

Д.А. Голубь

Аспирант кафедры зарубежной литературы

Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара

**«ШТИРЛИЦИАНА» Ю. СЕМЕНОВА: ПОЭТОЛОГИЯ
КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ МОТИВА «ОТ ВОЙНЫ
ДО ВОЙНЫ»**

В статье анализируются романы «штирлицианы» («Испанский вариант», «Альтернатива», «Семнадцать мгновений весны»), в которых представлена конспирологическая проблематика: заговора, объединяющего причины Первой и Второй мировых войн, что осмысливается как ключевой лейтмотив, в основе которого, предположительно, заложена мысль Н. Бердяева о «духовном продолжении» Первой мировой. В романе «Испанский вариант» раскрывается заговорщический смысл войны в Испании как арены, на которой разрабатывались стратегии Второй мировой, с возвращением к историческому прошлому и историческим фигурам предыдущей войны. Лейтмотив от войны до войны рассматривается в связи с ролью Гитлера, Геринга, Канариса, образы которых созданы в аспекте киноэкспрессионистической поэтики и введены в «Испанский вариант» мотивом мировоззренческого содержания немецкого экспрессионизма, восходящего к понятию «Weltanschauung» («состояние мира»). Особое внимание сосредоточено на анализе конспирологического, поэтологического приемов Ю. Семенова – «информации к размышлению», беллетризации документов и фактов, ассоциативные связи которых являются синтезом исторической и культурной памяти, создавая тем самым объемный и продолжающийся во времени образ заговора «от войны до войны».

Ключевые слова: *«штирлициана», Первая мировая война, Вторая мировая война, лейтмотив, конспирология, беллетризация документов, художественный прием «информация к размышлению», поэтология немецкого экспрессионизма.*

В статті аналізуються романи «штірліціани» («Іспанський варіант», «Альтернатива», «Сімнадцять миттєвостей весни»), у яких представлена конспірологічна проблематика: змови, поєднуючої причини Першої та Другої світових війн, що осмислюється як ключовий лейтмотив, у основі якого, імовірно, закладена думка М. Бердяєва про «духовне продовження» Першої світової. У романі «Іспанський варіант»

розкривається змовницьке значення війни в Іспанії як арени, на якій розроблялись стратегії Другої світової, з поверненням до історичного минулого та історичним фігурам попередньої війни. Лейтмотив від війни до війни розглядається у зв'язку з ролю Гітлера, Герінга, Канаріса, образи яких створені в аспекті кіноекспресіоністичної поетики і введені в «Іспанський варіант» мотивом світоглядного змісту німецького експресіонізму, який бере свій початок з поняття «Weltanschauung» («стан світу»). Особлива увага зосереджена на аналізі конспірологічного, поетологічного прийомів Ю. Семенова – «інформація для роздумів», белетризація документів і фактів, асоціативні зв'язки яких є синтезом історичної і культурної пам'яті, створюючи тим самим об'ємний образ змови «від війни до війни», який тягнеться у часі.

Ключові слова: «штірліціана», Перша світова війна, Друга світова війна, лейтмотив, конспірологія, белетризація документів, художній прийом «інформація для роздумів», поетологія німецького експресіонізму.

The article represents the analysis of Yu. Semyonov's novels from the cycle "Political chronicles" ("schtirlitziana") such as "Spanish variant", "Alternative", "Seventeen moments of spring" in the aspect of their key leitmotif formation, i.e. World War I instigating the beginning of World War II on the basis of philosophical interpretation of the essence of the bygone aftermath having its "spiritual continuation" (N. Berdyaev). The diversity of philosopher's thought unfolds in the system of novel motives united by the fate of the main hero Isaev-Schtirlitz who tries to uncover the chain of conspiracy tracing back to World War I. The novel "Spanish variant" reveals the conspiratorial essence of the war in Spain as a theatre where the strategies of World War II were developed with their retrospect and historical figures from the previous war. The writer produces a certain image of complot and its key figures in the person of Hitler, Herring being introduced through their soldierly lance-corporal past, and Kanaris as a Chief of Intelligence and Investigation during World War I. Materials about the complot are artistically implemented through the kind of poetological device as "thought-provoking information" and also its novelization in the text of novels. The image of Hitler and his encirclement (Kanaris, Herring) are introduced in "Spanish variant" with the help of the motif including the content vision of German expressionism applying to the concept of «Weltanschauung» ("state of the world").

The motif of moving from war to war is implemented with the expressionistic pumping of different tints of brown on the imaginary map of Europe (novel "Alternative") emphasizing the traumatic aftermath of World War I. The depth and consistency of the motif of complot synchronism is achieved with the help of "vocalization" emerging as a result of association with the genuine musical expressionism manifested in anthem representations, march rhythm, echoed

by the sounding of Hitler and his encirclement's "voices". The analysis of "schtirlitziana" denotes the fact that the genre teetering on the brink of political chronicle and conspiracy detective novel appears as a total semi-novelized information field associative links of which represent a synthesis of historical and cultural memory keeping one of the most ominous enigma, i.e. conspiratorial connection between World War I and World War II implemented by the same key figures (from Hitler, Herring, Kanaris to Dulles), creating thereby a deep and protensive image of complot "from war to war".

Key words: *"schtirlitziana", World War I, World War II, leitmotif, conspiracy, novelization of documents, artistic device "thought-provoking information", poetology of German expressionism.*

Исследователи объемного и многогранного творческого наследия Юлиана Семенова среди одной из наиболее выразительных особенностей его поэтологии выделяли информационную насыщенность документами, фактами, неожиданный ракурс связи времен, сопряженность событий, исторических и политических фигур, продуцирующих создание образно обновленной картины мира. Долгое время в маргиналиях оставался вопрос об образе войны в ней, в особенности того, что касалось взаимодействия тайных конспирологических сцеплений Первой и Второй мировой. В обновившемся научном контексте особую значимость обретают размышления Н. Бердяева о войне, которую он воспринимал амбивалентно: «страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете» [2, с. 11]. Именно поэтому философ рассматривал Первую мировую не только как катастрофу. По его убеждению, «война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная» [2, с. 81]. В этом утверждении исходным представляется толкование духа в аспекте немецкой философской мысли как такого, имеющего свои закономерности, которые нельзя ни объяснить, ни понять с позиции психологии; дух автономен и не имеет познавательных границ, а трансинтеллигибельная граница лишь «оставляет каждому личному духу другую сферу для его развития» [5, с. 146]. Предположительно, именно эти философские предпосылки продуцировали мысль Н. Бердяева не только о духовном подъеме человеческой общности как о явлении «всемирно-

историческом», визуализирующем духовный смысл войны, но обладающим казуальностью, с акцентом на содержании «prost hoc» («после этого»), но не как временного явления: «человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны» [2, с. 44]. Такой ракурс открывает возможность для эстетического вчувствования, т. е. перенесении мыслей и чувств на само явление, как будто это его внутренняя особенность. Война стала травматическим опытом для европейцев, предполагающего необходимость более глубокого осмысления в художественно-эстетическом аспекте. Участники той войны, получившие определение «потерянного поколения», смогли раскрыть талантливо и впечатляюще именно этот травматический результат Первой мировой, который стал лейтмотивом прозы Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Р. Олдингтона, Ф. С. Фитцджеральда, И. Шоу, О. Мандельштама, Ш. Андерсона, Дж. Дос Пассоса. Русская и украинская литература в сравнении с мировым опытом весьма ограничена. Поэтому так ценны и значимы художественные наработки современных писателей, в том числе и Ю. Семенова, писателя и ученого, непревзойденного мастера и популяризатора политического детектива, литературного отца легендарного разведчика Исаева-Штирлица в романах из цикла «Политические хроники», получивших название «штирлицана», заслуживающие особенное внимание и читателей, и критиков. По изначальному замыслу писателя литературная биография его героя исключала его принадлежность к «потерянному поколению», (хотя и предполагался быть его ровесником), поскольку «его» / автора «выбор» – служение Отечеству в широком историко-культурном понимании, без ограничения советскими смыслами. Это «выбор» унаследованный от отца – представителя русской интеллигенции, его стиля жизни, предполагающего высокую, прежде всего, внутреннюю образованность, в меру корректно скрытую интеллектуальность носителей и хранителей высокой культуры. Вопреки всему «базисные понятия» «интеллигентского дискурса» – «Духовность, Революционность, Космополитизм» [7] – были усвоены как традиция мировоззрения героем-разведчиком Ю. Семенова,

воспринимаемая читателем как часть его духовной биографии. Эти контексты и стали художественным обоснованием судьбы Исаева-Штирлица – разведчика нового типа, интеллигента, интеллектуала, что давало возможность реализовать ему свои человеческие и профессиональные качества, разобраться в хитросплетениях мировой политики. Выполнение очередного задания Исаева-Штирлица активизировало его аналитическое мышление, способность с особой тщательностью анализировать происходящее, соединять исторический опыт с существующим положением вещей, пытаться наиболее точно предугадать возможные линии развития тех или иных событий. Каждый роман цикла – «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Пароль не нужен», повесть «Нежность», «Испанский вариант», «Альтернатива», «Третья карта», «Майор Вихрь», «Семнадцать мгновений весны», «Приказано выжить», «Экспансия – I», «Экспансия – II», «Экспансия – III», «Отчаяние», «Бомба для председателя», характеризуется культурно-исторической наполненностью – событиями, документами, фактами, судьбами политических деятелей и т. д. Их присутствие в романах, обозначенное преимущественно своеобразным художественным приемом «информация к размышлению», представленной как открытия и находки автора, «отданные» своему герою, реализовались писателем в мотивах сюжета, в аналитических с оттенком обиденности раздумьях разведчика, привлекающих приемом о самом таинственном говорить тихо, про себя, иногда с ворчанием в адрес Центра, а то и с нотками сочувствия к своей судьбе быть убитым своими же за миг до окончания войны; а в легендарном телефильме «Семнадцать мгновений весны» многие тайны открывал «Голос» актера Е. Копеляна, не пафосный, а разговорный, (более характерный для документалистики 1970-х), а потому вызывающий доверие, поскольку давал ощущение приближения к истине.

К таким экскурсам относятся и события Первой мировой войны, не как таковые (фронты, сражения, победы, поражения, кровопролития, страдания фронта, тыла и т. д.), а как документы, в которых представлена «закрытая» для массового сознания информация о тайных договоренностях, граничащих с

заговором, скрытых пружинах военной политики, личностных взаимоотношениях между лидерами стран-союзников и противников, дипломатические игры и пр. Строго дозированная публикация таких документов не только подтверждала наличие сил и в наше время, заинтересованных в сохранении тайн, но и поисков их адекватного истолкования. Ни один из романов «Политических хроник» Ю. Семенова не посвящен непосредственно теме Первой мировой войны, но художественно-проблемное ее осмысление выстраивается в определенном порядке, связывая их воедино не только судьбой разведчика / шпиона, но и линией войны. При этом Ю. Семенов – один из немногих писателей, кто сосредоточился на внутреннем смысле движения *от войны до войны*.

Весьма интересным представляется аспект ее художественного воплощения – детективного. Как интеллеktуал, свободно ориентирующийся в мировых тенденциях развития детективной прозы, Ю. Семенов тонко ощущал формирование новых эстетических запросов массового читателя, постепенно теряющего интерес к сугубо шпионскому детективу, герой которого, «являясь продолжателем линии черного детектива, проявляет физическую силу, являясь отрицательным персонажем для той социополитической группы для которой работает» [1, с. 73]. Ко времени была востребованность конспирологического детектива как «репрезентации идеи заговора в контексте детектива» [1, с. 31]. Литературное обживание мировых детективных новаций реализовалось у Ю. Семенова в текстообразование, в котором сопряжены жанровые особенности как шпионского, так и конспирологического детектива, обозначенных автором «Политические хроники». От романа к роману писатель словно идет «по следу» публикуемых документов или, как отмечал в своих записях сам писатель, «просто шел по канве исторических событий» [9, с. 159]. И хотя эта запись касалась непосредственно создания сюжета романа «Пароль не нужен», который по признанию автора он «не выдумывал», но, по сути, беллетризировал исторические документы, что с течением времени обрело статус выразительного художественного приема в поэтологии

Ю. Семенова. По его признанию, «когда детектив базируется на факте, на скрупулезном изучении эпохи, предмета, конкретики, именно тогда появляются «Тихий американец», «Наш человек в Гаване», «В одном немецком городке», «Сожженная карта». Я убежден, что чем дальше, тем больше детективов будет переходить в жанр документальной прозы, – этим прочно утвердит свое место в «серьезной» литературе» [9, с. 159]. Значительный вклад в этот процесс внес Ю. Семенов, качественно обновив жанровую детективную специфику, что дало основания говорить о его романистике как о «высокой» массовой литературе, дополним, конспирологической [9, с. 186]. Она отличается в детективной среде своей сюжетной увлекательностью в единстве с оригинальностью образных решений¹. Тем интересней проследить беллетризацию фактов, исторических документов в сопряженности с общей тенденцией семеновской художественности как весьма сложного сочетания качеств, продуцирующих направленность к «созданию произведения как органического единства (соответствия, гармонии) формы и содержания» [8, с. 1178]. При этом Ю. Семенов, вводя в романы факты и документы, склонен к гегелевскому приему сохранения «видимости случайности» исторического характера, обозначенного «непринужденным, непредвзятым сочленением элементов» [8, с. 1179]. Факты, документы представлены через детективный прием, именуемый «информацией к размышлению», создающего ретроспективный план романов, который в новых исторических условиях вызывает к жизни и новые смысловые оттенки события. Эти информации как бы теряют свою самодостаточность и воспринимаются только во взаимодействии с текстом как художественной целостностью. Такое «взаимодействие приема и материала» (по Б. Гаспарову) [3, с. 277] выходит за рамки сугубо «информации», постепенно обретая качества устойчивого мотива Первой мировой с очевидной художественной эволюцией от романа к роману, следовательно, уже лейтмотива.

¹ Прим.: В романе «Семнадцать мгновений весны» конспирологический сюжет вытесняет шпионский – ни зрителя, ни читателя изначально не интересуют ни связи Штирлица с Центром, ни судьбы его радистов. Даже сюжетная линия радистки Кэт (Кати Козловой), спасение ее и детей обретает особый смысл в контексте раскрытого Штирлицем заговора – в сопряженности судеб детей – русских разведчиков и немецкого солдата.

Нарушая хронологию создания и публикации очередных томов «штирлицяны», Ю. Семенов лишь в третьем романе «Испанский вариант» вводит мотив Первой мировой, казалось бы, несколько неожиданно, в связи с началом войны в Испании. Штирлиц уже в чине штурмбанфюрера «закордонной разведки Гейдриха» был командирован в Испанию с заданием – «собрать по крупницам информацию для составления ясной картины взаимоотношений Франко и Гитлера, фалангистов и национал-социалистов» [10, с. 20]. Необходимость иметь такие сведения была обусловлена нарушением Гитлером Версальского договора и введением войск в Рейнскую область, той растерянностью от случившегося и возможного развития событий, которые переживал и мир, и Германия, поскольку Гитлер, «вкусив пьянящую сладость первой внешнеполитической победы, подкрепленной силой оружия, закусил удила» [10, с. 20]. Как разведчик в разведке – советский в немецкой, к тому же успешно и стремительно продвигающийся по служебной лестнице в имперском управлении безопасности, поближе к кабинету рейхсфюрера, следовательно, «от ощущения к знанию» [10, с. 20], Штирлиц получал из Москвы все более сложные задания: «Центр, получив его шифровку о командировке в Испанию, вменил ему в обязанность заниматься изучением фигуры сеньора Гулиермо» – под таким именем вместе с Франко работал начальник абвера рейха адмирал Канарис, руководивший агентурной цепью в Испании еще в годы Первой мировой войны» [10, с. 20]. Таким образом в сюжет романа об испанской войне напластовывается осознание миром близкого начала Второй мировой, ее причин и ключевых фигур, которые брали на себя ответственность за новый военный передел мира, ввергающего его в катастрофическое состояние, тем самым засвидетельствовав появление милитаризованных индивидов, претендующих на то, чтобы быть новыми «богами жизни», вытесняя «богов духа» (по Шеллеру). Далее писатель художественно эксплицирует свою мысль введением в повествование о новых военных событиях исторических экспликат, выраженных сопряженностью времен в образе Гитлера-рейхканцлера, который видел свою цель в том, чтобы «снова завоевать

политическое могущество» [10, с. 37]. В небольшой по объему, но емкой по смыслу фразе, слово «снова» объединяет времена; с одной стороны, возвращая к Первой мировой, к ефрейторскому бытию Гитлера, к амбициям, уязвленным наличием Версальского договора, борьба против которого воспринималась как первоочередная задача, с другой – явленность в художественно-экстенсивном изложении его новой программы, направленной на переустройство мира сообразно своему курсу молодого национал-социалиста. При этом текст «политического романа» взрывается известными фразами Гитлера о целях на завоевание «жизненного пространства» для немецкого народа якобы в виду его исключительности [10, с. 37]. Меморандум Гитлера введен в текст романа не в качестве цитаты, а как один из мотивов сюжета, в котором последовательность событий, линейность времени и цельность пространства не нарушается, а наполняется возвращением к историческому прошлому, историческим фигурам Первой мировой. Подготовка ко Второй мировой, переданная через меморандум, осознается в романе как неотвратимое событие, уже независимое от того, кто и как из персонажей, в том числе и автор, его видит, переживает, что об этом говорит. Но именно через исторические материалы, их сопряженность с новым временем Первая мировая становится темой «штирлицяны», пронизывая повествование фактами, именами, а в данном романе – предвещая новую войну. Это ощущение воплощено в образе карты Европы, явленной в цветовой политической символике – насыщенности коричневого цвета: «Коричневое пятно Германии властвовало в Европе. Территории Польши, Чехословакии, Австрии, Дании, Норвегии, Бельгии, Голландии, Франции были заштрихованы резкими коричневыми линиями; Венгрия, Румыния и Болгария, как страны, присоединившиеся к «антикоминтерновскому пакту», были окрашены в светло-коричневые цвета. Резкие черно-коричневые пятна уродовали территории Албании и Греции – там вела войну Италия <...> Россия представлялась белым, бездорожным пространством с маленькой точкой посредине – Москвой» [10, с. 116]. Коричневое с разными оттенками пятно, расползающееся по Европе,

представляет собою нечто антропоморфное, ассоциирующееся с цветом рубашек штурмовиков германского рейха. Таким образом, нагнетание разных оттенков коричневого цвета имеет историко-культурный смысл, в результате чего воспринимается не как таковой, а в своей выразительно-смысловой функции. Воздействие коричневого цвета сопряжено с ассоциативными и эмоциональными факторами восприятия его как политического символа. Вербальная карта Европы представлена своеобразной многоплановой композицией, обусловленной повышенным интересом к цвету, с его культурным восприятием пространства. Одно и то же цветовое коричневое пятно имеет разные символично-выразительные значения, которые зависят от глубины проникновения нацистских идей, создавая тем самым визуальный образ милитаристского преобразования европейского пространства, в чем-то воссоздавая трансформированный античный мотив «похищения Европы». В меморандуме Гитлера такая судьба предсказана, но со смещением акцентов исходящей угрозы от большевизма [10, с. 52].

В художественном осмыслении этого документа акценты смещаются на особенность конфигурации смыслов, меняющихся со временем, «предполагающего присутствие онтологического аспекта». Но если воображаемого предмета нет в действительности, в которой «пребывает воображающее его телесное существо», то предмет «пребывает в своей действительности, в ней происходит событие его существования и событие его восприятия, совершаемого созерцателем» [11, с. 42]. Так, воображаемая и вместе с тем реальная карта имеет в романе цветовой эквивалент, интуитивно продлевая германское экспрессионистическое колористическое движение, создателями и участниками которого были художники, воевавшие на фронтах Первой мировой, (Пауль Клее, Оскар Кокошка, Франц Марк (погиб в 1916 г. под Верденом), Макс Бекман и многие другие), следовательно, психологически травмированные, что нашло отражение уже в угасающих принципах экспрессионизма, в приглушенной колористике с преобладанием коричневого цвета, «крайне нервной, лихорадочной линии, представляющей собой плод

чистой фантазии», как, например, у Пауля Клее [6, с. 81]. Композиция художника под названием «Абстракция: цветные круги, соединенные цветными лентами» (1914) передает его понимание языка цвета. Композиция выстроена на основе «цветовых масс» как открытия художника; различные оттенки и нюансы коричневого цвета, его насыщенность создают ритмически выразительную комбинацию. Круги, колористика, вкупе с ломаной линией соотносимы с воображаемой / реальной картой Европы с несколько деформирующим взглядом на нее и автора, и героя. Именно приглушенный колорит ее свидетельствует о тяжелом переживании воображаемого. Поэтому карта является большей частью реальностью внутреннего мира автора / героя, с использованием коричневого цвета, символизирующего духовную смерть, деградацию, и вместе с тем связующего звена с травматическими последствиями Первой мировой.

Образ Гитлера и его окружения (Канарис, Геринг), в «штирлицане» связаны обретенным в результате Первой мировой опытом обесценивания человеческой жизни, одержимых идеей реванша не только путем насильственного возвращения отторгнутых в пользу Франции и Польши земель по Версальскому договору, но и распространения нацистских взглядов на превосходство немецкой нации на почве солдатско-ефрейторской солидарности. Тем не менее, обозначенные фигуры введены в роман мотивом мировоззренческого содержания, но не только с философским или политическим смыслом, а эстетическим, точнее их синтезом с превалирующим содержанием ключевого для немецкого экспрессионизма понятия «Weltanschauung» (мировоззрение), переводимого как «состояние мира», в данном случае отражающего созревание нового военного заговора, тревог европейцев. *Они* (Гитлер, Канарис, Геринг, Франко) проговаривали, прописывали, обсуждали в переписке, в кабинетах на тайных собраниях свои скрытые стремления, желания, а в конечном итоге – заговор. Особенный смысл в нем придается переписке, обретающей статус исторического документа, подтверждающего наличие заговора. Об этом свидетельствует судьба письма

Франко, немедленно переправленного фюреру. При этом участники заговора в романе не портретизированы, поданы без психологических характеристик, а обозначены киноэкспрессионистическим приемом «ожившего рисунка», точнее, их фотоизображений, (возникающих аллюзивно), времен Первой мировой, но как бы бестелесных, явленных только в своем речевом поведении с одновременной фузией смыслов (как известно, именно в этот период Гитлер осваивал ораторские приемы, театральность жестов, мимики, магического подавления толпы).

Разворачивая действия романа, Ю. Семенов естественно вплетает в канву событий исторические факты, тем самым создавая атмосферу тотальности информационности, которая подается подчеркнута мелким шрифтом, создавая имитацию таинственности документа, с одной стороны, с другой – придает смысловую нагрузку разговорной речи. Так, определяя «цель всей политики», Гитлер намеревался «снова завоевать политическое могущество», подчинив тому «все государственное руководство...», а «кто не изменит своих взглядов, тот должен быть смят» [10, с. 36]. «Высказывание» о цели политики Германии, по Гитлеру, произнесены в частной беседе, на квартире, в локальном пространстве, что придает ему статус таинственности, заговора, как бы случайно ставшего известным с такими очевидными ассоциативными связями с событиями и последствиями Первой мировой.

В последующих романах «штирлицяны» Ю. Семенов развивает мотив исторической связи времен, раскрывая тайные пружины Первой мировой, провоцирующие начало Второй мировой, явленной чертами несколько ломанной сюжетной и композиционной конструкции, переводя тем самым акценты / мотивы Первой мировой на внутреннюю напряженность романов. Эти два приема у Ю. Семенова соединяются, раскрывая нити заговоров через подчеркнутую информационность, сдержанность в ее осмыслении, что придает всему художественную выразительность. К таким относились мировоззренческие аспекты, специфика формирования идеологии нацизма. В роман «Альтернатива» автор вводит речь югославского писателя Августа

Цесареца, произнесенную перед студентами университета, где эта тревога особенно ощутима. Ее истоки Цесарец видел в учении Фихте, «который предвосхитил рождение национальной идеологии в Германии, который во время становления нации, то есть размежевания с наиболее близкими, угадал будущее, угадал тенденцию германского духа, приспособленную к экономическому развитию середины прошлого века». По мнению Цесареца, «он первым ощутил неприятие германской нацией романского мира, то есть самого ближнего, наиболее могущественного, и предвосхитил гимн того времени, “Вахта на Рейне”» [10, с. 209], воспринятого как торжественная песня, превозносящая Германию, при Бисмарке «родился гимн: “Германия — превыше всего!”» [10, с. 210] Фалерстайна, принятого как символ государственного единства, воспевающего торжество националистической идеологии. Музыкальный мотив германских гимнов представлен изначально в истоках своих, в движении от музыкального романтизма к экспрессионистической выразительности, между которыми воображаемый крик, мятежность, указывали на те импульсы, которые обусловили их появление. Гимны в романе не «озвучены», не представлены историческими картинками массового их исполнения. Но уже одно только название их вызывает ассоциации с кино и фото-документалистикой 1930-х – 1970-х как преломления приема «информации к размышлению» на читателя, например, с известными фото, представленными и прокомментированными в серии «The Hulton Getty Picture Collection 1930's (Decades of the 20th Century)». В ней помпезно устрашающе продемонстрированы и ритм военщины, и торжество гимна на фотографии, изображающей Гитлера, штурмовые отряды СА, нацистские парады и пр. Мировоззренческий порыв выражен во взрывной силе гимнов с таким очевидным отрицанием традиционных законов гармонии с приоритетностью милитаристских ритмов. Их музыкальное звучание, поданное как крик / ритм, соотносимо со словом, произносимом и самим Гитлером, и его окружением, создающим атмосферу тотального крика, крайнего напряжения, слушающей / поющей толпы, охваченной магией музыкальных диссонансов,

мелодической агрессивностью, взрывающей пространство. «Неозвученность» гимнов в романах Ю. Семенова – прием, активизирующий мыслительную деятельность читателя, его воображение, направленное на поиск истины не только «телесными глазами», но и «духовным оком» (по Платону). Возникающие ассоциации с подлинным музыкальным экспрессионизмом насыщены и звуками «гимнопения» и маршировкой, и «голосами»: Гитлера в представленном меморандуме, в документе о тайной встрече с генералом на квартире, «Джозефа Геббельса, который, как и Розенберг, был ярким антисемитом и мастером выступлений на массовых митингах» [12, с. 111], «Альфреда Розенберга на немецкой улице» [12, 110] и даже красноречиво молчащего «Германа Геринга с убитым лосем в Восточной Пруссии, 1930 год» [12, с. 109]. Милитаризованность ощутима и в экспрессии текстов / документов, озвученных в романах, возникающих в ответ как взаимодействие криков / ритмов толпы, воплощающих борьбу враждебных сил против человека, переходящих в ассоциацию с разухабистой анархистской песенкой немецкой солдатни, движущейся на Восток с уверенностью в легкой победе, а «сараевский выстрел оказался «божьим знаменем» для Берлина в его последовательном пути к мировому владычеству через владычество европейское» [10, с. 211], отзвуки которого ощутили в «трагедийной прелюдии» [10, с. 211], «перед лицом нацистской угрозы» [10, с. 214].

Факт знакомства Ю. Семенова с множеством документов сам по себе не подлежит сомнению, поскольку относился к числу наиболее целеустремленных писателей, преуспевающих на поприще поисков сохранившихся документов и пребывающих в здравии военных преступников Второй мировой (известны его встречи с Карлом Вольфом, Альбертом Шпеером, Отто Скорцени, поездки в Чили, Парагвай, Аргентину), представленных в художественном осмыслении через композиционные приемы фрагментарности или имитацию случайно попавшего в руки документа, хотя, по рассказам самого писателя, именно так чаще всего и происходило. Но в качестве художественного приема это всегда выглядело убедительней, как и восстановление цепочки поисков источника

документа с озвучиванием известных исторических фигур к тому причастных, что создает не только эффект привязки к реальным историческим событиям, но и занимательные конспирологические сюжеты в каждом романе «штирлицяны», связанные с Версальской проблемой. Формируя ее как мотив, Ю. Семенов беллетризует публицистичность высказываний, охватывающих массовое сознание, которые можно также охарактеризовать как крик / призыв, но со смыслом противостоять захватническим замыслам нацистов, связанных с ниспровержением Версальских договоренностей. Материал, якобы подготовленный для публикации в прессе (роман «Альтернатива»), представляет собой синтез позиции автора, героя и массового сознания, ощущающего время нового «заката Европы» и переоценки ценностей. Ю. Семенов раскрыл как разворачивалась ситуация, когда вместо объединения против «расовой устремленности гитлеризма, открыто провозгласившего примат германской расы», Европа 1934-го года противостояла «социальным идеям Москвы», что во многом определило масштабность потерь Второй мировой войны [10, с. 323]. Экспрессионистический крик протеста против «наци» подавлялся их экстазом, ложной и враждебной миру патетикой, анархистско-вихревым движением стремительно организовывающихся *militärisch*. Такое сочетание всего со всем несколько выходит за пределы собственно стилистического приема, а создает юлиановско-семеновский жанр, балансирующий на грани политической хроники и конспирологического детектива.

Расширяя мотивную структуру «штирлицяны», Ю. Семенов вводит в роман, наверное, одну из наиболее «жгучих тайн» XX века, поддерживаемую третьими могущественными силами: заговорщическую связь между Первой и Второй мировыми войнами, к тому же осуществляемую одними и теми же историческими фигурами. Именно наличие в XX веке «длинных волн» не только в культуре, но и в истории и политике, обусловило в «штирлицяне» расширение смысла лейтмотива Первой мировой в аспекте проблемы «власть и история», с очевидными кантовскими подтекстами трактовки властолюбия как

непременного зла, присущего человеку, которому противостоит «нормативно-нравственное начало», составляющее суть культурного развития [4, с. 377]. В романе «Семнадцать мгновений весны» идея властолюбия раскрывается в глубинном заговорщическом мотиве, явленном не в конкретном тексте, а в соотношенности представленных фактов, документов и событий, смысл которых постепенно расшифровывается, а в одной из «информаций к размышлению» возникает фигура Аллена Даллеса как синтез портрета, биографии, максимально приближенной к жизненно-исторической подлинности, и аналитической модели заговорщика, о чем свидетельствует раскрытая в романе биографическая эмпирика. Это информация не только к размышлению, но в которой раскрываются конспирологические качества одной из наиболее зловещных фигур XX века в разведывательной среде, образ его «злого гения», который в 1945 году, вступив в тайный сговор с Карлом Вольфом и стоящими за ним заправилami рейха, пытался разрушить Ялтинские договоренности и тем самым завершить нить своего заговора, начатого в 1918 году. Информация о скрываемой судьбоносности фигуры Даллеса обретает черты мирового заговора. На этой трагической ноте Ю. Семенов не завершает мотивную линию Первой мировой в «штирлицане», а в контексте бердяевской мысли предчувствует ее продолжение, о чем засвидетельствовал роман «Отчаяние», воспринимаемый как воссоздание пережитого состояния автора / героя перед вновь открывшимися обстоятельствами «от войны до войны».

И на этом фоне судьба героя Ю. Семенова Исаева-Штирлица представлена как «драма состояний» с большей или меньшей выразительностью экспрессионистического смысла, т. е. как «драмы с остановками». Романистика Ю. Семенова дает ее своеобразную трактовку. На своем пути становления разведчика Исаев-Штирлиц проходит определенные фазы, раскрывая для себя мир, окутанный сетью заговоров, сталкиваясь и даже «сотрудничая» с их создателями, сторонниками и противниками, (по должности, занимаемой в разведке), формируя не только личную точку зрения на события, но и вступая в борьбу с преступными силами иногда на пределе человеческих возможностей,

демонстрируя свое виртуозное мастерство раскрывать и срывать заговоры всегда с превосходством кантовского «морально должного».

Библиографические ссылки

1. Амирян Т. Н. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой / Тигран Амирян. – М. : Фаланстер, 2013. – 352 с.
2. Бердяев Н. А. Футуризм на войне (Публицистика времен Первой мировой войны) / Н. А. Бердяев. – М. : Канон, 2004. – 384 с.
3. Гаспаров Б. Структура текста и культурный контекст / Б. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. — М. : Наука, 1993. — 304 с.
4. Губман Б. Л. Власть и культура / Б. Л. Губман // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1/ Ред. С. Я. Левит. – М. : "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2007. – С. 376 – 380.
5. Дух // Философский словарь: Основан Г. Шмидтом / Под. ред. Г. Шишкоффа. – М. : Республика, 2003. — С. 145 — 147.
6. Клее Пауль // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер. с фр. – М. : Республика, 2003. – С. 79 – 82.
7. Кондаков И. В. Интеллигенция / И. В. Кондаков // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1 / Ред. С. Я. Левит. – М. : "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2007. – С. 779 – 786.
8. Роднянская И. Художественность / И. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1174 – 1180.
9. Семенова О. Юлиан Семенов / Ольга Семенова. – М. : Молодая гвардия, 2011. – 592 с.
10. Семенов Ю. Испанский вариант. Альтернатива / Юлиан Семенов / Собр. соч. : В 12 т. Т. 2. – М. : Терра, 2009. – 512 с.
11. Федоров В. В. Оправдание филологии / В. В. Федоров. – Донецк : НОРД - Пресс, 2005. – 92с.
12. Yapp N. The Hulton Getty Picture Collection 1930's (Decades of the 20th Century) / Nick Yapp. – Barnes and Noble, 2000. – 398 p.