

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ CREATIVE PERSONALITY IN THE CONTEXT OF THE ERA

DOI 10.15826/izv2.2025.27.4.059
УДК 821.161.1-43(470.5):94(47)

Е. К. Созина

¹*Институт истории и археологии УрО РАН*

²*Уральский федеральный университет*

Екатеринбург, Россия

ЧЕЛОВЕК-«ВЗГЛЯД» В ОЧЕРКАХ ГРИГОРИЯ БЕЛОРЕЦКОГО О РУССКО-ЯПОНСКОЙ ВОЙНЕ

В статье исследуется книга очерков уральского писателя Григория Белорецкого (Г. П. Ларионова) «Без идеи», написанная автором под впечатлением его участия в русско-японской войне 1904–1905 гг. в качестве военного врача. Книга Белорецкого вышла в свет в 1906 г., получила положительные отзывы критиков, но по доносу была подвергнута аресту и конфискована. Эта история тяжело отразилась на душевном состоянии писателя; он продолжал служить в различных военных гарнизонах России, а в 1913 г. покончил жизнь самоубийством. Безыдейность, бессмысленность русско-японской войны является лейтмотивом книги Белорецкого. От первых очерков к последнему растет его душевная тревога, непонимание происходящего, которое он разделяет со многими солдатами и офицерами, находящимися рядом. В отличие от более аналитичных, рационально выстроенных очерков В. В. Вересаева «На японской войне», очерки Белорецкого эмоциональны и порой открыто субъективны, он описывает не только ужасы войны, кровь и смерть, но и красоту окружающего чужого мира (русские войска продвигаются по Маньчжурии), находит черты, сближающие русских с китайцами. В статье делается акцент на особой авторской оптике Белорецкого — его пристальном взгляде очевидца и наблюдателя событий. Сосредоточенность писателя на визуальности, порой входящая в противоречие с его гуманистической позицией, с его тонкой и напряженной человеческой чувствительностью (пристальные наблюдения и описания раненых, казней мирных жителей и пр.), анализируется с помощью постструктуралистских практик М. Фуко, Ж. Батая, В. Подороги. Делается вывод о том, что в книге Белорецкого художник — человек взгляда — становится носителем доминирующей дисциплинарной модели знания-власти: он обнажает сокрытое перед читателем, заставляет его смотреть

и видеть, проникаться взглядом, сопряженным с болью и страданием, с его личным недоумением перед впадающим в абсурд миром.

Ключевые слова: Григорий Белорецкий; русско-японская война в отечественной литературе; очерки; наблюдатель; повествовательная оптика; «взгляд» в цивилизации Нового времени

Цитирование: *Sozina E. K.* Человек-«взгляд» в очерках Григория Белорецкого о русско-японской войне // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2025. Т. 27, № 4. С. 74–92. <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.4.059>

Поступила в редакцию: 13.11.2023

Принята к печати: 28.01.2025

Elena K. Sozina

¹*Institute of History and Archaeology UB RAS*

²*Ural Federal University*

Ekaterinburg, Russia

THE 'MAN-AS-GAZE' IN GRIGORY BELORETSKY'S ESSAYS ON THE RUSSO-JAPANESE WAR

This article examines *Without an Idea*, a book of essays by Ural writer Grigory Beloretsky (G. P. Larionov) written by the author under the impression of his participation in the Russo-Japanese War of 1904–1905 as a military doctor. Beloretsky's book was published in 1906 and received positive reviews from critics, but was denounced, arrested and confiscated. This story had a profound effect on the writer's mental state; he continued to serve in various military garrisons in Russia, and in 1913 he committed suicide. The futility and meaninglessness of the Russo-Japanese War is the leitmotif of Beloretsky's book. From the first essays to the last, his emotional distress and inability to comprehend the situation, which is shared by many soldiers and officers, grows. Unlike the more analytical, rationally structured essays *On the Japanese War* by V. V. Veresaev, Beloretsky's essays are emotional and at times openly subjective. He describes the horrors of war, including bloodshed and death, while also highlighting the beauty of the surrounding foreign world (Russian troops advancing through Manchuria). He identifies features that bring Russians and Chinese people closer together. The article emphasises Beloretsky's unique perspective as an eyewitness and observer of events. The writer's focus on visuality, which at times contradicts his humanistic position and his subtle and intense human sensitivity (close observations and descriptions of the wounded, executions of civilians, etc.), is analysed using the post-structuralist practices of M. Foucault, G. Bataille, and V. Podорога. The author concludes that in Beloretsky's book, the artist, a man of vision, becomes the bearer of the dominant disciplinary model of knowledge-power: he reveals what is hidden from the reader, forcing them to look and see, to be imbued with a gaze associated with pain and suffering, with his personal bewilderment at a world descending into absurdity.

Key words: Grigory Beloretsky; Russo-Japanese War in Russian literature; essays; observer; narrative perspective; “view” in modern civilisation

For citation: Sozina, E. K. (2025). Chelovek-“vzgliad” v ocherkakh Grigoriia Beloretskogo o rusско-japonskoi voine [The ‘Man-as-Gaze’ in Grigory Beloretsky’s Essays on the Russo-Japanese War]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 27(4), 74–92. <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.4.059>

Submitted: 13.11.2023

Accepted: 28.01.2025

Григорий Прокопьевич Ларионов (1879–1913), писавший под псевдонимом Белорецкий, относится к числу малоизвестных писателей рубежа XIX–XX вв. — так называемых «второстепенных» беллетристов, из творчества которых, однако, и складывается литературный процесс в любую историческую эпоху. Именно они запечатлевали детали повседневной жизни российской провинции, разворачивали в сторону насущной действительности те «проклятые» вопросы и глобальные, нередко гибельные проблемы, что ставили большие художники. Не зазорно было и Толстому, и Чехову, и Достоевскому работать с ними в одном литературном поле... Чаще всего мы мало что знаем об этих писателях: они редко оставляли свои автобиографии, их архивы зачастую утрачены или труднодоступны. Но они были честными свидетелями своего времени, события которого порой неузнаваемо меняли их лица и переворачивали судьбы.

Григорий Белорецкий родился в пос. Белорецкий завод Уфимской губернии в семье приказчика. Из биографической справки, написанной его племянником Сергеем в 1928 г., мы знаем, что «семи-восемью лет <он> уже издавал рукописный журнал, в котором описал свой дом» [Биографические и библиографические материалы...]. Окончил Уфимскую мужскую гимназию с золотой медалью (1896)¹, поступил в Военно-медицинскую академию в Санкт-Петербурге, которую закончил в 1901 г. Служил военным врачом, в 1904–1905 гг. принимал участие в русско-японской войне. Был тяжело ранен, демобилизовавшись, на некоторое время уехал на родину, затем в Петербург. Неоднократно направлялся в различные военные гарнизоны преимущественно в Сибири, затем оказался в г. Скопине, где и покончил жизнь самоубийством, вероятно, в результате затянувшегося душевного кризиса. Первые публикации Белорецкого были связаны с собирательской деятельностью: по его собственному признанию, он собрал около 500 частушек на заводах Южного Урала — «фабричных песенок уральских заводов» [Указатель литературы об Урале], их краткий обзор он опубликовал на страницах газеты «Уральская жизнь» в 1901–1902 гг., затем в журнале «Русское богатство», с которым тесно сотрудничал последующие годы: в 1902 г. (№ 12) в журнале была напечатана большая статья Белорецкого

¹ Биографические сведения о писателе даются в основном по источнику: [Семенюк].

«Заводская поэзия», ее материалы — тексты частушек — были использованы впоследствии в советских хрестоматиях по фольклору.

Участие в русско-японской войне оказалось поворотным пунктом в судьбе Белорецкого. По итогам военных впечатлений им было написано несколько очерков, в 1905–1906 гг. опубликованных в «Русском богатстве» и получивших весьма оживленные и позитивные оценки критики. В 1906 г. выходит книга Белорецкого «Без идеи», где он собрал эти очерки, дав некоторым из них другие названия и восстановив цензурные вырезки, сделанные в журнальном варианте первого очерка «На войне» (в книге он получил название «Без идеи»). Спустя недолгое время книга попала под арест, т. е. была конфискована. Поводом послужил донос некоего генерал-лейтенанта, предположительно по фамилии Дуров (подпись разбирается с трудом), который писал: «Изложение автора-очевидца вполне тенденциозное², а тон рассказов местами явно оскорбительный по отношению к нашим войскам» [Дело...]. Спустя несколько месяцев арест книги был отменен, но основная часть тиража была уже уничтожена, что не могло не отразиться на душевном состоянии автора. В воспоминаниях племянника, хранящихся в фондах Областного музея писателей Урала (ОМПУ), говорится следующее: «Оставшаяся в нем пуля расшатала его здоровье, впечатления войны тоже оставили свой след» [Биографические и библиографические материалы...]. Судя по тому, что после книги «Без идеи» Белорецкий написал лишь два рассказа, отправленные в «Русское богатство» и отвергнутые В. Г. Короленко (в них, по словам Короленко, выразились уже не раз описанные в литературе настроения «тоскующего интеллигента», через рассказы проходит определенная тенденция, когда «факты подкладываются под известный силлогизм» [Короленко, с. 175–177]), писатель действительно переживал некий творческий или общепсихологический, а возможно, и мировоззренческий кризис, преодолеть который ему не удалось.

Русско-японская война стала тяжелым испытанием для России и ее армии: поражение в войне, потеря флота и части территории, первая русская революция как следствие военных неудач — все это нашло немалое отражение в литературе. П. С. Выходцев, давший обзор произведений, написанных по следам русско-японской войны, отмечал: «Одна из отличительных особенностей этой литературы в целом состоит в том, что самые значительные произведения о войне были созданы в жанре очерка писателями — участниками событий» [Выходцев, с. 319–320]. В ряд ведущих писателей — В. Вересаева, В. Короленко, А. Новикова-Прибоя, С. Скитальца, оставивших правдивый рассказ о событиях русско-японской войны, попадает и Г. Белорецкий. А. Г. Горнфельд, сопоставляя очерки Белорецкого с рассказом Л. Андреева «Красный смех», писал о том, что «Белорецкий сам проделал эту печальную войну и не на высотах теоретической

² Эта первая часть предложения в документе, хранящемся в архиве, зачеркнута карандашом, однако цитирующие ее А. В. Прялков и М. С. Семенюк восстанавливают зачеркнутое, см.: [Дело...; Прялков, с. 39; Семенюк].

мысли, а в низах непосредственных переживаний нашел ту формулу, которая так подходит к нашей минувшей войне, так полно охватывает ее ужасы и ее безумие. <...> “Без идеи” — это ее символ, ее трагедия» [Горнфельд, с. 75–76].

«Без идеи» — основная мысль всей книги Белорецкого, выраженная в ее заглавии и названии первой части³. На фоне преобладания ура-патриотических публикаций в русской печати фиксация Белорецким безыдейности и бессмысленности войны для ее участников, выступающая лейтмотивом книги, звучала неожиданно и остро. Он неоднократно констатирует, что ни офицеры, ни солдаты не знают, зачем они пришли сюда, на эту чужую землю. У так называемых «профессиональных воинов», пишет автор-рассказчик в последней части, «с войной связывались лишь две идеи, две задачи, — сделать карьеру и сколотить деньги» [Белорецкий, с. 189]. Для солдат, лишенных и этих «подлых» мотивов, оставалось одно — умирать молча, тупо исполняя полученные приказы. За солдат рассуждает сам рассказчик-повествователь: «Когда началась война, их оторвали от недопаханных десятин, от их семей и погнали в далекий, чужой, со странным населением край — умирать и убивать. Зачем, во имя чего?.. Они не знали, да и не задавали себе таких вопросов...» [Там же, с. 20]. «Отечество, Россия, честь» — для них не более чем «словесность», которую, как говорит один солдат, они «давно уж... забыли» [Там же, с. 21]. Мысли рассказчика всего ярче выражает молодой офицер Унтерберг: «Сегодня мне попался номер газеты... на первой странице статья: “Идея нашей войны”... Какая там к черту идея! Здесь о ней смешно говорить... Здесь каждый преследует лишь свои, личные цели. <...> Ну, а если нет идеи, значит, есть какая-то другая, темная и гнусная сила, судьба что ли, согнавшая сюда этих людей» [Там же, с. 45–46]. Возникает мотив, который в будущем получит название мотива, или темы, «потерянного поколения», для России он был актуален с 1870-х гг. — с наступившего тогда разочарования молодежи в народническом движении и соответствующем круге идей. Белорецкий вместе со своими героями движется к пониманию обесмысливания любой войны как ненужного кровопролития и убийства массы людей, сближаясь в этом с Л. Н. Толстым, в статье «Одумайтесь!» (1904) открыто заявившим о «преступности», «ненужности и бессмысленности» войны, сопровождающейся «одурением и озверением» всего общества. В лике войны Белорецкий увидел «темную и страшную силу», которая привела в эти края «для взаимного истребления два невраждующих народа» [Там же, с. 12].

Вопрос о безыдейности нынешней войны был поставлен в очерках еще одного ее участника, писателя и доктора В. В. Вересаева. Воинский эшелон через всю страну едет на восток, в станционном буфете заходит разговор о текущем:

³ Первоначальное заглавие первой части — «На войне», второй, получившей в книге название «Без настроения», — «На чужой стороне». Эти очерки, как и последующие два, публиковались в «Русском богатстве». Названия двух последних частей были сохранены автором, они те же, что и при первой публикации: «В чужом пиру» и «Химера».

Штабс-капитан громко, на всю залу, говорил: — Жизнью своею никто (из японцев. — *Е. С.*) не дорожит, каждый готов все отдать за родину. Почему? Потому что у них есть идея. Потому что они знают, за что сражаются. <...> — А у нас что?.. Кто из нас знает, зачем война? Кто из нас воодушевлен? Только и разговоров, что о прогонах да о подъемных. Гонят нас всех, как баранов [Вересаев, с. 27].

Вопрос об идее возникает снова и снова. Уже на самой границе некий подполковник вопрошает: «Господа, ведь идеи у нас никакой нет в этой войне, вот в чем главный ужас! За что мы деремся, за что льем кровь?» [Там же, с. 43]. Все последующие события войны становятся следствием изначальной ее идеологической не востребованности и вытекающих отсюда неразберихи, хаоса и равнодушия людей к делу. Война закономерно приводит Россию к революции — таковы были логика и вывод всей книги Вересаева.

Преступный характер войны подчеркивается в очерках Белорецкого — как, впрочем, и Вересаева, — картиной разорения прекрасной цветущей страны Маньчжурии, на территории которой происходят основные военные действия. Начиная с первых страниц автор неоднократно проводит различие между тем, что было до прихода русских войск, и тем, что стало потом: «И с каждым новым нашим приездом картина китайского разорения становилась все страшнее и страшнее... Когда мы сюда приехали в первый раз, маленький город, весь в садах, цветущих и благоухающих, окруженный зеленеющими пашнями, был полон мирной и веселой жизни, а в последний приезд мы нашли его опустевшим, безлюдным...» [Белорецкий, с. 5]. Русская армия оставляет за собой пустыню, китайцев ждет голодная смерть. Внимание автора к страданиям и горю ни в чем не повинных местных жителей этой страны отличает очерки Белорецкого от произведений других писателей, запечатлевших страницы войны. Первая часть открывается рассказом о китайце Липинлине, семья которого и он сам умирают с голоду, и рассказчик, вопреки приказу начальника отряда, помогает ему, припрятывая для него пищу («...или я буду воровать, или китайчата умрут с голоду» [Там же, с. 8]). Но более всего в бессмысленной жестокости войны убеждают казни мирных жителей, заподозренных в шпионаже, о них неоднократно сообщает рассказчик.

Все страшные особенности и впечатляющие картины войны открываются в очерках Белорецкого благодаря особой позиции его автора-рассказчика. На протяжении всего повествования он выступает в роли наблюдателя и регистратора происходящего, а его психика — в роли своеобразного резонатора жестокости и абсурда военных событий. Он в первую очередь *видит*, его взгляд словно запускает процесс переживания, а потом и осмысления событий увиденного. Его словесные картины и комментирующие их чувства всегда точны и остры, а мыслительные заключения зачастую лишь подводят зрительное впечатление к некоей известной аналогии: например, описывая генерала, рассказчик добавляет: «Лицом он напоминал старого николаевского солдата, каким их обыкновенно изображают на рисунках...» [Там же, с. 25]. Он фиксирует, как уже упоминалось выше, «картину китайского разорения» именно как *картину*:

«Поля кругом были обезображены, затоптаны, а в бумажные окна пустых фанз сквозь оборванную, висевшую клочьями бумагу смотрело непоправимое разорение: все там, внутри, было переломано, разбросано, разбито...» [Белорецкий, с. 5]. Рассказчик *видит*, как «кое-где по биваку стояли неподвижные, точно статуи, казачьи фигуры...» [Там же, с. 18]. Он *смотрит* и *чувствует*: «И когда я смотрел на дымящийся десятками костров мирный бивак, мне казалось, что я чувствую холодную близость нависшей над нами смерти. Я с тревожным любопытством... всматривался в лица сидящих ближе ко мне казаков: не он ли? не он ли?» [Там же, с. 19–20]. Он отмечает, что *видят другие*: «Я ясно видел, как один из них (проезжавших офицеров. — *Е. С.*)... случайно взглянувший в нашу сторону, вздрогнул, — должно быть, при виде нашего флага, на котором был нарисован красным по белому, точно кровью на белом, крест...» [Там же, с. 55].

Надо сказать, что в очерках Белорецкого изображена не только война. Для его рассказчика характерно внимательное вглядывание в окружающий мир, неизвестный ему прежде и поражающий его красотой и изяществом. Он мастер ландшафтной живописи, его панорамный взгляд на открывающиеся пейзажи всегда насыщен живым чувством и настроением радости от созерцания красоты: «Направо от кудрявой сопки уходила в даль долина между двумя высокими зелеными холмами. Хребты шли параллельно друг другу, и долина открывала далекую, манящую и возбуждающую мечту перспективу. Туда, на восток, по этой долине убегала веселая речка, к ней в полуверсте от города приставала другая, ее сестра...» [Там же, с. 10]. Восприятие природы в книге Белорецкого чрезвычайно тонкое, глубокое и личное, ибо в заботе о военных нуждах никто, кроме него, не видит и не хочет замечать этой красоты. Мастерство пейзажного рисунка писателя порой приближается к бунинскому, в нем обнаруживаются феноменологические черты, свойственные литературе начала века:

Была ночь, безлунная, темная, с высоким черным небом и крупными, дрожащими звездами. Здесь они дрожали сильнее и беспокойнее, чем в России, да и вся ночь была полна звуков, тревоги. Кругом кричали лягушки, и их кваканье, высокое и звонкое, сливалось в непрерывный звон, сухой, возбуждающий, раздражающий. Точно звенела сама земля — поля, луга, горы... <...> Но видны только одни светящиеся червяки и жуки, низко-низко, над самой землей, летающие и передвигающиеся с своими зелеными фонариками. И их многочисленные огоньки движутся тоже нервно и торопливо... [Там же, с. 37–38]⁴.

⁴ Ср. в рассказе И. А. Бунина «Ночь» (1925): «Ночная бездонность неба переполнена разноцветными, висящими в нем звездами, и среди них воздушно сереет прозрачный и тоже полный звезд Млечный Путь, двумя неравными дымами склоняющийся к южному горизонту, беззвездному и поэтому почти черному. <...> С балкона открывается ночное море. Бледное, млечно-зеркальное, оно летаргически-недвижно, молчит. Будто молчат и звезды. И однообразный, ни на секунду не прерывающийся хрустальный звон стоит во всем этом молчаливом ночном мире, подобно какому-то звенящему сну» [Бунин, с. 208]. О каком-либо заимствовании, конечно, здесь речь не идет — это общая для литературы начала века перцептивная (феноменологическая) окраска изображаемого мира, в котором трудно отделить человеческое восприятие

В языке рассказчика часты слова, маркирующие его именно зрительное восприятие окружающего, зрение открывает и дает дорогу всем остальным каналам перцепции, в итоге создается объемный, разноцветный, наполненный звуками и ощущениями образ нового прекрасного мира, который в своем невежестве и грубом агрессивном прагматизме губят пришельцы. Рассказчику свойственно безусловное принятие этого чужого и потрясающе интересного мира с его таинственной, насыщенной разнообразием и движением жизнью. Он рассматривает китайские кумирни — «маленькие часовенки», похожие на игрушечные домики, и отмечает в них «изображения святых, удивительно похожие на русские иконы. <...> Отличие заключалось только в физиономиях святых с косыми глазами и длинными усами, да в костюмах. <...> Казалось, что художники, рисовавшие русские иконы, и эти прошли одну и ту же школу и потом рисовали, одни в России, другие в Китае, применяясь к местным условиям, к местным требованиям...» [Белорецкий, с. 61]. Он с восхищением описывает птиц, увиденных в прекрасных лесистых долинах, когда-то полных жизни, а теперь опустелых, тихих: «Только изредка нам попадались какие-то великолепные, белоснежные птицы, неподвижно стоявшие в траве или на вершине дерева... Они походили на наших цапель, но были больше и гораздо красивее и изящнее их» [Там же, с. 63]. И вновь дается целокупно-сенсорный образ-синтез мира, воспринятого через все органы чувств, но при этом именно зрение задает необычный, задающий чувства читателя ракурс перцепции: «Было жарко... Над высокими хребтами *воздух дрожал и струился* (курсив наш. — Е. С.)» [Там же].

В разных системах описания своеобразие письма Белорецкого, обращенного к природе, можно обозначить по-разному: это и феноменологизм, и лирическое начало, и импрессионизм, ярко проявляющийся опять-таки в остроте и тонкости сенсорного погружения в мир («Вдруг где-то сбоку раздался далекий и странный звук, — точно кто-то быстро, одним усилием разорвал кусок твердой ткани» [Там же, с. 65]; выстрелы были похожи «на щелканье бича» [Там же, с. 66]).

С тем же тщанием рассказчик описывает раненых, здесь доминирует оптика «ближнего прицела», усиленная взглядом врача: «Дышал он тяжело и странно: его запачканная кровью худая грудь маленькими толчками поднималась кверху... И тогда возле его рта показывалась алая пена с розоватым оттенком... Лицо его было совсем мертвого, синеватого цвета. Шея была обмотана насквозь промокшей тряпкой, и на ней сидела толстая, большая черная муха» [Там же, с. 70]. Не механически-насильственные, свойственные войне, сравнения и образы заправляют письмом в военных очерках Белорецкого, но природные, чувственные, близкие сознанию мирного человека. На поляне во время передвижения отряда он видит толстого офицера «с большим брюхом» в темно-зеленой рубахе, которого «все это... делало... очень похожим на гигантскую лягушку» [Там же, с. 84]. Вспоминая

от его «объективных» черт, необычайная напряженность и яркость перцепции делает образ мира индивидуально-неповторимым. Однако эти черты восприятия и воссоздания картины мира присутствовали далеко не у всех писателей того времени.

обстрел русской позиции японцами, рассказчик говорит, что ему казалось тогда, что «весь этот ужас» продолжался несколько часов, а в действительности — «не более пятнадцати-двадцати минут» [Белорецкий, с. 89]. Ему важно передать свои впечатления — лишь на них он может опереться в изображении противостественных действий, свидетелем и участником которых оказался. «...Я очень смутно, словно сквозь какой-то густой туман, помню подробности этого часа или этих двадцати минут» [Там же]: внутреннее оцепенение выражается в визуальной метафоре густого тумана. Человеческие реакции зачастую непредсказуемы: увидев грязный ручей, люди приникают к нему и долго пьют. Зеленый офицер, напившись, откинулся от лужи и, раскинув руки, спит.

Неожиданный обстрел полка приводит к огромному количеству раненых, и пока поблизости нет других докторов и санитаров, рассказчику приходится одному перевязывать всех, так что «вокруг нас образовалась толпа ждущих очереди» [Там же, с. 94]. Их очень много — тяжелых и легких, терпеливых и кричащих от боли. Письмо Белорецкого становится рваным, передавая боль, негодование, страх и самого рассказчика, и раненых. «Некоторые раны были до того ужасны, что я не знал, как к ним приступить... Я видел раненых, пробитых семью, восемью, даже десятью пулями, — и эти зияющие, отвратительные круглые дыры заставляли меня еще более волноваться, и мои руки тряслись сильнее...» [Там же, с. 95]. Нарастает сознание, что он участвует «в каком-то скверном, подлом деле». У молодого доктора нет иммунитета к чужой боли, он принимает боль раненых в себя. «А раненые молчали, вздыхали и плакали, если я причинял им особенно острую боль... Ах, о чем они думают, понимают ли они, за что так страдают?..» [Там же]. Война проявляет истинные чувства и отношения людей. Является легко раненый офицер и требует перевязки без очереди. Доктор отказывает — офицер в ярости выхватывает шашку, и лишь появление старшего врача, прятавшегося где-то во время обстрела, останавливает конфликт.

Сам рассказчик, его чувства, его психика, сознание становятся медиатором, через который проходят события и впечатления войны. Белорецкому удается передать их так, словно это было пережито им только что, сейчас. В какой-то момент он отказывает себе в способности адекватного выражения пережитого и испытанного: «Я никогда не забуду этого ужасного отступления темной, непроглядной ночью измученного разбитого войска, но я бессилен описать то, что я видел и слышал...» [Там же, с. 109]. В ночь отступления, в темноте зрение уступает место слушанию, но выпуклость и объемность видения при этом сохраняются. «И стоны, то глухие, то острые, пронзительные и крики отчаяния, крики невыносимой боли, заглушали временами и шум отступающих войск, и звон лягушек кругом, и все звуки ночи...» [Там же]. Финал рассказа оборван, ибо это всего лишь одна страница войны, хотя страница чрезвычайно показательная и говорящая о многом, говорящая прежде всего глазами и устами автора-рассказчика. «В С. добрались только в десять часов утра. И весь этот день до поздней ночи подходили отсталые солдаты, измученные и голодные...» [Там же, с. 112].

Во второй части книги состояние безнадежности и бессмысленности нарастает и облекается соответствующим настроением, которое автор-рассказчик характеризует как отсутствие настроения (название главы — «Без настроения»). Дождь, холод, темнота сопровождают движение медицинского отряда. Природные образы создают и усиливают бесконечно тянущееся настроение бессилия и неизбежной близости смерти. «Ровный дождь шумел слабо и монотонно, — и в его шуме и постоянстве, и неподвижных тяжелых тучах, и мокром лесе, и темных горах было что-то холодное, равнодушное, безнадежное...» [Белорецкий, с. 113]. «Шел дождь, я дрожал от холода и тоски, а впереди несли безнадежно больного» [Там же, с. 118]. «Это была еще жизнь, но уже замирающая, почти мертвая» [Там же, с. 122]. Рассказчик, доктор, ночью дежурит возле раненого и, по сути, ждет его смерти. В первом очерке давались сцены страданий самых разных раненых — и легких, и тяжелых, образы натуралистически откровенные, по-медицински точные и безжалостные. Во втором автору достаточно показать одного умирающего, здесь неприкрыто торжествует тема смерти, которая накрывает всех. В тяжелом коротком сне герой-рассказчик видит смерть раненого Ильи Гусыни, а наяву — «труп, отвратительный, грязный и холодный как лед» [Там же, с. 126]. Нарратив организуется по законам лирического целого: сквозным аккордом проходит мотив «настроения», которого нет, на похоронах Ильи Гусыни исполняют похоронный марш, выражающий «великое горе мужественной души», однако рассказчику эта музыка кажется неуместной и нелепой, он размышляет о горе близких умершего там, в далекой русской деревне. Финал очерка даже отдаленно лишен какого-либо катарсиса: рассказчик думает о том, что когда они уйдут, вернуться местные жители и разроют могилу, заберут гроб, а казаки, возвращаясь с похорон, играют марш, «трескучий, задорный и пошлый» [Там же, с. 131]. Эта нелепая какофония, смешение высокого и низкого с доминантой на низком, пошлом, безнадежно больном, является определяющим настроением не просто очерков Белорецкого, но, в его восприятии, всей текущей войны.

Третья часть книги носит название «В чужом пиру», что отвечает оценке действий русских одним из героев очерка, китайским переводчиком, поименованным ими Иваном Ивановичем. «Не лезь чужой земля» [Там же, с. 163], — говорит он в сердцах после понесенного им совершенно незаслуженного наказания. Проезжая вместе со своим отрядом по местам боевых действий, рассказчик еще более проникается сочувствием и уважением к чужой незнакомой стране и ее обитателям. Японцы, размышляет он, умирают ради идеи, русские — из-за того, что «слишком долго терпели свое рабство» (покорно идут на бессмысленную войну). «А китайцы? <...> За чьи грехи? Для чьего счастья?» [Там же, с. 132]. «... Они производили на меня впечатление каких-то взрослых детей, добродушных, наивных и забавных» [Там же, с. 133]. Автор снова и снова говорит о незащитности, беспомощности, детскости китайцев — описывает ли он их театр, жилища или их работу на полях, отмечает «удивительное... совершенство» и древность этой культуры — и напрасную, вызывающую страх и ненависть

жестокость казаков. Русские сами создают себе врагов из местных жителей, убегающих от насилия в горы и нередко переходящих на сторону японцев. Рассказчик — другой, он стремится понять этот народ, начинает учить их язык, пытается сблизиться с Иваном Ивановичем, из глаз которого, как ему кажется, «смотрела на меня... таинственная китайская душа... Это было что-то чуждое, далекое, старое, может быть — даже недоступное моему пониманию» [Белорецкий, с. 147]. В какой-то момент, когда рассказчик заговаривает с Иваном Ивановичем о доме и семье, о простом, житейском, «перегородка» между ними падает, и рассказчик видит, что они — «не русский и китаец, а просто два человека, связанные с другими людьми и землей совершенно одинаковыми и простыми человеческими чувствами...» [Там же, с. 153].

Но на войне не место гуманности и чисто человеческим чувствам. После неожиданного наступления японцев и очередной перемены дислокации ловят нескольких китайцев и за вероятный (но ничем не подтвержденный) шпионаж подвергают экзекуции — генерал назначает им по 100 ударов плетью. Рассказчик описывает парадоксальную реакцию пойманного старика — «согнувшийся, маленький, совершенно седой», тот до последней минуты не понимал, что его ожидает, и «смеялся неслышным старческим смехом», а когда начинают свистеть плети, оставляя белые следы на его шоколадном теле, раздается крик старика — «нечеловеческий, неопишимо-ужасный крик, который и сейчас, когда я пишу об этом, звенит в моих ушах...» [Там же, с. 171]. Страшные сны преследуют рассказчика после увиденной экзекуции, в них перемешаны кровь, грязь, смерть. Наутро оказывается, что старик, умерший под плетью, — отец Ивана Ивановича, и тот вскоре исчезает из отряда вместе с трупом отца.

Человечность в отношениях бывшего переводчика и рассказчика еще сохраняется — спустя время Иван Иванович ночью предупреждает молодого доктора о скором нападении японцев и указывает дорогу, по которой можно его избежать. Но генерал не верит сообщению, и полк терпит большие потери от японцев, а вскоре был пойман и повешен как шпион Иван Иванович. Так завершилась «одна китайская драма», ставшая центром повествования в этом очерке.

В четвертой части книги Белорецкого обобщается все предыдущее и окончательно фиксируется бессмысленность и жестокость этой войны. Сюжетные ситуации и события, участником или свидетелем которых оказался рассказчик, обрамляются его размышлениями, яркими, эмоциональными публицистическими отступлениями: он пишет по памяти, но сила его впечатлений от войны несколько не притупилась временем. Развертывание нарратива в очерке идет по нарастающей — от остро сатирического портрета одного из генералов прошедшей войны до сцены массовой казни ни в чем не повинных китайцев. Символическим воплощением войны становится образ генерала: «...если бы мне пришла фантазия нарисовать символическую картину, изображающую нашу последнюю войну, отличительными чертами которой были — пошлость и глупость, я бы нарисовал именно эту генеральскую фигуру» [Там же, с. 183]. Фигура генерала изображена с нагнетанием черт тупоумия и беспощадности,

присущих образам вояк и администраторов в русской литературе — от Скалозуба у Грибоедова до наиболее характерных и ярких образов градоначальников и губернаторов у Салтыкова-Щедрина. «И все эти так хорошо знакомые, почти родные аксессуары физиономии нашего российского Держиморды получили от безжизненных и странно-добродушных голубых фарфоровых глаз новый колорит, безнадежный и жуткий... <...> ...физиономия Держиморды, деревянный голос, фарфоровые глаза, безысходная глупость...» [Белорецкий, с. 184–185], а наряду с тем — «равнодушие к опасности», которое, «как я убедился впоследствии, скорее объяснялось каким-то дефектом его убогой и невосприимчивой психики» [Там же, с. 186], и чрезвычайная жестокость, имевшая «какой-то наивный, совсем не злой, почти добродушный характер» — как жестокость «мальчика, отламывающего головки у своих оловянных солдатиков» [Там же]. Только вместо оловянных солдатиков в подчинении у генерала находятся реальные, живые люди.

«Химерой» именуется рассказчик страшного генерала с фарфоровыми глазами куклы, и количество химерических сцен страшной жестокости в последнем очерке превышает меру возможного и разумного. «Наивно и просто» генерал распоряжается жизнями людей: повесить хозяина маленькой уютной фанзы, возле которой остановился казачий отряд; казнить всех китайцев, которые захотели выехать из города (в него прибыл отряд генерала) и увезти свое имущество; сжечь бумажную фабрику, где работали люди, а всех работников, заодно и хозяев, тоже казнить. По-детски радуются огню поджигающие фабрику казаки, отчаянно кричит забытый в ее дворе «маленький слепой ослик». Один рассказчик не может заснуть этой ночью:

За время войны я уже видел много отвратительных и ужасных нелепостей, но эта последняя нелепость почему-то тяжелее давила мой ум и настойчивее требовала объяснения. Тысячи лет назад промышленная культура остановилась у этих людей перед неразрешимой почему-то для нее проблемой, — заменить животную силу иной, — и вот теперь, в возмездие за это, судьба с жестоко-добродушными фарфоровыми глазами наложила на этих людей-автоматов свою тяжелую руку... <...> Я понимал исторический смысл совершавшегося злодеяния, но я весь дрожал от сознания его ужаса и нелепости [Там же, с. 193–194].

Завершением абсурда и ужаса всего происходившего на этой войне становится массовая казнь китайцев, смотреть которую стекается толпа народа — и жителей городка, еще остающихся в живых, и казаков. Палач рубит им головы, словно это и вправду оловянные фигурки, брызжет кровь, безголовые тела судорожно дергаются... Осужденные китайцы смеются, переговариваются с кем-то из толпы, деловито исполняют все подготовительные процедуры. «Какой, в самом деле, удивительный народ! Все они, я знал это, трусливы, как зайцы... — размышляет рассказчик. — <...> А тут вот те же китайцы едут на казнь, спокойные и даже веселые, и толпа бежит за ними насладиться искусством палача, что будет сносить им головы. Странная, непонятная психология» [Там же, с. 199].

Сама процедура казни напоминает театральное зрелище: одна за другой валятся головы, опять вздрагивают обезглавленные тела.

Наконец, посмотреть на казнь является генерал в сопровождении некоего американского агента. Апогей сцены — когда генерал сам порывается отрубить очередному «преступнику» голову, но останавливается и передает дело «профессионалу» — палачу. «Дефект» психики генерала проявляется здесь со всей обнаженностью: в его обычно деревянном голосе звучит «какое-то желание, нетерпение», он тяжело дышит, лицо его темнеет, — очевидно, что от вида крови он переживает несказанное, садистическое наслаждение, понять которое не способны обычные люди и которое пугает выдавшего виды американца.

История, рассказанная в очерке, имеет два финала, но ни один из них не снимает общего тяжелого впечатления. Генерал на лошади догоняет идущего рассказчика и хвалит «удар» палача, ожидая поддержки со стороны молодого доктора. Тот молчит. «Фу, какой нервный! — закричал генерал. — Какой же вы после этого хирург? Вы — баба, а не хирург!» [Белорецкий, с. 206]. Второй финал относит нас от истории к самой наррации: «Недавно я прочел в газетах, что “генералу NN поручено водворить спокойствие” в двух больших округах... / Над кем же повис этот неотвратимый, неизбежный приговор судьбы с жестоко-добродушными фарфоровыми глазами?..» [Там же, с. 207]. Катарсиса, как и в предыдущих очерках, нет и быть не может, ибо химерическая история вновь продолжается в других вариантах на другой земле.

Сцены казни и наказания китайцев занимают в нарративе Белорецкого особое место. Здесь сам рассказчик акцентирует свою зрительную восприимчивость и стремление самому видеть то, что одни люди делают с другими людьми. В первом и третьем очерке дважды описывается одна и та же сцена наказания китайцев, заподозренных в шпионаже, один из которых — старик, не понимающий происходящего и смеющийся «неслышным старческим смехом» [Там же, с. 26]. В первом очерке сцена их наказания лишь добавляет бессмыслицы и несправедливости в отношении русских к местному населению, характерных для этой войны. В третьем очерке сцена сюжетно значима, так как погибший под плетью старик, как мы помним, оказывается отцом служившего у русских переводчика Ивана Иваныча. Но обратим внимание на позицию рассказчика. «Я вышел опять на двор и на поле. Меня неудержимо, почти против воли тянуло посмотреть на расправу с китайцами. Мне было стыдно своего любопытства, но я оправдал себя тем, что, может быть, избитым китайцам понадобится моя помощь...» [Там же, с. 28]. Сцена самой порки здесь отсутствует — ее место обозначают ряды точек в тексте. В третьем очерке подробно описано, как сначала плетью наказывают одного китайца, затем другого — того самого совершенно седого старика с трясущейся головой и беззвучным смехом. Санитар, спутник рассказчика, уходит прочь от экзекуции. «А я не мог уйти: меня против воли тянуло к дереву неудержимое любопытство — посмотреть, что там делается» [Там же, с. 171]. Наконец, в последней части книги рассказчик пытается отразить и понять свое стремление увидеть казнь — напомним, массовую, происходившую при большом

стечении народа. «Как-то само собой создалось в моей душе решение, что я непременно пойду на казнь. Меня тянуло туда, и мне нужно было видеть, как этим людям, что позавчера гнусили дикую песню и месили бумажное тесто, а теперь играют в камешки (сидя в тюремной камере. — Е. С.), живым людям, виноватым только в том, что они жили в навлекшей на себя подозрение фанзе, будут завтра отрубать головы. Я сознавал, что это влечение увидеть казнь некрасиво, может быть, даже отвратительно, но у меня не было ни сил, ни желания противиться ему» [Белорецкий, с. 197]. И он идет и смотрит, и в подробностях описывает всю процедуру казни, топор палача, реакции казнимых...

Как можно понять и объяснить это любопытство, казалось бы, противостественное для столь гуманного, чувствующего и мыслящего человека, каков автор-рассказчик Белорецкого и каким был сам биографический автор?.. В Средние века в Европе, и не только там, казнь нередко заменяла собой театральное зрелище, для жителей небольшого городка в Маньчжурии дело обстоит так же: утром у ворот тюрьмы скапливается толпа китайцев. «Они болтали, смеялись, выражали свое нетерпение, что-то жевали, — словом, чувствовали себя совсем как в театре, в ожидании интересного представления» [Там же, с. 198]. Рассказчику «вид этой беспечной толпы показался... диким и бессмысленным, похожим на сон...» [Там же, с. 199]. Он идет не в театр, а именно на казнь, которую пытался осмыслить все прошедшие несколько дней и ночей, но так и не смог это сделать, будучи словно распят между полюсами этой абсурдистской антиномии («Я всей мыслью, всем телом чувствовал, что казни не должно, не может быть, и в то же время знал, что она неизбежна, что она с каждой минутой становится все ближе и ближе, и ее приближение нельзя остановить, нельзя замедлить, как нельзя замедлить движение солнца» [Там же, с. 194]). Теперь он словно хочет удостовериться, что это событие, потрясающее его своим ужасом и нелепостью, действительно состоится: он хочет убедиться в *реальности абсурда*, дойти в этом до конца и получить свой предельный опыт трансгрессии, — возможно, чтобы передать его читателю.

Вероятно, в ситуации хаоса и беспорядка, преследовавших русскую армию в этой войне (о чем написано в большинстве созданных по следам войны произведений), проходившей на чужой территории, совершенно незнакомой русским солдатам, казни так называемых «шпионов» были неизбежны, но столь частого их описания не встретить в текстах других писателей, о них не пишет, например, В. В. Вересаев, чей пафос остро критической оценки войны очень близок пафосу Белорецкого. Очевидно, нужен был особый характер видения писателя, особая оптика, чтобы именно эти события сделать эмоциональными точками притяжения в нарративе. Они говорят не только о самом авторе и его рассказчике-герое, но и могут быть поняты более обобщенно, что мы попытаемся показать с применением техник постструктурализма.

Согласно концепции М. Фуко, с началом Нового времени меняются суть и формы наказания со стороны власти: наказание перестает быть публичным, исходит не от самого властителя (государя или сюзерена),

а от социально-политических институтов, осуществляющих власть в обществе, т. е. сама власть рассредоточивается, теряет свою субъектность — рождается «политическая анатомия» или «механика власти», создающая и использующая дисциплинарные практики, благодаря которым, в свою очередь, производятся «подчиненные и управляемые, “послушные” тела» [Фуко, с. 168]. К числу этих многочисленных дисциплинарных институтов относятся армия, тюрьма, больница, школа и пр., во многих из них (в церкви, школе и др.) наказание переносится с тела на душу, которая, в отличие от представлений христианской теологии, «не рождается греховной и требующей наказания, но порождается процедурами наказания, надзора и принуждения» [Там же, с. 39]. «Человек современного гуманизма» рождается из целой совокупности техник контроля над людьми, которые, добавим, постоянно развиваются и совершенствуются. Открытая физическая казнь с участием палача, на площади, при большом скоплении народа — это архаическая практика, ушедшая вместе со «старым порядком» в прошлое еще в XVIII в., хотя долго сохраняющаяся на Востоке. Следовательно, можем мы заключить, во время военных действий в армию неизбежно возвращается «старый порядок»: наказание через открытую публичную казнь, совершаемую по приказу генерала или старшего по званию офицера. Армия обладает своими техниками подавления и насилия, без дисциплинарности она немыслима, но во время войны, сохраняя «цивилизованный» аппарат бюрократии, она работает по принципу своего рода монархического правления, используя архаические практики наказания, существующие как бы поверх закона. Именно это рекуррентное движение армии как власти к самой себе показывает нам Белорецкий.

Далее, современная власть у Фуко, о чем справедливо пишет исследователь, «локальна, непрерывна, производительна, имеет капиллярный и производительный характер». Одним из наиболее известных и популярных ее режимов является режим «взгляд». «Взгляд — это техника власти / знания, которую используют администраторы, чтобы управлять институционализированными коллективами с помощью различных средств, делающих их видимыми» [Фрейзер]. Так достигается тотальный контроль над индивидами, когда последние не знают, кто и когда наблюдает за ними. На этом принципе был построен Паноптикон Бентама (1791) — диаграмма идеальной тюрьмы, взятый Фуко за основу в развертывании концепции современной цивилизации знания-власти, стремящейся охватить все «одним взглядом».

Тотальная гегемония взгляда, о которой говорит и трансформации которой прослеживает Фуко, в целом согласуется с эволюцией зрения и выходом именно этой сенсорной способности человека (постепенно передоверяемой машинам и различным технологическим устройствам) на первый план в развитии цивилизации Нового времени. Об этом рассказывает М. Ямпольский в книге «Наблюдатель»: в «трансцендентальной апперцепции» Канта он видит «исчезновение “идей” и их замещение визуальными восприятиями» [Ямпольский, с. 8]. «Субъект все в меньшей степени понимается как “человек мыслящий”

и в большей степени как “человек наблюдающий”» [Ямпольский, с. 8], которому нужно по-новому сплести старые темы и обрести новый синтез, удерживающий мир от падения в хаос.

Публичная казнь — это своего рода апофеоз войны: казнь, писал Фуко, совершается для народа [Фуко, с. 72], функционально она, как война в целом, аналогична празднику. Это же показывает Роже Кайуа: «...война и праздник совершенно сходны: они оба открывают собой период повышенной социализации, тотального обобществления орудий, ресурсов и сил, они прерывают собой время, когда индивиды действуют каждый сами по себе...», и заставляют их сплотиться [Кайуа, с. 279]. Казнь зрелищна (именно такую казнь изображает Белорецкий). «Познание смерти не может обойтись без увертки: зрелища» — слова Ж. Батая [Батай, с. 258] также поддерживают логику Фуко. Комментируя политическую историю тела М. Фуко, В. Подорога выделил важную семиотическую пару: *глаз — боль*. «Боль для Ницше, как и для Фуко, — это всегда зрелище, праздник, но это всегда *чужая боль* (здесь и далее курсив автора. — Е. С.)» [Подорога, с. 92]. Переводя далее эти понятия в экономический регистр (боль как эквивалент в отношениях должника и кредитора), философ заключает: «Именно элемент созерцания со стороны, созерцания пристрастного и пытливого... и превращает само лицемерие чужой боли в жестокость, ибо это не просто лицемерие, но момент возвращения долга: *глаз — чужая боль — жестокость (удовольствие от мести)*». Иначе говоря, посредством созерцания сцен жестокости не столько «учатся послушанию, страху перед законом» или «развитию чувства справедливости», «сколько удовольствию от созерцания чужой боли. *Боль должна быть видима, в противном случае долг не будет возвращен*» [Там же, с. 93]. «Боль как эквивалент между должником и кредитором — вид количественной меры, позволяющий точно измерить различие между “хорошим” и “плохим человеком”, “совестливым” и “бессовестным” и т. п.» [Там же, с. 92].

В очерке Белорецкого наслаждение от лицемерия боли получают генерал и толпа на площади, генерал как «кредитор» — высшее наслаждение, толпа — удовольствие от зрелища чужой казни и боли, от своей позиции находящихся в стороне и со-разделяющих чувство наслаждения и «мести». Рефлектирующий и чувствующий рассказчик Белорецкого — человек ressentiment, он не признает «игру сил власти», он пытается осмыслить свои же чувства и словно экспериментирует сам на себе: сколько жестокости и боли может вынести, вытерпеть человек, даже если сам не подвергается физическому насилию. В противоестественности происходящего нас призвана убедить его собственная реакция на увиденное и пережитое. Нарратив в очерках Белорецкого, как мы уже отмечали, развивается в двух регистрах: рассуждения рассказчика — и драматургия самой военной жизни, где поминутно перевешивает смерть. Рисуемые им сцены не укладываются в пределы разумного и могущего быть пережитым, рассказчик не в силах их понять и оправдать (для него обмен жестокости и боли на месть не «срабатывает», ибо он не видит смысла войны и не разделяет чувств толпы). Обрамление сцен казни живым чувством рассказчика, которое он скупно

фиксирует, заменяя рассуждением, делает их не просто невыносимыми, абсурдными, но придает им предельную экзистенциальность и сюрреалистичность. Перед нами проходит почти кафкианская бессмысленность смерти: смертей так много, что она сама словно теряет в весе. Словами Батая, перефразировавшего Кожева: смерть «проживает человеческую жизнь» [Батай, с. 256]. Китайцы умирают как куклы-марионетки, смерти их выглядят почти комично («В жертвоприношении жертва умирает, видя собственное умирание, и даже некоторым образом по своей воле, единодушно с жертвенным клинком. Но ведь это комедия!» [Там же, с. 258]) — это фантазмагория смерти, сцене их празднично-карнавальная казни соответствует фигура механического генерала-«органчика», Бармалея с фарфоровыми глазами, становящегося ходячим воплощением смерти. Модус экзистенциальности и одновременно бессмысленности, абсурдности в описании происходящего задает рассказчик. Он поистине человек «гаршинской закваски», используя выражение А. П. Чехова, на все события в первую очередь реагирует его психика и физиология, не сознание, и так всегда бывает на войне, если вспомнить рассказы В. М. Гаршина («Четыре дня», «Трус» и др.). Перейти границу между жизнью и смертью, которой фактически нет на войне, невозможно для такого человека — живого, чувствующего и мыслящего. Его глаз — это буквально «боль» без какого-либо катарсиса и облегчения: жестокое зрелище, жестокое письмо. Трансгрессия здесь возможна лишь без мысли, чисто автоматически — именно так поступает рассказчик: он как автомат идет смотреть на очередную казнь, будучи не в состоянии мыслью и сознанием разрешить свои проклятые вопросы. Они возникают в сфере этического, а эта сфера на войне отменена.

Итак, война — это тотальная хаотизация мира, в котором живое и мертвое легко меняются местами: живое мгновенно становится мертвым, а, казалось бы, мертвые ценности, неясные людям, двигают их на смерть. Действительность утрачивает свой смысл: война идет «без идеи», а ее «витальный», жизнепреобразующий смысл, о котором, в частности, писали философы XX в. и о котором интуитивно знали древние, нынешние участники этой «мистерии» не постигают, в этом смысле все они, рефлектирующие на тему бессмысленности войны, — люди ресентимента, как сам Белорецкий. Поэтому повествование в его очерках организует восприятие наблюдателя, механически подчиняющееся передвижениям того бессмысленного целого, поминутно распадающегося на куски, на атомы, что именуется русской армией. Но рассказчик Белорецкого — человек своей эпохи, он неслучайно «заражен» техникой взгляда, характеризующей практики цивилизации Нового времени. Его взгляд — средство познания, оценки, постижения и выражения чувств и мыслей, действия и поведения (не забудем, что он еще и врач). Он поистине человек-«взгляд», принимающий и несущий боль за всех. Он в подробностях описывает изувеченные тела, тела мертвых, реакции раненых, жесты осужденных на смерть и исполняющих приговор. Ему ведомо и видение художника, ласкающего взглядом красоту окружающего мира, тут же разрушаемого войной. Таким образом, «взгляд» как доминирующая дисциплинарная модель знания-власти с господина и/или исполнителя переходит

к художнику: он обнажает сокрытое перед читателем, заставляет его смотреть и видеть, проникаться взглядом, сопряженным с болью и страданием, с его личным недоумением перед впадающим в абсурд миром.

Источники

- Белорецкий Г.* Без идеи. (Из рассказов о войне). СПб. : тип. Н. Н. Клобукова, 1906.
Биографические и библиографические материалы о Ларионове (Белорецком) Г. П. // Фонды Областного музея писателей Урала. КП 3762/1.
Бунин И. А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. М. : Правда, 1988.
Вересаев В. В. На японской войне // Вересаев В. В. Собр. соч. : в 5 т. Т. 3. М. : б-ка «Огонек» : Правда, 1961. С. 3–268.
Дело С.-Петербургского комитета по делам печати. 1906 г. // Центральный государственный исторический архив. Ф. 777. Оп. 7. Д. 245.
Указатель литературы об Урале. Гр. Белорецкий. Заводская поэзия // Уральская жизнь. 1903. 13 февр. № 44. (б. п.).

Исследования

- Батай Ж.* Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост., пер., коммент. С. Л. Фокин. СПб. : Мифрил, 1994. С. 245–267.
Выходцев П. С. Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции // Революция 1905 года и русская литература / под ред. В. А. Десницкого, К. Д. Муратовой. М. ; Л. : АН СССР, 1956. С. 280–320.
Горифельд А. Г. Книги и люди. Литературные беседы. СПб. : Жизнь, 1908.
Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М. : ОГИ, 2003.
Короленко В. Г. Избранные письма : в 3 т. / под ред. и с примеч. Н. В. Короленко и А. Л. Кривинской. М. : Худож. лит., 1936. Т. 3 : Литературная и редакторская работа (1886–1920).
Подорога В. А. Апология политического. М. : Изд. дом Гос. ун-та — Высшей школы экономики, 2010.
Прямков А. В. Гр. Белорецкий (Г. П. Ларионов) // Белорецкий Г. Избранное / сост., вступ. ст., подгот. текста и примеч. канд. филол. наук А. В. Прямова. Уфа : Башк. кн. изд-во, 1958. С. 3–56.
Семенов М. С. Белорецкий Г. П. // Русские писатели 1800–1917 : биографический словарь / под ред. П. А. Николаева. М. : Большая российская энциклопедия, 1989. Т. 1. С. 223–224.
Фрейзер Н. Фуко о современной власти: эмпирические прозрения и нормативная путаница // Неприкосновенный запас. 2013. № 2 (88). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/nerprikosnovennyyu_zapas/88_nz_2_2013/article/10410/ (дата обращения: 11.03.2025).
Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с франц. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015.
Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М. : Ad Marginem, 2000.

References

- Bataille, G. (1994). Gegel', smert' i zhervoprinoshenie [Hegel, Death and Sacrifice]. In S. L. Fokin (Ed.), *Tanatografiia Erosa: Zhorzh Batai i frantsuzskaia mysl' serediny XX veka*

[Thanatography of Eros: Georges Bataille and the French Thought of the Mid-20th Century] (pp. 245–267). St Petersburg: Mifril.

Caillois, R. (2003). *Mifi i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Myth and Man. Man and the Sacred]. Moscow: OGI.

Foucault, M. (2015). *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tiur'my* [Supervise and Punish: The Birth of Prison]. Moscow: Ad Marginem Press.

Fraser, N. (2013). Fuko o sovremennoi vlasti: empiricheskie prozreniia i normativnaia putanitsa [Foucault on Modern Power: Empirical Insights and Normative Confusion]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2 (88). Retrieved from https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/88_nz_2_2013/article/10410/

Gornfeld, A. G. (1908). *Knigi i liudi. Literaturnye besedy* [Books and People. Literary Conversations]. St Petersburg: Zhizn'.

Iampolski, M. B. (2000). *Nabliudatel'. Ocherki istorii videniia* [The Observer: Essays on the History of Vision]. Moscow: Ad Marginem.

Korolenko, V. G. (1936). *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters] (Vol. 3: Literaturnaia i redaktorskaia rabota, 1886–1920 [Literary and Editorial Work, 1886–1920]). Moscow: Khudozhestvennaia literatura.

Podoroga, V. A. (2010). *Apologiia politicheskogo* [Apology of the Political]. Moscow: Publishing House of the State University – Higher School of Economics.

Pryamkov, A. V. (1958). Gr. Beloretsky (G. P. Larionov) [Gr. Beloretsky (G. P. Larionov)]. In G. Beloretsky, *Izbrannoe* [Selected] (pp. 3–56). Ufa: Bashkir Book Publishing House.

Semenyuk, M. S. (1989). Beloretsky G. P. [Beloretsky G. P.] In P. A. Nikolaev (Ed.), *Russkie pisateli 1800–1917: biograficheskii slovar'* [Russian Writers of 1800–1917: Biographical Dictionary] (Vol. 1, pp. 223–224). Moscow: Great Russian Encyclopaedia.

Vykhodtsev, P. S. (1956). Russko-iaponskaia voina v literature epokhi pervoi russkoi revoliutsii [The Russo-Japanese War in the Literature of the First Russian Revolution]. In V. A. Desnitsky, & K. D. Muratova (Eds.), *Revoliutsiia 1905 goda i russkaia literatura* [The Revolution of 1905 and Russian Literature] (pp. 280–320). Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences.

Созина Елена Константиновна

доктор филологических наук, профессор
¹зав. центром истории литературы
 Институт истории и археологии УрО РАН
 620990, Екатеринбург, ул. С. Ковалевской,
 16

²профессор кафедры русской
 и зарубежной литературы
 Уральский федеральный университет
 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
 E-mail: elenasozina1@rambler.ru

Sozina, Elena Konstantinovna

Dr. Hab. (Philology), Professor
¹Head of the Centre of the History
 of Literature
 Institute of History and Archaeology UB RAS
 16, S. Kovalevskaya St.,
 620990 Ekaterinburg, Russia

²Professor
 Department of Russian and Foreign Literature
 Ural Federal University
 51, Lenin Ave., 620000 Ekaterinburg, Russia
 Email: elenasozina1@rambler.ru
<https://orcid.org/0000-0002-7462-4153>
 Scopus AuthorID: 57191623514
 WoS ResearcherID: A-1079-2016