также знания среды и материала, из фрагментов древнерусских житий, хроник, травников, летописей, хронографического и палейного повествования, апокрифических преданий и т. п., строит свою, особую реконструкцию давно ушедшего времени, средневековой стихии. Всё перечисленное становится в романе Водолазкина камушками одной большой многокрасочной мозаики, стержневым персонажем которой, организующим вокруг себя все элементы общего образа, является Лавр, герой, прошедший страстный путь грешника, искупающего свою вину – от целителя тел человеческих к целителю и спасателю человеческих душ, достигшему святости в конце своего земного пути. Роман состоит из «Пролегомены» и четырёх книг: «Книги познания», «Книги отречения», «Книги пути» и «Книги покоя», в которых герой появляется в разных ипостасях – врач, юродивый, паломник, монах и отшельник – и с разными именами. В последней книге романа Лавр говорит старцу Иннокентию: «Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. Что общего между мною и светловолосым мальчиком из Рукиной слободки? Память? Но чем дольше я живу, тем больше мои воспоминания кажутся мне выдумкой.



Я перестаю им верить, и оттого они не в силах связать меня с теми, кто в разное время был мной. Жизнь напоминает мозаику и рассыпается на части».

Быть мозаикой – ещё не значит рассыпаться на части, ответил старец Иннокентий. Это только вблизи кажется, что у каждого отдельного камешка нет связи с другими. В каждом из них есть, Лавре, что-то более важное: устремлённость к тому, кто глядит издалека. К тому, кто способен охватить все камешки разом. Именно он собирает их своим взглядом» [ВОДОЛАЗКИН 2015:401–402]. Вышесказанное в каком-то смысле можно воспринимать, с одной стороны, как ключ к пониманию произведения и, с другой стороны, как своего рода «инструкцию» к определению основных принципов построения романа, который является литературной версией жанра жития святого.

Сам роман, однако, сделан скорее всего не по канонам жанра жития, а по канонам житийной иконы, где в центре стоит образ святого, а клейма (изображения сцен из жизни святого) вокруг его образа повествуют о его пути от рождения к святости (клейма обычно читаются слева направо, по часовой стрелке). В связи с романом «Лавр» вырисовывается композиция, построение которой сходно со схемой некоторых житийных икон (образцом такой иконы может послужить, например, житийная икона св. Параскевы Пятницы конца XV – начала XVI века). Схема романа, каждая из четырёх книг которого (если не считать «Пролегомены») представляет собой как бы одно клеймо в композиции иконы, может выглядеть следующим образом:

Рис. 1 – Схема романа «Лавр»



Такая иконописная схема даёт возможность как в иконе, так и в романе сделать, говоря словами М. Бахтина, «разновременное одновременным» [БАХТИН 1986: 193]. Разновременье представлено в романе четырьмя книгами-клеймами, повествующими о земной жизни будущего святого Лавра, о его пути преодоления грубого материального мира, о его круговом движении от рождения к смерти и рождению в иной мир, мир безвременья, высшего, нематериального уровня, уровня святости, рождения для вечности. Видимо, на это намекает

старец Иннокентий, отвечая на вопрос Арсения-Амвросия: «Ты полагаешь, что время здесь не круг, а какая-то разомкнутая фигура, спросил у старца Амвросий.

Вот именно, ответил старец. Возлюбив геометрию, движение времени уподоблю спирали. Это повторение, но на каком-то новом, более высоком уровне» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 376]. Хронологическая последовательность движения главного героя из одной книги-клейма в другую завершается смертью Лавра, по воле случая там, где он родился. Но его святость выводит его на высший уровень – вневременной уровень вечности. В житийной иконе соприкосновение первого и последнего клейма замыкает круг земной жизни и, выводя святого на уровень вечности, открывает пространство для одновременного созерцания плоскости иконы. Возникает эффект, который М. Бахтин назвал: «чистая одновременность всего (или „существование всего в вечности“)» [БАХТИН 1986: 192]. Ибо, по Бахтину, «Всё, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. <...> чтобы понять мир, нужно сопоставить всё в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности, или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, – время – лишено подлинной реальности и осмысливающей силы» [БАХТИН 1986: 192–193]. Каждое клеймо-книга в романе Водолазкина является примером разновременья. Здесь сочетается время личное и историческое, настоящее, прошлое и будущее, это в каком-то смысле хорошо продуманная, сделанная спекулятивная игра автора со временем с целью взбудоражить, заинтриговать читателя. С другой стороны, это своего рода спор автора со временем с целью доказать, что оно не существует. В конечном итоге, благодаря такой стратегии автор выводит читателя вместе со своим героем на высший виток спирали, с перспективы которого он может обозреть хаос времён как гармонию одновременья, воспринимаемую сквозь лик святого Лавра как что-то сверхвременное, какое-то вневременное время, находящееся за пределами наших способностей воспринимать время как таковое, земное. Прочитанные и запечатлённые нами клейма становятся достоянием нашей памяти, а наша память безвременна, в ней все времена равноправны, в ней тоже, как в житийной иконе, всё существует в одночасье.

В связи с этим напрашивается ещё одна аналогия. В рассказе А.П. Чехова «Студент» главный герой, студент духовной академии Иван Великопольский, приходит к такому заключению: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [ЧЕХОВ 1986: 309]. Каким-то таким образом срабатывает механизм работы со временем в композиционной схеме романа «Лавр», во многом, как нам кажется, аналогичной композиционной схеме житийной иконы. Образ Лавра, оклеймённый «непрерывною цепью событий», происходящих в среднековом времени и пространстве с фантастическими вкраплениями иных времён, прошлого, настоящего и будущего, создаёт эффект органического

существования разных времён в одном пространстве, их взаимопроникновения и взаимоотражения одного в другом.

Возможна ещё одна аналогия в связи с вопросом, как сделан «Лавр» Е. Водолазкина. Автор-медиевист, исследователь русского средневековья, подобно тому, как в антропологии посредством метода краниографии производится антропологическая реконструкция черепа, воссоздание облика человека по черепу, делает реконструкцию давно ушедшего времени, частично «контаминированную» современностью. Реконструируя давно ушедшую эпоху, воссоздавая её облик, автор создал произведение, основной характерной чертой которого стало запечатлённое им время (сказано словами кинорежиссёра Андрея Тарковского), при этом время, историей мало запечатлённое – время бытовое, которое и создаёт истинный облик эпохи, а достичь этого возможно лишь благодаря детальной реконструкции быта, живой жизни, и тем самым создать убедительный и убеждающий исторический колорит. История – это скелет, а живая история обязательно должна обрастать бытом, повседневностью.

Но роман свой автор определяет как неисторический. Главный герой в четырёх ипостасях Арсений-Устин-Амвросий-Лавр – персонаж вымышленный, но всё-таки сотканный из фрагментов жизней-житий персонажей исторических. Историческим его делает детальное описание древнерусского народного и религиозного быта, а также воспроизведение мышления русского средневекового человека и его восприятия мира. Неисторическим (есть в этом определении и определённая доля спекулятивности и провокационности) его делают и вкрапления пятен иных времён на древнерусском фоне. Одним из ярчайших примеров, ошеломивших многих читателей, стали уже пресловутые пластиковые бутылки, заблудившиеся в паутинах времени и очутившиеся в лесу XV века: «Из-под снега полезла вся лесная неопрятность – прошлогодние листья, потерявшие цвет обрывки тряпок и потускневшие пластиковые бутылки» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 82]. Использование такого будоражащего сознание читателя приёма автор объясняет довольно прагматической необходимостью «в какой-то момент <...> встряхнуть» читателя, «существующ<его> в современной традиции» и «установить шлагбаум, который бьёт по голове всякого проходящего под ним, чтобы напомнить о том, что времени нет» [цит. по РАХАЕВА 2013]. Такими «встряхиваниями» и «шлагбаумами» в тексте являются, например, особое использование языка – средневековые персонажи говорят на древнерусском, церковнославянском и современном литературном русском языке, на современном канцелярите, сленге и нецензурном языке – или смена стиля и ритма повествования, когда повествование переходит в «прямую трансляцию» события (наподобие телевизионных трансляций футбольных матчей) и рассказчик становится его «комментатором»: «юродивый Карп подходит к калачнику Самсону и берет зубами ближайший калач. Сделав шаг от лотка, юродивый Карп оборачивается. Жалобно смотрит на Самсона. Самсон, не меняясь в лице, снимает лоток и бережно ставит на землю. Делает несколько шагов по направлению к юродивому Карпу. Ладная фигура калачника ломается. Рука его съезжает к голенищу сапога. Там блестящее, холодное и острое. Калачник

подходит вплотную к Карпу. Карп вытягивается в струну. <...> Нож медленно входит в тело юродивого» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 221–222]. Благодаря такому приёму читатель становится непосредственным наблюдателем динамического средневекового действия «в прямом эфире».

«Автор, – пишет Д. Лихачёв, – как монтажёр в кинематографии: он может по своим художественным расчётам не только замедлять или ускорять время своего произведения, но и останавливать его на какие-то определённые промежутки, „выключать“ его из произведения» [ЛИХАЧЁВ 1979: 214]. Водолазкин, монтируя своё произведение, работает со временем так, чтобы вывести его из-под контроля материального мира, который в нём нуждается («Просто во времени нуждается лишь материальный мир, – говорит Амброджио» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 281]), в мир высший, вечный, который в нём не нуждается, где чувство времени пропадает. И, если исходить из тезиса Д. Лихачёва, который утверждает, что «с чувством времени связано и чувство истории» [ЛИХАЧЁВ 1979: 218], то становится ясно, почему Евгений Водолазкин дал своему роману «Лавр» определение «неисторический», вопреки тому, что это роман об истории.

### Библиография

- БАХТИН, М.М. [ВАНТИН, М.М.] 1986: Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи, Москва: Художественная литература [Forms of time and chronotope in the novel: Essays on historical poetics // Bahtin, M.M., Literary-critical articles, Moscow: Hudožestvennaâ literatura], 121–291.
- ВОДОЛАЗКИН, Е.Г. [VODOLAZKIN, E.G.] 2015: Лавр: Неисторический роман, Москва: АСТ [Laurel: Unhistorical Novel, Moscow: AST].
- ЛИХАЧЁВ, Д.С. [ЛИНАЧЁВ, D.S.] 1979: Поэтика художественного времени // Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы, Москва: Наука [Poetics of Artistic Time // Lihačev, D.S., Poetics of Old Russian Literature, Moscow: Nauka], 209–334.
- РАХАЕВА, Ю. [РАНАЕВА, Ū.] 2013: Лавры Средневековья: Финалист «Большой книги» Евгений Водолазкин – о древнерусских истоках своего романа // Российская газета – Федеральный выпуск [Laurels of the Middle Ages: Finalist of the "Big Book" Evgenij Vodolazkin - about the ancient Russian origins of his novel // Rossijskaâ Gazeta – Federal Issue], 213 (6189). // <https://rg.ru/2013/09/24/vodolazkin.html> (дата обращения: 29.03.2021).
- ЧЕХОВ, А.П. [ЇЕHOV, A.P.] 1986: Студент // Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах: Сочинения: Том 8: 1892–1896, Москва: Наука [Student // Ćehov, A.P., Complete Works and Letters in Thirty Volumes: Works: Volume 8: 1892–1896, Moscow: Nauka] 306–309.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. [ЕИЧЕНВАУМ, В.] 1992: Как сделана «Шинель» Гоголя // Ланин, Б. А. (сост.), Поэтика: Хрестоматия по теории литературы для слушателей филологического факультета университета, Москва: Российский открытый университет [How Gogol's "Overcoat" was made // Lanin, B. A. (comp.), Poetics: A reader on the theory of literature for students of the philological faculty of the university, Moscow: Russian Open University], 93–111.

Валерий КУПКА  
Прешовский университет  
Прешов, Словакия  
[valerij.kupko@unipo.sk](mailto:valerij.kupko@unipo.sk)

