

ляющее парадоксальный эстетический эффект: “Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Симонова монастыря”. Симптоматично, что и у Карамзина (как впоследствии и у Абрамова) готические постройки образуют не просто пространственно-временной фон рассказываемой драматической истории о жизни и смерти, но, по определению В. Топорова, “частный” локус, некое место или “удивительную точку”, открывающую не столько географическую, сколько историческую перспективу, в которой есть место не только прекрасному, величественному, или светлому, но и “мрачному, готическому, древнему, ужасному” прошлому [27, с. 97]. Как подчеркивает исследователь карамзинской истории о загубленной женской судьбе – и это ассоциативно соотносится с внутренней композицией “Поездки в прошлое”, – взгляд с избранной архитектурной точки “требует не только и не столько физического взгляда (глаз), сколько духовного видения”, “реконструкции далекого прошлого и воспоминаний о недавнем прошлом”: “Часто прихожу на сие место... горевать вместе с Природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий” [27, с. 97–98].

Правомерно ли назвать “Поездку в прошлое” произведением русской готики XX века? Очевидно, да. Традиция, обозначенная еще карамзинской “Бедной Лизой” и буниным “Суходолом”, по определению Питерсона, представляет “мучительный ментальный аспект, появляющийся в мрачной истории о насилии, покорности и жертвенности” [26, с. 47]. Абрамовский символ “Дома”, несущий в себе меты готического мышления, во многом типичен для “деревенской прозы”, которая как бы в раздумье остановилась перед картиной сельского распада, вымирания русских деревень, оскудения семьи и рода. Модификация символа дома – печальная мета послевоенной России – проходит через все абрамовское творчество, начиная с очерка “Вокруг да около”, где появляется образ состарившегося дома: это и дом в заброшенной деревне (“Деревянные кони”), и целая запущенная деревня (“Дела российские”), где стоят “доходяги с черными провалами вместо окон” [28, с. 6].

Элементом русской готики становится и образ недостроенного дома Подрезова в “Братьях и сестрах”. Символ дома сосредотачивает в себе и мотив родового греха и возмездия (ср. судьбу семейного изгоя Лизы Пряслиной, от которой отреклись родные и которую придавило охлупнем со ставровского дома), и проблему прошлого и родовых норм. “Трагедия Лизы и трагедия дома сливаются воедино и достигают в финале наивысшей силы” [29, с. 120].

С другой стороны, символ-хронотоп часовни из “Поездки в прошлое”, несущий в себе смысл исторического пути и его распада, можно соотнести, скажем, с убогими памятниками, “украшающими” могилы красных партизан, из первого абрамовского сборника “Сосновые дети”. А. Турков обращает особое внимание на этот образ-символ, появляющийся, словно предостережение, на страницах абрамовской прозы и привносящий во внешне-пластический образный ряд (столбики-памятники вдоль дороги) скрытый смысл исторической жертвы: эти памятники – “низенькие, безликие и унылые. Как верстовые столбы на благоустроенной шоссеиной дороге” [9, с. 185].

Символическое название последней книги тетралогии – “Дом” – несет в себе и антиготические (ср. новый дом Михаила Пряслина) и готические мотивы (недостроенный дом, разрушение дома и т.п.). Вероятно, мы вправе говорить об особом качестве готического символа – в глубине его лежит “мрачная картина” отступничества, зловещего предательства и насилия, разрушившего родовые связи [26, с. 4]. Именно в это поле помещен мистический символ полуразрушенной черной часовни у Абрамова, от которой начинает отсчет “переживаемого времени” (“lived time”) таинственный незнакомец, черный рыбный человек, ведущий Микшу на пепелище прошлого для того, чтоб открыть правду о “садистском насилии и наказании” [26, с. 4], сопрягающими абрамовское повествование с семейными хрониками Суходола и т.д. [26, с. 4]. “Товарищ Кудасов”, “весь черный, как обугленный пень” [13, с. 11], оказывается, как уже говорилось, тем самым четырнадцатилетним пацаном, который в 1930 г. убил Микшиного дядю. Дядя не был каким-то отщепенцем, заблудшей овцой: согласно официально признанной легенде, он, известный герой гражданской войны и ниспровергатель кулачества, погиб от подлой руки врага советской власти.

Противоречие между легендой о жизни и жизненным символом у Абрамова очевидно: символ принадлежит реальной исторической действительности; перефразируя Тодорова, это есть “lived symbol” – “переживаемый символ”. Тем не менее и он появляется в ореоле мистических сил, играющих с судьбой; тема русского рока, традиционная еще для классической литературы, органично входит в ткань абрамовского произведения. Как ни странно, одним из ее проявлений становится цветовая символика, входящая в тесное взаимодействие с темпоральной. Известно, какую роковую роль играл белый цвет в сознании и судьбе Пушкина, признававшегося Н. Полевому в том, что ему предсказано умереть от белого человека или белой лошади (вспомним, что Дантес был белокурый человеком, носившим к тому же белый мундир). Символика цвета доминирует не только в абрамовском названии “Белая лошадь”